



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Brünhilde Blum. Liebevolle Mutter und eiskalter
Racheengel.
Eine Analyse der Geschlechterordnung in Bernhard
Aichners Trilogie“

verfasst von / submitted by

Katrin Kormann-Klement BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Ass. Mag. Dr. Susanne Hochreiter

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen Personen bedanken, die mich auf dem Weg zur Fertigstellung der Masterarbeit begleitet haben.

Ein herzliches Dankeschön an Univ.-Ass. Mag. Dr. Susanne Hochreiter, die mich während des Schreibprozesses in Form von konstruktiver Kritik und motivierenden Worten unterstützt hat.

Einen großen Dank an alle Familienmitglieder und Freundinnen, welche sich als Korrekturleserinnen zur Verfügung gestellt haben.

Schließlich noch ein großes Dankeschön an alle, die in den letzten Wochen an meiner Seite standen und auf unterschiedlicher Weise mich unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	7
1.1 Analysevorgang.....	7
1.2 Forschungsfrage	8
1.3 Kapitelaufbau	9
1.4 Narratologische Textanalyse und ihre Anwendung im Bereich der Gender Studies	10
1.5 Bernhard Aichner – Der Autor, der beschloss, Erfolg zu haben.....	11
2 Der Thriller.....	13
2.1 Thriller vs. Kriminalroman oder Detektivroman	13
2.2 Charakteristika der Thriller-Figuren	14
2.3 ‚Frauenkrimis‘	16
3 ‚imaginierte Weiblichkeit/Frauenbilder‘ nach Silvia Bovenschen	17
4 Totenfrau, Totenhaus, Totenrausch.....	20
5 Brünhilde Blum	22
5.1 Brünhilde und Brünhild.....	23
5.2 Brünhilde Blum und Katharina Blum	25
6 <i>Totenfrau</i> – Zwischen Mutter und Racheengel	28
6.1 Brünhilde Blum	29
6.1.1 Identität nach Judith Butler	30
6.1.2 Objekt vs. Subjekt bei Simone de Beauvoir.....	32
6.2 ‚Mutter‘	34
6.2.1 Isabella Heidinger ‚Komplex M‘	34
6.2.2 Elisabeth Badinter ‚Frau und Mutter‘	38
6.2.3 Simone de Beauvoir ‚Mutter‘	39
6.3 Racheengel	42
6.4 Blum und ihre Beziehungen	48
6.4.1 Reza.....	48
6.4.2 Massimo	51
6.4.3 Dunja	54
6.5 Resümee	57
7 <i>Totenhaus</i> – Identität.....	58
7.1 Brünhilde Blum	59

7.2 ‚Identität‘	61
7.2.1 Familie.....	63
7.3 Blums Beziehungen.....	65
7.3.1 Björk.....	68
7.3.2 Ingmar	68
7.3.3 Alfred	74
7.3.4 Gertrud	76
7.4 Resümee	78
8 <i>Totenrausch</i> – Macht und Geschlechterordnung	80
8. 1 Brünhilde Blum	80
8.2 Macht.....	86
8.3 Blums Beziehungen.....	87
8.3.1 Karl und Johann	87
8.3.2 Reza und Tino	88
8.3.3 Egon Schiele.....	91
8.4 Geschlechterordnung.....	99
8.5 Resümee	103
9 Conclusio – Alles wird gut.....	105
10 Literaturverzeichnis.....	111
10.1 Primärliteratur	111
10.2 Sekundärliteratur	111
10.3 Internetquellen.....	113
11. Anhang	115
11.1 Abstract	115

1 Einleitung

Das Subgenre Thriller entwickelte sich aus dem Genre Kriminalroman und hat in den letzten Jahren ein Hoch erfahren. So ist es nicht überraschend, dass sich von Amerika bis hin zu den deutschsprachigen Ländern Autoren/Autorinnen dem Thriller annähern. Aus dem englischsprachigen Raum des 21. Jahrhunderts sind unter anderem die Schriftsteller/Schriftstellerinnen Dan Brown, Paula Hawkins, James Patterson, Joy Fielding oder Simon Beckett zu nennen. Darüber hinaus ist aus skandinavischen Literaturbetrieb Jussi Adler Olsen anzuführen. Zu den wohl bekanntesten deutschsprachigen Schriftsteller/Schriftstellerinnen zählen Sebastian Fitzek, Andreas Eschbach, Andreas Gruber und Bernhard Aichner.

Ferner ist ein Aufschwung der Bücherreihen wahrzunehmen, weswegen für die Analyse meiner Masterarbeit eine Thriller-Reihe, bestehend aus drei Büchern, des österreichischen Autors Bernhard Aichner herangezogen wurde. Die Trilogie besteht aus *Totenfrau* (2014), *Totenhaus* (2015) und *Totenrausch* (2017). Der Erfolg der Trilogie zeichnete sich bereits bei der Erscheinung des ersten Teils *Totenfrau* ab, indem Aichner ein Angebot aus den USA für eine Verfilmung des Werkes in Form einer Serie erhielt, zudem wird das Landestheater Tirol *Totenfrau* als Theaterstück aufführen. Im Fokus der Trilogie befindet sich eine weibliche Protagonistin, Brünhilde Blum, die unter anderem zwischen den Rollen als liebevolle Mutter und eiskalter Racheengel ‚switcht‘.

Eine wandelbare weibliche Figur im Mittelpunkt eines Thrillers weckte mein Interesse. Die Tatsache, dass die Thriller-Reihe von einem österreichischen Autor verfasst worden ist, entspricht genau meiner Bedingung, dass ich mich in meiner Masterarbeit mit einem/einer österreichischen Autor/Autorin auseinandersetze.

Die Masterarbeit analysiert die Protagonistin Brünhilde Blum, weshalb eine geschlechtertheoretische Analyse der Figur naheliegt.

1.1 Analysevorgang

Die Veränderung der Rolle und die Darstellung bzw. Handlungsweise der Mutterrolle und jener als Mörderin oder Racheengel machen die Bücher spannend und interessant, weswegen eine Analyse der Protagonistin bei dieser Masterarbeit unternommen wird.

In Einzelanalysen werden die Werke zunächst jeweils für sich untersucht, um schlussendlich die Ergebnisse gegenüberzustellen und somit die Veränderung von Brünhilde Blum erkenntlich zu machen. Des Weiteren stehen Fragen wie, welche Geschlechterbilder Blum einnimmt und wie die Figur konstruiert ist und welchen Einflüssen die Identität der Figur unterliegt, im Fokus der Analyse.

Zentrale Termini der Analyse sind: ‚Imagination der Weiblichkeit‘, ‚Identität‘, ‚Geschlechterordnung‘ und ‚Macht‘. Diese befinden sich im Zentrum der Thriller-Reihe und somit auch im Fokus der Analyse von Brünhilde Blum.

Diese stützt sich auf einen feministischen und gendertheoretischen Ansatz sowie auf den Bereich der Figurenanalyse der Erzähltheorie. Die feministische Literaturwissenschaft wird vor allem aus dem Grund, dass sie sich besonders mit der Analyse von weiblichen Figuren auseinandersetzt, herangezogen. In Bezug auf die Frage nach der Identität, welche in unterschiedlichen Schwerpunkten in den drei Texten behandelt wird, wird ein feministischer, gendertheoretischer und soziologischer Ansatz verwendet. ‚Macht‘ ist in Verbindung mit Geschlechterkonzepten bzw. Geschlechterordnung in der Trilogie von Interesse, da die Machtverhältnisse nicht verankert sind, sondern sich von Text zu Text verändern und auch zwischen den Geschlechtern wechseln.

Über diese Termini und dessen Analyse befindet sich der Terminus ‚Imagination der Weiblichkeit‘ bzw. die Darstellung der Frau in ihrer Rollen.

Die Masterarbeit lässt sich nicht streng in einen Theorie- und einen Analyseteil teilen, vielmehr verschwimmen diese Grenzen, womit Analyse und Theorie ineinandergreifen.

1.2 Forschungsfrage

Die Analyse unterliegt der folgenden Frage:

Wie wird die Frauenfigur Brünhilde Blum dargestellt und welche Bedeutung bzw. welchen Einfluss haben Imagination der Weiblichkeit, Identität, Macht und Geschlechterordnung in Bezug auf die Darstellung der Figur?

Fragen, die die Masterarbeit begleiten sind:

1. Wie wird Brünhilde Blum charakteristisch im Thriller eingeführt? Welches Rollenbild wird ihr zugeschrieben?

2. Kann eine Veränderung der Persönlichkeit festgestellt werden oder ist und bleibt Blum eine ‚eiskalte Mörderin‘? Unter welchen Umständen verändert sich Blums Rolle?
3. Welche Frauenrollen und -bilder können Brünhilde Blum zugeschrieben werden? Wie werden diese sichtbar gemacht und können die unterschiedlichen Rollen klar voneinander getrennt werden?
4. In Bezug auf die Rollen, welche Blum einnimmt, stellt sich die Frage, ob sie nicht als Mörderin, sondern als Racheengel bezeichnet werden kann. Welche Bedeutung hat die Zuschreibung ‚Racheengel‘ für die Analyse und welche haben die Termini ‚Imagination der Weiblichkeit‘, ‚Geschlechterordnung‘, ‚Macht‘ und ‚Identität‘?
5. Wie werden männliche und weibliche Figuren dargestellt und wie wird Blum von den männlichen Figuren gesehen bzw. welche Geschlechterordnung ist zu erkennen?

1.3 Kapitelaufbau

Die ersten Kapitel dienen der Einführung, da Grundlegendes, wie das Genre Thriller, ‚imaginierte Weiblichkeit‘ und eine erste Analyse der einzelnen Titel – *Totenfrau*, *Totenhaus* und *Totenrausch* – behandelt werden.

Nach diesem Teil folgt die erste Analyse der Figur Brünhilde Blum, die auf eine Auseinandersetzung mit ihrem Namen beruht. Der Name kann in Verbindung mit Heinrich Bölls Figur Katharina Blum in seiner Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974) und mit Brunhilde aus dem *Nibelungenlied* (um 1200) gebracht werden. Ferner wird im Zusammenhang mit ‚Identität‘ und den Gender Studies die Tatsache, dass Brünhilde Blum vorzugsweise nur Blum genannt werden möchte und sie von dem Erzähler/die Erzählerin durchwegs nur Blum genannt wird, analysiert.

Diesem Kapitel folgt die konkrete Analyse der Thriller-Reihe, indem sich jedes Kapitel einem Teil der Aichner-Trilogie und dem darin prägendem Terminus widmet.

Theoretiker/Theoretikerinnen, welche eine bedeutende Rolle für die Analyse in Verbindung mit den zentralen Termini darstellen, sind: Silvia Bovenschen (Imagination der Weiblichkeit), Isabella Heidinger (Mutter), Simone de Beauvoir (Mutter, Geschlechterordnung), Katharina Maier (Racheengel), Judith Butler (Geschlechtsidentität) und die Soziologen Heinz Abels (Macht) und Anselm Strauss (Identität).

Ein kurzes Resümee nach jeder Einzelanalyse dient der Findung des roten Fadens sowie der Kompaktheit der Masterarbeit.

In der Conclusio werden die Einzelanalysen gegenübergestellt, um somit die Forschungsfrage zu beantworten. Des Weiteren wird festgestellt, was Brünhilde Blum Besonderes bzw. möglicherweise Einzigartiges anhaftet und welche Bedeutung der Figur hinsichtlich der feministischen Literaturwissenschaft und -theorie sowie der Gender Studies zugeschrieben werden kann.

1.4 Narratologische Textanalyse und ihre Anwendung im Bereich der Gender Studies

Die Masterarbeit ist eine narratologische Textanalyse in Verbindung mit den Gender Studies. „Die narratologische Analyse ist eine textimmanente Methode zur Untersuchung narrativer Darstellungsverfahren und Erzählstrategien.“¹ Die Narratologie beschreibt sechs zentrale Bereiche für die Analyse von Erzähltexten. Zu diesen Analysenbereichen zählen die Analyse der Handlung, der Figuren, der Raumdarstellung, der Zeitdarstellung, der erzählerischen Vermittlung sowie die Analyse der Figurenrede und Bewusstseinsdarstellung. Für die Analyse der Trilogie wird die Figurenanalyse von Bedeutung sein. Punkte, welche bei einer Figurenanalyse beachtet werden, sind²:

1. Figurenselektion (Anzahl, Kriterien, Homogenität oder Heterogenität)
2. Figurenkonzeption (Hauptfigur oder Nebenfigur, statisch oder dynamisch, eindimensional oder mehrdimensional)
3. Figurenkonstellation (Beziehungen der Figuren zueinander)
4. Figurencharakterisierung (implizit oder explizit, Fremd- oder Selbstcharakterisierung)
5. Figurenfunktion (z. B.: Einteilung in Held oder Protagonist vs. Antagonist, Subjekt vs. Objekt)

Gegenstand der feministischen und gender-orientierten Narratologie ist die Ebene der erzählerischen Vermittlung, wie Erzählinstanzen, fiktive Adressaten/Adressatinnen und die Kommunikationsebenen zwischen Autor/Autorin und Leser/Leserin. In Allianz mit der Figurenanalyse der Narratologie befindet sich in der gender-orientierten Narratologie immer

¹ Sommer, Roy: Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar [Hg.]: *Metzler Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze-Grundlagen-Modellanalysen*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2010, S. 91-108, hier S. 95.

² Ebd., S. 97-98.

die Frage nach der Darstellung des Geschlechts im Mittelpunkt. Zu diesen Fragen zählen folgende.³

1. Figurenselektion: Sind wesentlich mehr männliche oder weibliche Figuren vorhanden?
2. Figurenkonzeption: Handelt es sich bei der Hauptfigur um einen Mann oder eine Frau?
3. Figurenkonstellation: In welcher Beziehung stehen beide Geschlechter zueinander?
4. Figurencharakterisierung und Figurenfunktion: Welche Rollen ergeben sich durch die Charakterisierung der Figuren? Werden Stereotypen auch hinsichtlich der Funktionen dargestellt?

Die Forschungsfrage der Masterarbeit sowie die weiteren Fragen, welche in der Analyse im Fokus stehen, stützen sich auf die gender-orientierte Narratologie und auf diese Fragen.

1.5 Bernhard Aichner – Der Autor, der beschloss, Erfolg zu haben

Der Schriftsteller und Fotograf veröffentlichte im Jahr 2000 seinen ersten Erzählband *Babalon*⁴, sein erfolgreiches Romandebüt gab er 2004 mit *Das Nötigste über das Glück*.⁵ Es folgten die Romane *Schnee kommt* (2009), *Nur Blau* (2012) und sein Krimidebüt mit der Max-Broll-Krimireihe *Die Schöne und der Tod* (2010), *Für immer tot* (2011), *Leichenspiele* (2012)⁶ und dem zuletzt veröffentlichten Band der Reihe *Interview mit einem Mörder* (2016)⁷.

Sein großer internationaler Durchbruch gelang ihm mit dem ersten Teil seiner Trilogie *Totenfrau*. Dieser Erfolg war kalkuliert, denn Aichner wollte einen Bestseller schreiben und vom Schreiben auch leben können. Der Autor suchte sich somit einen Agenten und wechselte zum großen deutschen btb Verlag. Ein Stück weit spielte aber auch das Glück mit und es

³ Vgl. Nünning, Vera [Hg.]: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2004, S. 123-141.

⁴ Vgl. Prugger, Irene: In meinem Kopf läuft ein Film ab.

http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/?em_cnt=728386 [letzter Zugriff: 02.09.2017].

⁵ Vgl. Bernhard-Aichner-Homepage. <http://www.bernhard-aichner.at/page.cfm?vpath=index> [letzter Zugriff: 02.09.2017].

⁶ Vgl. Prugger, Irene: In meinem Kopf läuft ein Film ab.

http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/?em_cnt=728386 [letzter Zugriff: 02.09.2017].

⁷ Vgl. Krekeler, Elmar: Gott schütze die Totengräber Österreichs.

<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article157151371/Gott-schuetze-die-Totengraeber-Oesterreichs.html> [letzter Zugriff: 02.09.2017].

passierte⁸ „ein Wunder“⁹. Vor der Erscheinung von *Totenfrau* verkaufte der btb Verlag bereits die Übersetzungs- und Filmrechte.¹⁰ Zudem feiert 2018 *Totenfrau* als Theaterstück im Tiroler Landestheater Premiere.¹¹ Der Journalist Elmar Krekeler von der Tageszeitung *Die Welt* bezeichnet Aichner sogar als den „größte[n] Exportschlager der deutschsprachigen Literatur“¹². Sein ungewöhnlicher Schreibstil trägt zu dem großen Erfolg der Trilogie bei. Spannung und Dynamik erzeugt der Autor, wie er selbst erzählt, durch seine „staccato-artigen Satzfolgen“¹³ und durch sein bildhaftes Erzählen. Laut Aichner ist für die Thriller-Trilogie sehr wichtig, dass Blum nur die zutiefst bösen Menschen tötet. Dadurch kommt beim Lesepublikum kein schlechtes Gewissen auf, wenn es auf der Seite der Protagonistin, die der Bestsellerautor nicht als Psychopathin, sondern als Racheengel bezeichnet, steht. Des Weiteren absolvierte Aichner aus Recherchegründen ein 6-monatiges Praktikum in einem Bestattungsunternehmen. So gelang es ihm, so real wie möglich Blums Taten als Bestatterin wiederzugeben.¹⁴

Neben Romanen, Krimis und Thriller verfasst der Autor zahlreiche Theaterstücke, Texte für Zeitschriften und er veröffentlicht Hörspiele. Des Weiteren erhielt er Stipendien und für seine literarischen Arbeiten Preise, wie den Burghorner Krimipreis 2014, den Crime Cologne Award 2015 und den Friedrich-Glauser-Preis 2017.¹⁵

⁸ Vgl. Krekeler, Elmar: Die Welt will die blutigen Bücher dieses Tirolers. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article145846701/Die-Welt-will-die-blutigen-Buecher-dieses-Tirolers.html> [letzter Zugriff: 30.04.2018].

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Prugger, Irene: In meinem Kopf läuft ein Film ab.

http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/?em_cnt=728386 [letzter Zugriff: 02.09.2017].

¹¹ Vgl. Landestheater Tirol: Totenfrau: <https://www.landestheater.at/produktion/totenfrau> [letzter Zugriff: 12.04.2018].

¹² Krekeler, Elmar: Die Welt will die blutigen Bücher dieses Tirolers.

<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article145846701/Die-Welt-will-die-blutigen-Buecher-dieses-Tirolers.html> [letzter Zugriff: 30.04.2018].

¹³ Prugger, Irene: In meinem Kopf läuft ein Film ab.

http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/?em_cnt=728386 [letzter Zugriff: 02.09.2017].

¹⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵ Vgl. Bernhard-Aichner-Homepage. <http://www.bernhard-aichner.at/page.cfm?vpath=autor> [letzter Zugriff: 02.09.2017].

2 Der Thriller

Bei der zu analysierenden Trilogie von Bernhard Aichner handelt es sich um eine Thriller-Reihe, weshalb dieses Subgenre des Kriminalromans kurz dargestellt wird.

Der Thriller stammt aus dem Genre Kriminalliteratur, das nach Ulrich Suerbaum stets von einem Verbrechen– meist ein Mord – und dessen Aufklärung handelt. Die Fragen nach dem Täter/der Täterin, dem Tatmotiv und dem Tathergang sind zentral. Zuweilen setzte sich für alle Formen der Kriminalliteratur der Terminus ‚crime fiction‘ durch. Suerbaum nennt England als das „Mutterland“¹⁶ des Kriminalromans und führt Agatha Christie und Arthur Conan Doyle als jene, die den Krimi von Beginn an prägten, an.¹⁷

2.1 Thriller vs. Kriminalroman oder Detektivroman

Was sind die Kennzeichen eines Thrillers und wie unterscheidet er sich von einem Kriminal- oder Detektivroman?

Nach dem deutschen Literaturwissenschaftler Peter Nusser und seinem Text *Der Kriminalroman* (2009) erzählt die Erzählinstanz des Thrillers entweder durchwegs aus einer Perspektive oder aus wechselnden Perspektiven. Wird die Handlung durchgehend aus der Perspektive des Helden/der Heldin erzählt, so dient dies der Identifikation des Lesepublikums mit dem Helden/der Heldin und der Aufrechterhaltung der Spannung.¹⁸

Die Blum-Trilogie wird aus der Perspektive der Heldin erzählt. In einem Interview begründet der Autor die Perspektivenwahl wie folgt: „Ich wollte aus der Perspektive einer Frau schreiben, die keine Skrupel hat, zu töten, und sie so nett darstellen, wie es nur geht.“¹⁹

Des Weiteren sind die Action-Elemente beim Thriller vorrangig, die Analyse-Elemente hingegen zweitrangig, was ihn wiederum vom Detektivroman unterscheidet. Ein zweites

¹⁶ Suerbaum, Ulrich: Kriminalroman. In: Lamping, Dieter [Hg.]: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009, S. 438-446, hier S. 441.

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 438-439.

¹⁸ Vgl. Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 55.

¹⁹ Fasthuber, Sebastian: Wenn sich der Schalter umlegt.

https://cms.falter.at/falter/rezensionen/buecher/?issue_id=521&item_id=9783442754427. [letzter Zugriff: 04.09.2017].

Kriterium des Thrillers ist, dass das Verbrechen, changierend vom Raubüberfall bis zum Massenmord, in der Erzählgegenwart verübt wird. Das Verbrechen wird realistisch dargestellt; damit ‚erlebt‘ der Leser/die Leserin das Verbrechen mit. Zudem erscheint das Verbrechen nicht als etwas Außergewöhnliches, sondern als ein Ereignis, das in einer bürgerlichen Gesellschaft keine Ausnahme ist, womit dem Thriller eine sozialkritische Funktion innewohnt.²⁰ In Verbindung dazu steht Karl Anders Annahme über den Moraleffekt des Kriminalromans. „Der Kriminalroman ist moralischer als die Wirklichkeit; in ihm findet das Verbrechen seine Sühne. [...] Der Kriminalroman berichtet von jenen Schattenseiten der menschlichen Gesellschaft, die zwar jede Zeitung sensationell behandelt, die aber nicht nur Interesse, sondern auch Unbehagen erweckt.“²¹

Ein weiteres Kennzeichen des Thrillers bezieht sich auf den Vorgang der Fahndung nach den Verdächtigen, denn diese werden meist verfolgt. Die Verfolgung des Helden/die Heldin kann durch einen Wechsel der Machtverhältnisse von der Flucht zu einer Gefangenschaft führen, von der er/sie sich befreit, und es kommt schließlich zum Showdown.²²

Nach Nusser reagiert der Held/die Heldin nur bei Notwehr mit Gewalt, womit die gewalttätige Handlung gegenüber des Gegenspielers/der Gegenspielerin gerechtfertigt erscheint. Der Gegenspieler/Die Gegenspielerin ist beim Kampf ebenbürtig, wodurch eine temporäre Niederlage des Helden/der Heldin, bei der er/sie nie getötet wird, entsteht und was auch schlussendlich den Sieg wertvoller gestaltet.²³

Nusser verwendet den Begriff der „Zukunftsspannung“²⁴, da der Thriller Spannung nicht durch den Blick in die Vergangenheit aufbaut, sondern indem der Blick auf die fortlaufenden Ereignisse gelegt wird, was Einfluss auf die Lesegeschwindigkeit hat, die sich durch ein höheres Tempo auszeichnet.²⁵

2.2 Charakteristika der Thriller-Figuren

Im Hinblick auf die Figurenanalyse der Trilogie werden nun die Charakteristika der Figuren des Thrillers, wiederum nach Peter Nusser, näher erläutert.

²⁰ Vgl. Nusser 2009, S. 50-51.

²¹ Anders, Karl: Der Kriminalroman. In: Vogt, Jochen [Hg.]: *Der Kriminalroman II Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. München: Wilhelm Fink 1971, S. 533-545, hier S. 533.

²² Vgl. Nusser 2009, S. 52-53.

²³ Vgl. Ebd., S. 53.

²⁴ Ebd., S. 56.

²⁵ Vgl. Ebd., S. 56.

Die Figuren werden mit wenigen Ausnahmen schnell in die Kategorien ‚gut‘ und ‚böse‘ eingeteilt. Nusser führt dazu die Begriffe „ingroup“²⁶ (gut) und „outgroup“²⁷ (böse) ein. Die Figuren werden ständig gruppiert und verlieren somit ihre Undurchschaubarkeit, zugleich dient dies als Orientierungshilfe für das Lesepublikum.²⁸

1. Outgroup:

Die Zahl und die räumlichen Grenzen der Figuren, die der Outgroup angehören, sind uneingeschränkt, womit es sich meist um mehrere Täter/Täterinnen handelt. Dennoch gibt es einen Chef/eine Chefin, den Drahtzieher/die Drahtzieherin, den/die „master criminal“²⁹ des Verbrechens. Der/Die master criminal ist der/die eigentliche Gegenspieler/Gegenspielerin des Helden/der Heldin und er/sie gibt sich zu erkennen, sobald er/sie überführt wird. Ferner sind diese Figuren bedeutender als zum Beispiel im Detektivroman, da es sich beim Verbrechen um „moralisch verwerfliche Taten“³⁰ handelt.³¹

Nusser verweist auf zwei Darstellungsweisen der Kriminellen und ihrer Gesellschaft. Zum einen sind sie im Bereich eines Unternehmens, der Verwaltung oder im Kreis der politischen Führung angesiedelt. Dies verdeutlicht dem Lesepublikum, wo die wahren Feinde der Gesellschaft zu finden sind. Die zweite Darstellungsweise bezieht sich auf die Erzählperspektive. Die Handlung wird aus der Sicht des Verbrechers/der Verbrechersin geschildert, um damit das Motiv aus den³² „psychischen und gesellschaftlichen Zwängen zu erklären.“³³

2. Ingroup:

Im Zentrum der Ingroup befindet sich der Held/die Heldin, der/die jeden Beruf ausüben kann, aber immer als der/ Bezwinger/die Bezwingerin „des personifizierten Bösen“³⁴ auftritt. Charakteristisch ist, dass das Leben der Held/die Heldin auf dem Spiel steht. Nicht alleine die Aufklärung des Verbrechens steht im Mittelpunkt, sondern auch das Bewahren vor dem Tod. Die Helden/Die Heldinnen riskieren immer wieder ihr Leben, um das Verbrechen aufzulösen. Von großer Bedeutung ist auch die Moral des Helden/der Heldin, die die Gewalttaten erklärt und die Verbindung zum Lesepublikum stärkt. Ferner zeichnen Autorität, Autonomie,

²⁶ Nusser 2009, S. 56.

²⁷ Ebd., S. 56.

²⁸ Vgl. Ebd., S.56-59.

²⁹ Ebd., S. 58.

³⁰ Ebd., S. 57.

³¹ Vgl. Ebd., S. 57-58.

³² Vgl. Ebd., S. 59-60.

³³ Ebd., S. 60.

³⁴ Ebd., S. 60.

körperliche Kraft und Tugenden des Helden/die Heldin aus. Tugenden wie Entschlossenheit, Tapferkeit oder Kaltblütigkeit drängen andere Emotionen in den Hintergrund. Autorität und Autonomie werden durch die Einsamkeit bzw. durch das alleinige Bezwingen der Outgroup in gefährlichen Situationen dargestellt. Ferner befindet sich auch immer das Glück auf der Seite der Held/die Heldin. Unter anderem wird zwischen verbaler Aggressivität, durch die sich der Held/die Heldin Respekt verleiht, und tätlicher Aggressivität, welche nur als letzter Ausweg dient, als Notwehr verwendet wird, unterschieden.³⁵

Figuren, die auch der Ingroup angehören, sind: das Opfer, der Gefährte/die Gefährtin der Held/die Heldin und die Polizei. Das Opfer ist meist ein Teil der Ingroup, kann aber auch unter Umständen ein Mitglied der Outgroup sein. Der Gefährte/Die Gefährtin des Helden/der Heldin ordnet sich des/der dominierten Helden/Heldin unter und fungiert als eine Art Watson-Figur, wie sie bei der Detektivromanreihe Sherlock Holmes von Sir Arthur Conan Doyle zu finden ist, durch die das Lesepublikum die Stimmung und die Absichten des Helden/Heldin erfährt. Zuweilen dient die Figur als Retter/Retterin des Helden/der Heldin in lebensbedrohlichen Situationen. Der Polizeiapparat steht im Thriller nicht in Konkurrenz mit dem Helden/der Heldin, sondern ist als Verbündeter anzusehen, sofern die Polizisten/Polizistinnen nicht doch noch als korrupte Beamte/Beamtinnen entlarvt werden und somit zur Outgroup zu zählen sind.³⁶

2.3 ‚Frauenkrimis‘

Der Kriminalroman war bis zu den 1980er Jahren ein männerdominiertes Genre. Obwohl bereits in der Zwischenkriegszeit Autorinnen wie Agatha Christie das Genre bereichern, entwickelt sich der sogenannte ‚Frauenkrimi‘ erst im ‚New Golden Age‘; dies gründet in der zweiten Frauenbewegung.³⁷ Als das erste Werk, in dem eine Frau als Detektivin auftritt, ist *Edwin of the Iron Shoes* (1977) von der US-Amerikanerin Marcia Mullers zu nennen.³⁸

³⁵ Vgl. Nusser 2009, S. 60-64.

³⁶ Vgl. Ebd., S.64-66.

³⁷ Vgl. Frizzoni, Brigitte: *Verhandlungen mit Mordsfrauen. Geschlechterpositionierungen im „Frauenkrimi“*. Zürich: Chronos Verlag 2009. S. 10, S. 46-47.

³⁸ Vgl. Falk, Claudia: *Starke Frauen*. Val McDermid. In: Nünning, Vera [Hg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres, Entwicklungen, Modellinterpretationen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008, S. 135-164, hier S. 152.

Kennzeichen eines ‚Frauenkrimis‘ sind, dass er von einer Autorin verfasst wurde und meist eine Detektivin sowie frauenrelevante Themen im Mittelpunkt stehen.³⁹ Ferner ist eine Entwicklung der Frauenfiguren in den ‚Frauenkrimis‘ zu verzeichnen, die die Krimiforscherin Brigitte Frizzoni folgendermaßen zusammenfasst.

In der Frühphase waren Frauenkrimis durch eine toughe Heldin markiert, die den klischeehaften weiblichen Rollenbildern möglichst widerspricht. Eigenständige, selbstbewusste Amateurermittlerinnen wie Miss Marple hat es auch früher schon gegeben. Die neu kreierten Frauenfiguren wie Bella Block, ‚Die Kommissarin‘ oder ‚Tatort‘-Ermittlerinnen wie Lena Odenthal zeichneten sich zudem durch Professionalität, Schlagkräftigkeit, körperliche Fitness und Intelligenz aus.⁴⁰

Als Pioniere im deutschsprachigen Raum der Frauenkriminalromane sind die Ariadne-Krimis zu bezeichnen, die 1988 ihren Durchbruch feierten und im Argument-Verlag veröffentlicht wurden. Hervorzuheben ist auch, dass Themen wie ‚Homosexualität‘ einen Platz in diesen Krimis fanden. Es entstand ein richtiger Hype um die Ariadne-Krimis, der durch Fernsehserien mit Ermittlerinnen verstärkt wurde, und so sprangen weitere Verlage auf die „Frauenkrimi-Welle“⁴¹ auf. Das plötzliche gesteigerte Interesse ebte allerdings zunehmend ab, das Phänomen der Krimiautorinnen und Ermittlerinnen blieb jedoch.⁴²

Zu vermerken ist zudem, dass seit den 1990er Jahren ansteigende Phänomen der weiblichen Täterin und der weiblichen Gewalt in den deutschsprachigen Kriminalromanen und Filmen. Häufig wird Gewalt in Ausübung der Rachegefühle beansprucht.⁴³

Hier lässt sich eine Verbindung zu der Blum-Trilogie feststellen, die dem neuen Rollenbild der gewalttätigen Täterin entspricht.

3 ‚imaginierte Weiblichkeit/Frauenbilder‘ nach Silvia Bovenschen

Die Frau erscheint in der Geschichte nicht als Subjekt, sondern wird mittels eines mythischen Bildes präsent. Virginia Woolf widmete sich bereits dem Frauenbild und stellte fest, dass ein

³⁹ Vgl. Strauch, Ulrike: Tötungsarten. Die Mörderinnen bei Ingrid Noll. In: Abret, Helga/Nagelschmidt, Ilse [Hg.]: *Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren*. Bern [u.a.]: Lang 1998. S. 127 – 155, hier S. 128.

⁴⁰ Lechner, Isabella: *Frauen und Krimi: Von Mordsfrauen und Frauenmorden*.

<http://derstandard.at/1369362927549/Frauen-und-Krimi-Frauenkrimi-Frizzoni> [letzter Zugriff: 05.09.2017].

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. Strauch 1998, S. 127-128.

Widerspruch zwischen der Präsenz der Frau in der abendländischen Literatur und der Realität besteht.⁴⁴

Im Reich der Phantasie ist sie von höchster Bedeutung; praktisch ist sie völlig unbedeutend. [...] Einige der inspiriertesten Worte, einige der tiefgründigsten Gedanken der Literatur kommen ihr über die Lippen; im wirklichen Leben konnte sie kaum lesen, kaum buchstabieren und war das Eigentum ihres Ehemannes.⁴⁵

Die deutsche Autorin und Literaturwissenschaftlerin Silvia Bovenschen thematisiert in ihrer Arbeit *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* (1979) das Fehlen der Frau in der Geschichte und zugleich die mächtige Präsenz in Form von Mythen in der Literatur.⁴⁶

Die Masterarbeit beschäftigt sich mit Frauenrollen und der Darstellung des Frauenbildes anhand der Figur Brünhilde Blum, weswegen eine Thematisierung von Silvia Bovenschens Text unumgänglich ist, da sie sich der Analyse und Herausarbeitung der imaginierten Weiblichkeit widmet.

Die Bilder, welche die Literaturgeschichte überliefert, sind nach Bovenschen äußerst gegensätzlich, so enthalten sie Bilder der Frau als Madonna, Hexe, jugendliche Unschuld, Verführerin, liebende Mutter und der femme fatale. Dadurch wird ein dualistisches Muster gezeichnet, bei dem die Frau zum einen idealisiert wird und zum anderen als dämonische Gestalt erscheint. Die Frau wird entweder als Heilige oder Hure, Engel oder Dämon dargestellt, aber ihre Identifikation ist immer mit der Natur verbunden, indem sie „zugleich erhoben und erniedrigt [wird], und zwar so hoch und so tief, daß [sic!] sie in den gesellschaftlichen Lebenszusammenhängen keinen Platz mehr findet.“⁴⁷

Dies spiegelt sich in der Analyse von Brünhilde Blum wider, worauf der Titel der Masterarbeit – *Brünhilde Blum. Liebevolle Mutter und eiskalter Racheengel* – hinweist. Blum wird zum einen als die liebevolle Mutter, die alles für ihre Kinder unternimmt, dargestellt und zugleich als eiskalter Racheengel, der im Laufe der Thriller-Reihe elf Figuren tötet. Nach

⁴⁴ Vgl. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 1995, S. 17.

⁴⁵ Vgl. Woolf, Virginia: *Ein Zimmer für sich allein*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. ¹⁹2000, S. 51.

⁴⁶ Vgl. Lindhoff 1995, S. 19.

⁴⁷ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁸1997, . 31-32.

Bovenschen erscheint demnach Blum als idealisierte Figur und zugleich als dämonische Gestalt.

Bovenschen ist der Meinung, dass eine klare Trennung zwischen der mythischen Gestalt und der realen Frau nicht möglich sei. Dies veranlasst sie aber nicht dazu, die Weiblichkeitsmythen einfach zu ignorieren, sondern sich damit detaillierter auseinanderzusetzen und die Thematisierung und Präsentationen zu ordnen und sie schlussendlich aufzulösen. Bovenschen veranschaulicht dies anhand der Figur Lulu in Frank Wedekinds Drama *Lulu* (1913)⁴⁸. In dem Text wird nach Bovenschen die Mythisierung der Frau thematisiert bzw. erfolgt eine „Inszenierung der patriarchalischen Inszenierung des >Weiblichen<“⁴⁹. Die Figur Lulu nimmt eine Reihe von Weiblichkeitsbildern an und wechselt diese hinsichtlich der Vorstellung der Männer, wodurch Wedekind die weiblichen Projektionsbilder des männlichen Subjekts sichtbar macht. Kritisch sieht Bovenschen die Tatsache, dass Wedekind Lulu in der Projektion der *femme fatale* als das Ursprünglichste und Natürlichste, fernab der kulturellen Bilder, offenbart. Für Bovenschen ist der Wechsel der Weiblichkeitsbilder von Lulu vielmehr „die Darstellung der fehlenden weiblichen Identität.“⁵⁰ Indem Lulu mit den Weiblichkeitsbildern spielt, hat sie nach Bovenschen die Macht über die Bilder und unterwirft sich nicht der Macht. Darin schreibt sie der Figur einen Vorbildcharakter zu, denn Lulu versucht den patriarchalischen Zuschreibungen zu entgehen.⁵¹ Nach Lindhoff kann dieses Spiel mit den Weiblichkeitsbildern auch als eine Durchquerung der männlichen Projektionen gesehen werden. Das Ziel besteht darin, einen anderen Ort, welcher keinen Fixpunkt darstellt, der weiblichen Selbstidentifikation zu entwerfen.⁵²

⁴⁸ *Lulu* ist Frank Wedekinds Hauptwerk und eine Zusammenführung von *Erdegeist* und *Büchse der Pandora*.

⁴⁹ Lindhoff 1995 S. 20.

⁵⁰ Ebd., S. 20

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 20-21.

⁵² Vgl. Ebd., S. 21.

4 Totenfrau, Totenhaus, Totenrausch

Wie der Journalist Elmar Krekeler richtig definiert, handelt es sich bei Blum um eine sehr „komplexe Figur“⁵³, die es nun zu analysieren gilt.

Die Analyse startet aber nicht erst beim ersten Kapitel bzw. beim ersten Satz, sondern kann schon beim Titel beginnen. Totenfrau weist bereits auf das Wesentliche des Thrillers hin, nämlich: Tod und Frau. Diese beiden Termini sind miteinander verbunden, zum einen, da Blum beruflich als Bestatterin tagtäglich mit dem Tod konfrontiert ist, und zum andern, weil sie mit dem Töten anderer Figuren beginnt. Hinsichtlich der Gender Studies ist die Bedeutung des Titels von Interesse. Dieser ist nicht unbedingt negativ konnotiert, denn er weist nicht direkt daraufhin, dass die Frau den Tod bringt, kann aber so gelesen werden. Nach Duden ist Totenfrau mit Leichenfrau gleichzusetzen und dabei handelt es sich um eine „Frau, die Leichen wäscht und ankleidet [bzw. eine] Totenwäscherin“⁵⁴ ist. Der Titel ist also nur ein Hinweis auf Blums Beruf und Gedanken, die den Titel mit dem Rachefeldzug von Blum verbinden, sind daher zu verwerfen. Im Titel eingeführt wird die Figur somit mit ihrem Beruf – dem einer Bestatterin.

Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette befasst sich in *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (dt. Ausgabe 1989) unter anderem mit der Bedeutung des Titels eines Buches. Die Funktionen des Titels liegen zunächst bei der Bezeichnung des Textes, bei der Angabe des Inhalts und vor allem bei der Verführung des Lesepublikums.⁵⁵

Nach Genette kann der Text nicht ohne einen Paratext und umgekehrt.

Der Paratext ist nur ein Behelf, ein Zubehör des Textes. Und wenn der Text ohne seinen Paratext mitunter wie ein Elefant ohne seinen Treiber ist, ein behinderter Riese, so ist der Paratext ohne seinen Text ein Elefantentreiber ohne Elefant, eine alberne Parade.⁵⁶

Zudem unterscheidet Genette zwischen einem thematischen, mit Bezug auf den Inhalt des Buches, und einem rhematischen Titel, der Hinweis auf die Gattung gibt.⁵⁷

⁵³ Krekeler, Elmar: Bernhard Aichner oder die Blum des Bösen. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article126074796/Bernhard-Aichner-oder-die-Blum-des-Boesen.html> [letzter Zugriff: 04.09.2017].

⁵⁴ Duden: Leichenfrau. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Leichenfrau> [letzter Zugriff: 19.09.2017].

⁵⁵ Vgl. Genette, Gérard: *Paratext. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 77.

⁵⁶ Ebd., S. 391.

⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 83-86.

In Bezug auf Bernhard Aichners Trilogie kann festgehalten werden, dass es sich bei den drei Texten um thematische Titel handelt, wie es heutzutage üblich ist. Die Titel der Einzelbänder verweisen darauf, dass der Tod eine zentrale Rolle spielt, sowie auch ‚Totenfrau‘ und ‚Totenhaus‘ Hinweise auf die Figur – eine Frau – bzw. auf den zentralen Handlungsort – ein Haus – geben.

Des Weiteren kann der Begriff ‚Motto‘ nach Genette thematisiert werden. Unter diesen Terminus wird „ein Zitat, das im Allgemeinen an den Beginn eines Werkes oder Werkabschnittes gesetzt wird“⁵⁸ verstanden. Vorzugsweise befindet es sich noch vor einem Vorwort, aber es ist auch möglich, es am Ende des Textes abzudrucken, womit es seine Offenheit verliert und als Schlussfolgerung auftritt.⁵⁹

Ferner nennt Genette vier Funktionen des Mottos, die aber nicht fest verankert sind, da das Lesepublikum es selbst interpretieren muss. Zu den vier Funktionen zählen⁶⁰:

1. Kommentierung und Verdeutlichung des Titels. Nicht der Text soll durch ein Motto begründet werden, sondern der Titel.
2. Kommentierung des Textes. Dies dient der Hervorhebung der Bedeutung des Textes.
3. Autor/Autorin des Motts. Hier spielt nicht der Inhalt des Mottos eine zentrale Rolle, sondern vielmehr der Autor/die Autorin, von der das Zitat stammt, und dessen Wirkung auf das Lesepublikum.
4. Signatur der Epoche. Durch die bloße Verwendung oder Nicht-Verwendung eines Mottos kann auf die Epoche oder die Gattung des Textes geschlossen werden.

Bernhard Aichner verwendet Motti, welche am Beginn der Texte erscheinen, im ersten und im letzten Teil der Reihe. In *Totenfrau* stammt das Zitat von Friedrich Nietzsche und lautet: „Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.“⁶¹ Das Motto kommentiert den Text, da ein Abgrund erwähnt wird, der als Hinweis auf den Rachefeldzug Blums gelesen werden kann und der ihr Sein verändert. Des Weiteren verweist das Motto auf die Gattung, da das Zitat als düster beschrieben werden kann, womit das Genre Kriminalroman bzw. Thriller naheliegt.

⁵⁸ Genette 2016, S. 141.

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 145-146.

⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 152-156.

⁶¹ Aichner, Bernhard: *Totenfrau*. München: btb 2014, S. 5.

Der Autor des Mottos in *Totenrausch* ist Bernhard Aichner selbst; dies lautet: „Alles wird gut“⁶². Die Funktion dieses Mottos ist explizit dem Text und dessen Kommentierung zuzuschreiben bzw. ist es eine Vorwegnahme vom Ende des Textes. Hervorzuheben ist zudem die einzige Kapitelüberschrift der Trilogie, welches sich in *Totenrausch* vor dem Epilog befindet – „Alles ist gut“⁶³. Diese greift das Motto von *Totenrausch* wieder auf.

5 Brünhilde Blum

Ich habe einen Namen gesucht, den meine Heldin auf keinen Fall tragen will, einen Namen, den sie hasst. Brünhilde schien mir passend. Zum anderen ging es auch um den Kontrast zwischen Vorname und Nachname. Hart und weich, die Mörderin und die liebevolle Mutter.⁶⁴

Bernhard Aichner wählte, laut dem Zitat, einen Namen, der auf die Frauenrollen, die die Protagonistin einnimmt, verweist. Zudem wird eine Verbindung zu Silvia Bovenschens ‚imaginierte Weiblichkeit‘ geschaffen, da Aichner durch den Figurennamen den Kontrast der Rollen, die die Protagonistin einnimmt, widerspiegeln will.

Wie sehr Blum ihren Vornamen wirklich verabscheut, wird in diesem Zitat deutlich.

Nur Blum, weil sie ihren Vornamen hasste, weil sie ihn nie ertragen konnte, keinen Tag lang. [...] Brünhilde. Ein Name, der nichts mit ihr zu tun hatte, den sie ihr gegeben hatten, weil Hagen deutscher war als erlaubt, weil er Wagner liebte, die Nibelungen, weil er wollte, dass seine Tochter in seine Welt passte. Brünhilde. Ein Name, den sie verbannt hat aus ihrem Leben. Nur mehr Blum. Nicht Brünhilde. Seit sie sechzehn war, seit sie aufgehört hat, Hagens kleiner Soldat zu sein, seit sie nicht mehr uneingeschränkt tat, was er verlangte, nicht mehr gehorchte. Nur Blum. Sie bestand darauf. Egal, ob er sie dafür bestrafte.⁶⁵

Das Zitat drückt nicht nur aus, wie sehr Blum ihren Vornamen hasst und alles unternimmt, damit er keine Erwähnung findet, sondern es deutet auch auf die Namensherkunft hin. Brünhilde ist eine Protagonistin im Nibelungenlied, ferner wird auch auf die starke deutsche Rezeption, unter anderem durch Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, und auf die Bedeutung des Nibelungenliedes in deutsch-nationalistischer Hinsicht Bezug genommen.

⁶² Aichner, Bernhard: *Totenrausch*. München: btb 2017, S. 5.

⁶³ Ebd., S. 469.

⁶⁴ Haamann, J. Florian: Ich habe mich ein bisschen in sie verliebt.

<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/fuerstenfeldbruck/lesung-in-der-stadtbibliothek-fuerstenfeldbruck-ich-habe-mich-ein-bisschen-in-sie-verliebt-1.3453339> [letzter Zugriff: 04.09.2017].

⁶⁵ Aichner, Bernhard: *Totenfrau*. München: btb 2014, S. 12.

Blum sieht den Vornamen als negativ konnotiert an, wohingegen der Nachname als positiv angesehen wird; diese Konnotationen entsprechen auch dem Autor, der von einem Kontrast zwischen Vor- und Nachnamen ausgeht. Der Nachname ist positiv wahrzunehmen, da er womöglich als Ableitung von ‚Blume‘ entstanden ist. Diese Hypothese fußt auf Marks Kosenamen für Blum, denn er nennt sie „Blume“⁶⁶.

5.1 Brünhilde und Brünhild

Das *Nibelungenlied* (um 1200) zählt zu den wohl berühmtesten und ältesten „Literaturdenkmälern“⁶⁷ der deutschen Geschichte. Die Überlieferungen stützen sich vorwiegend auf das nordische und nicht auf das mittelhochdeutsche *Nibelungenlied*. Blum verweist in dem oben genannten Zitat darauf, dass ihr Adoptivvater „deutscher war als erlaubt“⁶⁸ und sie deswegen den Vornamen Brünhilde trägt. Der Grund dafür liegt bei der starken Rezeption im Nationalsozialismus, denn viele Autoren griffen bei der Suche nach einer nationalen Identität zum vermeidlichen Ursprung der deutschen Nation und somit auf das *Nibelungenlied* zurück. Ferner schätzte Adolf Hitler Richard Wagners *Ring des Nibelungen*; dieses Theaterstück feierte 1876 seine Uraufführung. 1924 folgte mit dem Zweiteiler *Die Nibelungen* von Fritz Lang und Thea von Harbou eine filmische Umsetzung mit dem Hintergrund des Nibelungenstoffes.⁶⁹

Als eine Verbindung zwischen Blum und Brünhild im *Nibelungenlied* kann die zugeschriebene Stärke der beiden Frauen genannt werden, aber auch der Tod ihrer Ehemänner verbindet sie. Blum nimmt ihren Mut und all ihre Stärke zusammen und tötet am Beginn der Trilogie ihre Adoptiveltern, denn sie will nicht mehr unter der väterlichen Autorität und der mütterlichen Zurückweisung leiden. Brünhild wird zudem als „eine Jungfrau mit übermenschlichen Kräften“⁷⁰ beschrieben, doch diese Kraft verliert sie durch die Heirat. Auch bei Blum ist nach der Tötung der Adoptiveltern, der Heirat und der Geburt von zwei Kindern ein Wandel ihrer Rolle zu bemerken. Beide Frauen jedoch beugen sich dem jeweiligen Gesellschaftsbild, das der Zeit unterliegt. In Friedrich Hebbels *Die Nibelungen*

⁶⁶ Aichner 2014, S. 23.

⁶⁷ Steger, Priska: Brünhild. >> Ez pfliget diu küneginne sô vreislicher sît<<. Zum Schreckensmythos der isländischen Königin und Heldin Brünhild. In: Müller, Ulrich/Wunderlich, Werner [Hg.]: *Herrscher. Helden. Heilige*. Bd. 1. St. Gallen: UVK 1996, S. 341-366, hier S. 366.

⁶⁸ Aichner 2014, S. 12.

⁶⁹ Vgl. Steger 1996, S. 346-347.

⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 342.

(Ersterscheinung 1861) bemerkt Brünhild in der Hochzeitsnacht zu ihren Ehemann Gunther, der eigentlich Siegfried ist:

In dir und mir
Hat Mann und Weib für alle Ewigkeit
Den letzten Kampf ums Vorrecht ausgekämpft.
Du bist der Sieger, und ich fordere nichts.
Als daß [sic!] du dich nun selbst mit all den Ehren,
Wonach ich geizte, schmücken sollst.⁷¹

Ferner wird Blum als liebevolle Mutter beschrieben, die zu ihrer Tochter Uma sagt: „*Dir wird nichts passieren, ich beschütze dich. Du musst keine Angst haben.*“⁷² Andererseits ist sie eine von ihrem Mann abhängige Ehefrau: „Weißt du [Mark], was das Schlimmste wäre? [...] Wenn du mich nicht mehr halten würdest.“⁷³

Brünhild wurde von Gunther und Siegfried betrogen und fordert Siegfrieds Tod von Gunther – sie fordert Rache.

Ich ward nicht bloß verschmäht,
Ich ward verschenkt, ich ward wohl gar verhandelt!
[...]
Ihm selbst zum Weib zu schlecht,
War ich der Pfenning, der ihm eins verschaffte!
[...]
Das ist noch mehr, als Mord,
Und dafür will ich Rache! Rache, Rache!⁷⁴

Dennoch trauert sie um Siegfried und wird als „lebende Tote[n]“⁷⁵ beschrieben.

Zudem geht Blum beinahe am Tod von Mark zugrunde.

Sechsenddreißig Stunden hat sie geschlafen. [...] Nie wieder möchte sie aufwachen. Sie will sich betäuben, tagelang, Wochen. [...] *Komm zurück [Mark], bitte. Ich brauche dich. Ich kann das nicht ohne dich.* [...] *Wie soll ich das machen ohne dich?* [...] *Ich kann das nicht, Mark. Ohne dich kann ich das nicht.*⁷⁶

Es zeigt sich, dass eine Verbindung nicht nur durch denselben Vornamen, sondern auch durch die Darstellung der beiden Frauen besteht.

⁷¹ Hebbel, Friedrich: *Die Nibelungen*. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen. Der gehörnte Siegfried. Siegfrieds Tod. Kriemhilds Rache. Berlin: Contumax GmbH & Co 1967, S. 76-77.

⁷² Aichner 2014, S. 21. [Hervorhebung im Original]

⁷³ Ebd., S. 23.

⁷⁴ Hebbel 1967, S. 87.

⁷⁵ Steger 1996, S. 360.

⁷⁶ Aichner 2014, S. 49-51.

5.2 Brünhilde Blum und Katharina Blum

Ferner deutet der Nachname Blum auf Heinrich Bölls *Die verlorenen Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* hin. Zu analysieren ist, ob ein Bezug zwischen den beiden Protagonistinnen besteht, außer der, dass sie denselben Nachnamen tragen.

Die Erzählung des Literaturnobelpreisträgers 1972 setzt sich, wie der Großteil seiner Oeuvre, mit den Problemen seiner Zeit auseinander. In diesem Buch thematisiert Böll die Gewaltdebatte der 70er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, kritisiert die Politik, und setzt sich mit der Wirkung der Presse sowie der dadurch hervorgerufenen „Hetzjagd“⁷⁷ auf die Protagonistin auseinander. Ferner werden bei der Darstellung Weiblichkeitsklischees mit Ironie parodiert.⁷⁸ Katharina Blum wird als „vernünftige, sachliche, [...] zurückhaltende und freundliche“⁷⁹ Figur beschrieben, die nichts mit Gewalt zu tun hat.

Hier besteht einer der konkreten Unterschiede zu Aichners Blum, die sehr wohl Gewalt ausübt. Aichners Blum wird mit einem Mord in die Erzählung eingeführt, ein gewalttätigeres Einführen der Protagonistin ist kaum möglich. Zudem bleibt es nicht bei diesem einzigen Doppelmord, da sie sich für den Mord ihres Mannes an den Tätern rächt und im Laufe der Trilogie elf Figuren tötet.

Bölls Blum wird als unabhängige, selbstständige Frau, die sich eine Existenz als Wirtschaftlerin aufbaut, dargestellt. Sie übernimmt die Haushaltsführung eines Wirtschaftsanzwalts und seiner Frau.⁸⁰

Die Selbstständigkeit und finanzielle Unabhängigkeit lässt sich auch bei Aichners Blum feststellen. Sie übernimmt das Bestattungsunternehmen ihres Adoptivvaters und wird damit als eine selbstständige Frau dargestellt, die finanziell unabhängig ist.

Sowohl Katharina Blum als auch Aichners Blum weisen eine fürsorgliche Seite auf. Katharina Blum unterstützt ihre kranke Mutter und ihren Bruder im Gefängnis. Die Fürsorge gegenüber anderen Personen zeichnet sich bei Brünhilde Blum zunächst stark durch ihren ‚Beschützerinstinkt‘ gegenüber ihren Töchtern aus.

⁷⁷ Okpar, Sewa: Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. In: Okpar, Sewa [Hg.]: *Geschlechterrollen und Frauenbilder. Untersuchungen zu Romanen frankophoner, schwarzafrikanischer und deutschsprachiger Autoren und Autorinnen*. Wien: Peter Lang 2014. (Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 70), S. 105-129, hier S. 105.

⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 105-106.

⁷⁹ Ebd., S. 106.

⁸⁰ Vgl. Okpar 2014, S. 112.

Vor fünf und vor drei Jahren, kleine Wunderwesen. Blum kümmerte sich um jede Träne, um jeden Schrei, sie sorgte sich, berührte sie, wann immer sie konnte, stundenlang trug sie sie, streichelte sie, redete ihnen gut zu. Nächtelang lag sie wach und schaute ihre Engel an, wie sie schliefen.⁸¹

Die Töchter geben Blum nach Marks Tod Halt und sind für sie ein Grund, weiterzuleben.

*Sie muss ihre Kinder umarmen, sie muss mit ihnen spielen, ihnen vorlesen, sie muss sich um sie kümmern.*⁸²

Die Tatsache, dass Marks Vater Karl bei Blum wohnt, verdankt er der Fürsorge Blums. Karl braucht nach einer Gehirnhautentzündung Unterstützung und so schlägt Blum vor, dass er bei ihnen einziehen soll.⁸³ Darüber hinaus nehmen Blum und Mark den Bosnier Reza, der im Krieg alles verloren hat, zu sich. Blum stellt ihn sofort als Mitarbeiter in ihrem Bestattungsunternehmen ein.⁸⁴

Nela und Uma, Brünhilde Blums Kinder, geben der Protagonistin Halt, ebenso ihr Ehemann. Dies trennt sie wiederum von Katharina Blum, die kinderlos ist und dementsprechend nicht dem geschlechtsspezifischen Rollenbild einer Ehefrau und Mutter entspricht.⁸⁵

In diesem Zusammenhang ist auch die uneingeschränkte Liebe zu einem Mann zu nennen, welche beide Frauen aufweisen.

Katharina Blum ist bereits nach der ersten gemeinsamen Nacht davon überzeugt, in Götten den richtigen Mann gefunden zu haben. Ihr Leben scheint erst jetzt einen Sinn zu ergeben und ihre Zukunft ist von Götten abhängig. Diese Liebe führt sie dazu, ihre eigene Ehre aufs Spiel zu setzen, nur um Götten zur Flucht zu verhelfen. Doch der Mord an dem Reporter kann nicht ausschließlich der Liebe zu Götten zugeschrieben werden, sondern ist auch der Tatsache geschuldet, dass der Reporter sie sexuell belästigt und ihr Leben durch den Artikel zerstört hat.⁸⁶

Brünhilde Blums Leben ändert sich mit dem Mann, ihrem „Beschützer“⁸⁷. Wie Katharina Blum verfällt Brünhilde Mark ab dem ersten Moment, denn sie hat sofort „gespürt, dass dieser Mann sie glücklich machen würde.“⁸⁸

Blum wollte, dass die Umarmung, die da plötzlich war, nicht mehr aufhörte, sie wollte diese Arme kennenlernen, diese Hände. Sie wollte ihn haben, zum ersten Mal einen Mann, zum ersten

⁸¹ Aichner 2014, S. 29.

⁸² Aichner 2014, S. 55.

⁸³ Vgl. Ebd., S. 33.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 41.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 117.

⁸⁶ Vgl. Okpar, 2014, S. 120.

⁸⁷ Aichner 2014, S. 24.

⁸⁸ Ebd., S. 23.

Mal hielt sie es für möglich. Sie war bereit, ihn an sich heranzulassen, ohne Zögern, ohne Angst. Ganz nah.⁸⁹

Katharina Blum wird als eine Figur beschrieben, die einen Ordnungssinn und ein „sachliches Vernunftdenken“⁹⁰ besitzt.

Blum als eine Figur zu beschreiben, die nach einem Plan handelt, liegt fern. Ihr Handeln ist meist intuitiv oder ihre Pläne werden durchkreuzt und sie muss spontan Handeln.

Ohne Plan, allein. Sie hat keine andere Wahl. Als sie ihm gegenüber saß, war es ihr spontan in den Sinn gekommen, ihn abzuholen, mit ihm irgendwohin zu fahren, ihn zu betäuben, ihn mit nach Hause zu nehmen, den Feind außer Gefecht zu setzen, irgendwie. Völlig verrückt, wahnsinnig, ohne die geringste Ahnung, auf was sie sich da eingelassen hat.⁹¹

Alles war außer Kontrolle geraten, Panik hatte sie gepackt, sie hatte überreagiert. Blum. Sie musste etwas tun.⁹²

Eine weitere Gemeinsamkeit der Figuren ergibt sich durch ihre Attraktivität, die sich bei Aichners Blum ausschließlich durch die Darstellung ihrer Wirkung auf Männer auszeichnet, auf eine genaue Beschreibung ihrer äußerlichen Erscheinung wird verzichtet. Katharina Blum wird als „hübsch, schlank, braunhaarig und attraktiv“⁹³ dargestellt, was die feministische Forschung kritisiert, da dies dem „patriarchalischen Wunschbild der Frau entspricht.“⁹⁴ Brünhilde Blum weiß um ihre Wirkung auf Männer und spielt dies auch gekonnt zu ihren Gunsten aus. Sie flirtet zum Beispiel mit einem Kellner, um Informationen zu erhalten.

Sie wird in Ruhe bei einem Bier mit ihm reden, formlos, mit ihm flirten vielleicht. Alles, was nötig ist.⁹⁵

Im Gegensatz zu Katharina Blum, die in sexueller Hinsicht als prude oder konservativ bezeichnet werden kann, ist Brünhilde Blum freizügig, setzt ihre Attraktivität ein und genießt zum Beispiel Massimos Nähe und seine Blicke.

Massimo würde alles für sie tun, das weiß sie. Er würde alles liegen und stehen lassen für sie. [...] Wie er sie ansieht, sie berührt. Blum weiß es. Und sie genießt es, dass er da ist.⁹⁶

⁸⁹ Aichner 2014, S. 23-24.

⁹⁰ Okpar 2014, S. 113.

⁹¹ Aichner 2014, S. 183.

⁹² Ebd., S. 202.

⁹³ Okpar 2014, S. 118.

⁹⁴ Ebd., S. 118.

⁹⁵ Aichner 2014, S. 143.

⁹⁶ Ebd., S. 164.

Ferner benutzt sie Massimo zur Ablenkung; sie schläft mit ihm, um sich von der begangenen Tat abzulenken.⁹⁷

Die Gegenüberstellungen von Brünhilde Blum mit Brünhild und Katharina Blum zeigen Merkmale auf, die die Figuren verbinden, aber auch Gegensätze wurden deutlich gemacht. Dennoch ist die Analyse des Namens von Bedeutung, für die Herausarbeitung der Figur Brünhilde Blum, da Figurennamen höchstwahrscheinlich mit Bedacht von Autoren/Autorinnen gewählt werden. Besonders bei diesem Figurennamen liegt eine nähere Betrachtung und Analyse nahe.

6 Totenfrau – Zwischen Mutter und Racheengel

Blum also. Eine Mischung aus Skrupellosigkeit, moralischer Unbefangenheit, Muttersinn, Liebreiz und Liebessehnsucht. Eine ziemlich komplexe Figur.⁹⁸

Der erste Teil der Trilogie wurde 2014 veröffentlicht und war, wie bereits erwähnt, ein großer Erfolg.

Der Thriller handelt von der Protagonistin Brünhilde Blum, die zu Beginn eiskalt ihre Adoptiveltern ermordet und daraufhin einfach so weitermacht, als ob nichts gewesen wäre. Nach acht Jahren lebt sie mit ihrem Mann Mark, der ein Polizist ist, ihren zwei Kindern und ihrem Schwiegervater in einem Haus in Innsbruck. Sie hat ihr eigenes Bestattungsunternehmen, das sie von ihrem Adoptivvater übernommen hat. Eines Tages stirbt Mark bei einem Autounfall, was Blum völlig aus der Bahn wirft. Blum findet in seinem Büro Aufnahmen eines Gespräches zwischen ihm und einer Frau, die gemeinsam mit einer weiteren Frau und einem Mann fünf Jahre lang in einem Keller gefangen gehalten und sexuell missbraucht wurden. Blum trifft sich mit dieser Frau, Dunja, und erfährt, dass Mark versucht hat, deren Peiniger zu finden und diese zu verhaften. Die Männer haben jedoch immer Masken getragen und so nennt Dunja sie: der Fotograf, der Pfarrer, der Koch, der Jäger und der Clown. Blum ist davon überzeugt, dass Mark von diesen Männern getötet worden ist, weil er dabei gewesen ist herauszufinden, um wen es sich bei den Tätern handelt. Blum will sich rächen und recherchiert auf eigene Faust weiter, woraufhin Dunja ermordet wird. Nebenbei

⁹⁷ Vgl. Aichner 2014, S. 196-197.

⁹⁸ Krekeler, Elmar: Bernhard Aichner oder die Blum des Bösen.

<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article126074796/Bernhard-Aichner-oder-die-Blum-des-Boesen.html> [letzter Zugriff: 04.09.2017].

beginnt Blum eine Affäre mit dem verheirateten Freund und Polizeipartner ihres Mannes, Massimo, jedoch fühlt sie sich auch zu ihrem Mitarbeiter, Reza, hingezogen. Nach und nach findet sie die fünf Männer, tötet sie und versteckt die zerstückelten Leichenteile in Särgen. Die Recherchen ergeben, dass es sich bei dem Clown um Massimo handelt und dass er Mark getötet hat.

6.1 Brünhilde Blum

Im Text wird die Protagonistin Brünhilde Blum als eiskalte Mörderin ihrer Adoptiveltern eingeführt. Ihr eiskalter Mord wird jedoch sofort begründet, wodurch das Lesepublikum von Beginn an mit ihr sympathisieren soll. Der Grund liegt in ihrer Kindheit, bei ihren „[l]ieblosen Eltern“⁹⁹, die sie adoptiert haben, weil sie eine Nachfolgerin für ihr Bestattungsunternehmen brauchen. Ihre Kindheit wird ausführlich beschrieben; dies soll die Beziehung zwischen Leser/Leserin und Blum stärken. Der Leser/ Die Leserin soll mit Blum mitfühlen, vielleicht sogar verstehen, warum sie ihre Adoptiveltern tötet und diese Tat unter Umständen auch für gerecht ansehen.

Im Bestattungsunternehmen arbeitet sie ab ihren 7. Lebensjahr, was „am Anfang die Hölle“¹⁰⁰ ist. Von den anderen Kindern wird sie als „Freak“¹⁰¹ bezeichnet; dies hat zur Folge, dass Blum sich immer mehr zurückzieht und sich „mit ihrer Welt“¹⁰² anfreundet. Sie erkennt, „[d]ass sie die Lebenden fürchten musste, nicht die Toten.“¹⁰³

Bei der Analyse der Einführung der Protagonistin und ihrer Flashbacks zurück in ihre Kindheit ist in Bezug auf die Geschlechterkonzeption das folgende Zitat von Bedeutung:

*Stell dich nicht so an, Brünhilde, sie werden dich schon nicht beißen. Sei kein Mädchen, beiß die Zähne zusammen und hör auf zu weinen.*¹⁰⁴

Von Blum wird verlangt, dass sie sich nicht wie ein Mädchen verhalten solle, womit davon ausgegangen wird, dass Mädchen vermutlich die Arbeit mit Toten verabscheuen und weinen, Buben aber nicht. Hierzu ist Judith Butlers Auseinandersetzung mit der Geschlechtsidentität für eine genauere Analyse sinnvoll.

⁹⁹ Aichner 2014, S. 12.

¹⁰⁰ Ebd., S. 14.

¹⁰¹ Ebd., S. 12.

¹⁰² Ebd., S. 15.

¹⁰³ Ebd., S. 15.

¹⁰⁴ Ebd., S. 13. [Hervorhebung im Original]

6.1.1 Identität nach Judith Butler

Hinsichtlich Identität im gendertheoretischen Aspekt sind Judith Butler und ihr Werk *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990, dt.: Das Unbehagen der Geschlechter, 2003) zu nennen. In ihrem Buch definiert die US-amerikanische Philosophin und Philologin „den Geschlechterdualismus als eine komplexe sozio-kulturelle Konstruktion, die [sich] konstitutiv in die Konzepte von [...] Subjektivität, [...] Identität und [...] Körperlichkeit [...]“¹⁰⁵ einbindet.

Butler spricht von einer Performativität der Geschlechtsidentität; dies bedeutet, dass Geschlechtsidentität selbst durch das Tun, das jedoch nicht ein Tun eines Subjektes ist, das somit als Täter bezeichnet werden kann, Identität konstruiert.¹⁰⁶ Das meint, dass das wiederholte Handeln die Kategorie Geschlecht hervorbringt. Der Terminus ‚Performativität‘ stammt aus der Sprechakttheorie, wurde von John Langshaw Austin eingeführt und von John Searle weiterentwickelt. Bei performativen Äußerungen handelt es sich um sprachlich vollzogene Handlungen. Performative Äußerungen können weder wahr noch falsch beurteilt werden, jedoch können sie glücken oder missglücken.¹⁰⁷ Befehle oder alle gesellschaftlichen Äußerungen, die eine Handlung vollziehen, wie eine Taufe oder eine Hochzeit, sind performative Äußerungen. Zudem ist das Kriterium der Wiederholbarkeit wesentlich für die Performativität. So läuft der Sprechakt einer Hochzeitszeremonie immer gleich ab. Er ist gesellschaftlich verankert und wurde zur Norm.¹⁰⁸

Judith Butler greift den Terminus aus der Sprechakttheorie auf und modifiziert ihn in der Hinsicht, dass sie ihn für die von der Gesellschaft konstruierte Wirklichkeit verwendet. Butler spricht sich für eine Herstellung des Geschlechtes durch Diskurse aus, womit sie die Meinung vertritt, dass das Geschlecht nicht stabil, nicht unveränderbar und somit nicht von der Natur gegeben ist. Die Aussage bei einer Geburt („Es ist ein Mädchen/Junge!“) ist nach Butler performativ. Dies ist der Beginn einer Reihe von Performativa, die zur Unterteilung von Mädchen/Junge und später zu Frau/Mann führen. Durch die Zuweisung einer Geschlechtsidentität folgen Handlungen, die die Identität unterstreichen und prägen.¹⁰⁹ Eltern kaufen spezifisches Spielzeug, wie Puppen für Mädchen und Legosteine für Jungen, sowie Kleidung in Rosa für Mädchen und ein Junge bekommt generell blaue Dinge. Ferner werden

¹⁰⁵ J.F: Butler, Judith: In: Kroll, Renate [Hg.]: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2002, S. 45-46, hier S. 45.

¹⁰⁶ Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzt von Katharina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 49.

¹⁰⁷ Vgl. Bohle, Ulrike/König, Ekkehard: Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft. In: Fischer Lichte, Erika/Wulf, Christoph [Hg.]: *Theorien des Performativen*. Band 10. Berlin: Akademie Verlag 2001, S.13-34, hier S. 13.

¹⁰⁸ Vgl. Culler, Jonathan: *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002, S. 143.

¹⁰⁹ Vgl. Bohle, Ulrike / König, Ekkehard 2001, S. 27.

Sätze wie ‚Ein Junge weint nicht‘ oder ‚Ein Mädchen macht sich nicht schmutzig‘ geäußert, die zu Stereotypen führen und häufig verkörpert werden.

Im Fall von Brünhilde Blum tritt dies genau in umgekehrter Weise auf. Ihre Adoptiveltern wollen nicht, dass sie sich wie ein Mädchen benimmt und behandeln sie auch dementsprechend. Nichts liegt bei ihrer Erziehung ferner, als spezifische Geschlechterzuschreibungen zu erfüllen, wie Butler dies darlegt. Vielmehr wird sie bis zu ihrem 16. Lebensjahr wie ein „kleiner Soldat“¹¹⁰ behandelt und wie „ein Haustier“¹¹¹ aufgezogen. Die Interpretation, die Leichen als stereotypische Zuordnung nach Butler zu sehen, ist zulässig, da sie zu Blums „großen, kalten Puppen, mit denen sie spielte“¹¹², wurden, denen sie sich anvertraute.

Diese Beschreibung der Kindheit soll also die kaltblütige Tat rechtfertigen. Als kaltblütig kann man den Mord an ihren Eltern deshalb bezeichnen, weil Blum diese im Meer ertrinken lässt, während sie selbst am Boot in der Sonne liegt und lächelt. Blum will einen Neuanfang, „ein ganz normales Mädchen [...] sein, eine junge Frau, die mehr kann, als nur Leichen zu versorgen. Sie will endlich leben, endlich Entscheidungen treffen.“¹¹³ Die Tat ist geprägt von Blums Wunsch, ein ‚normales‘ Mädchen sein zu können.

Der ‚Prozess‘ des ‚Normalen-Mädchen-Werdens‘ findet nach Butler bereits bei der Geburt statt, indem Kinder stereotypisch hinsichtlich ihres Geschlechtes behandelt werden.

Blums Neuanfang kann als eine Geburt angesehen werden; sie ruft selbst eine Geschlechtsidentität aus – die eines ganz ‚normalen‘ Mädchens.

Hervorzuheben ist die erste Darstellung von Blum, da sie als nackte Frau auf einem Boot in die Handlung eingeführt wird. Diese Darstellung unterstreicht ihren inneren Drang, frei zu sein, sich von den elterlichen Unterdrückungen, Befehlen und Regeln zu befreien. „Nackt will sie sein. Endlich nackt. Niemand mehr, der es ihr verbietet.“¹¹⁴

Überall ist Schweiß. Wie sie es genießt, nackt zu sein. Eine erwachsene Frau, die sich von ihren Eltern nicht mehr sagen lässt, was sie tun und was sie lassen soll. *Du wirst dich nicht ausziehen*,

¹¹⁰ Aichner 2014, S. 12.

¹¹¹ Ebd., S. 11.

¹¹² Ebd., S. 15.

¹¹³ Ebd., S. 16.

¹¹⁴ Ebd., S. 9.

*Brünhilde. Nicht auf unserem Boot. Solange wir leben gelten unsere Regeln, Brünhilde. Jetzt nicht mehr. Es gibt keine Regeln mehr, nur noch sie selbst entscheidet, sie allein.*¹¹⁵

Die Freiheit, selbst zu entscheiden, ist Blum wichtig und diese neu gewonnene Freiheit drückt sie durch ihre Nacktheit aus.

Die Szene, in der Blum beginnt, mit Marks Motorrad zu fahren, steht in Verbindung mit der genannten Transformation zum selbstständigen Subjekt und der damit verbundenen Freiheit. Blum fährt mit dem Hintergedanken, Mark nah zu sein, mit dem Motorrad und wirft ihre bisherige Angst davor über Bord. Blum fährt zudem ohne Helm und ohne Schutzkleidung, denkt bei ihrer ersten Fahrt über ihr Sterben nach, was sich allerdings ändert, als sie erkennt, dass ihre Töchter sie brauchen.¹¹⁶

Motorradfahren wird oft auch mit dem Gefühl von Freiheit beschrieben, was auch auf Blum zutrifft. Das Fahren und das Vergessen der Welt stehen im Mittelpunkt.

Sie gibt einfach Gas. Vollgas. [...] Nur ein bisschen Welt. Welt, die vorbeifliegt. [...] Egal was passiert, egal wohin. Schnell und weit. Nur die Straße und Blum.¹¹⁷

Blum ist nun eine unabhängige Frau. Hierbei kann auch von einer Transformation des Objektseins zum Subjektwerden gesprochen werden. In diesem Kontext sollen im Folgenden Simone de Beauvoir und ihre Auseinandersetzung mit dem Begriffspaar ‚Objekt‘ und ‚Subjekt‘ hinsichtlich der Analyse von Blum diskutiert werden.

6.1.2 Objekt vs. Subjekt bei Simone de Beauvoir

Die französische Schriftstellerin, Feministin und Philosophin zählt seit ihrem Welterfolg *Le Deuxième Sexe* (1949) – *Das andere Geschlecht* (1951) – zu den wohl wichtigsten Vertreterinnen des Feminismus, da ihre Grundbegriffe bis in die Gegenwart für die feministische Literaturtheorie von großer Bedeutung sind. Zu diesen Grundbegriffen zählen: Eine/Andere, Transzendenz/Immanenz, Mythos des weiblichen sowie biologischen Geschlechts/soziales Geschlecht. In ihrem Text untersucht de Beauvoir Fragen, die sich auf die Gleichheit oder Differenz, weibliche Subjektivität, soziale Konstruktion von Weiblichkeit,

¹¹⁵ Aichner 2014, S. 10.

¹¹⁶ Vgl.Ebd., S. 94,137.

¹¹⁷ Ebd., S. 94.

Bedeutung des Körpers, aber auch auf das Verhältnis von diskursiven und sozialen Strukturen beziehen.¹¹⁸

Hinsichtlich Brünhilde Blum spielen de Beauvoirs Ansichten in Bezug auf eine unabhängige Frau und ihr Gedanke, dass die Frau vom Objekt zum Subjekt werden muss, eine wichtige Rolle.

Nach de Beauvoir gewinnt die Frau ihre Unabhängigkeit und ihre Freiheit von dem anderen Geschlecht durch das Ausüben einer Arbeit, wodurch sie sich zu einem Subjekt hervorhebt.¹¹⁹ In Bezug auf Brünhilde Blum kann angemerkt werden, dass sie sich durch den Mord an den Adoptiveltern vom Objektsein befreit, zu einem Subjekt und zu einer unabhängigen, freien Frau wird.

Wie schon erwähnt, wird Blum bereits im Kindesalter, besonders von ihrem Adoptivvater, zu der Mitarbeit im Bestattungsunternehmen gezwungen. Dadurch wird sie von den Adoptiveltern als Objekt angesehen und nicht als Kind bzw. als ein Mädchen.

Eine stumme Mutter ohne Umarmungen und ein Vater, der sie zwang, Dinge zu tun, die ein Kind nicht tun sollte.¹²⁰

Ferner besteht de Beauvoirs Ausgangspunkt in der Feststellung, dass die abendländische Kultur eine männliche Kultur ist, in welcher der Mann das Subjekt darstellt und als absolut gilt. Ihm steht die Frau als ‚Andere‘ gegenüber. Die Frau wird in der abendländischen Kultur bestimmt bzw. vielmehr dem Mann gegenübergestellt. Des Weiteren ist Simone de Beauvoirs Grundgedanke, dass die Menschen Gegensätze für Bedeutungszuschreibungen benötigten; diese Gegensätze sind binärhierarchisch. Der Mensch kann das Eine nicht ohne das Andere bestimmen. Dieses Denken findet sich in der Selbstdefinition der menschlichen Gesellschaft in Form der Einteilung in Gruppen, Klassen, Rassen etc. wieder. De Beauvoirs Konstruktion der Gesellschaft fußt auf Georg Wilhelm Friedrich Hegels Herrschaft-und-Knechtschaft-Modell. Das Wesentliche, das Subjekt, definiert sich vom Anderen, dem Unwesentlichen, das somit als Objekt angesehen wird.¹²¹ Der Gedanke an zwei Subjekte, die nicht von Beherrschung und Unterdrückung geprägt sind, ist nach de Beauvoir undenkbar.¹²²

¹¹⁸ Vgl. Lindhoff 1995, S. 1-7.

¹¹⁹ Vgl. Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitten und Sexus der Frau*. Übersetzt von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 841.

¹²⁰ Aichner 2014, S. 12.

¹²¹ Vgl. Lindhoff, 1995 S. 1-2.

¹²² Vgl. Ebd., S. 3.

Brünhilde Blum befreit sich und wird zu einem Subjekt, das nicht mehr unterdrückt und auch nicht beherrscht wird. De Beauvoirs Ansicht, dass es immer einen Herrscher und einen Knecht gibt, wird im Buch somit, zumindest für eine Zeitlang, widerlegt. In *Totenrausch* wird Blum wieder in die Rolle der Unterdrückten gedrängt und zum Objekt. Zuvor wird sie aber im ersten Kapitel, also nach dem Doppelmord an ihren Adoptiveltern, als Mutter zweier Töchter eingeführt.

Es zeigt sich, dass es Überschneidungen bei Butlers und de Beauvoirs Denken gibt. De Beauvoirs Objekt kann mit der Performativität der Geschlechtsidentität und den damit verkörperten Stereotypen Butlers in Verbindung gebracht werden.

6.2 ‚Mutter‘

Die Rolle der Frau als Mutter wird nun anhand der Erziehungswissenschaftlerin Isabella Heidinger, der französischen Philosophin Élisabeth Badinter und der französischen Feministin Simone de Beauvoir thematisiert und analysiert.

6.2.1 Isabella Heidinger ‚Komplex M‘

Die Erziehungswissenschaftlerin Isabella Heidinger setzt sich in ihrem Werk *Das Prinzip der Mütterlichkeit – geschlechterübergreifende Ressource* (2010) primär mit dem Terminus ‚Mutter‘ auseinander. Sie verwendet den Begriff des ‚Komplexes M‘, der aus den Aspekten ‚Mutterschaft‘, ‚Mutter-Sein‘ und ‚Mütterlichkeit‘ definiert wird. Der ‚Komplex M‘ vereint somit Themen, welche sich rund um den Terminus ‚Mutter‘ befinden, womit verdeutlicht wird, dass ‚Mutter‘ kein leicht zu definierender Begriff ist, der sich im Laufe der Jahre auch verändert bzw. weiterentwickelt hat. Heidinger verweist jedoch darauf, dass ihre Einteilung in die genannten drei Aspekte willkürlich ist und diese auch anders benannt werden könnten. Ich finde die Auseinandersetzung bzw. eine derartige Definition von ‚Mutter‘ spannend und vor allem für die Analyse der Protagonistin Brünhilde Blum durchaus passend. Das Verständnis von einer Mutter ist meines Erachtens komplex, weshalb ich mich für die Erläuterung von Heidinger und ihren Begriff ‚Komplex M‘ entschieden habe.¹²³

Mutterschaft ist nach Heidinger jene Phase vom biologischen Vorgang der Schwangerschaft bis hin zur Geburt, womit Mutterschaft mit der Bereitschaft, ein Kind zu gebären, bzw. mit der Gebärfähigkeit verbunden ist. Ferner erlebt Mutterschaft hinsichtlich neuer

¹²³ Vgl. Heidinger, Isabella: *Das Prinzip Mütterlichkeit – geschlechterübergreifende Ressource*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 122-123.

Möglichkeiten, wie der einer Leihmutterschaft, einen Wandel. Des Weiteren definiert sie Mutterschaft als gesellschaftliche Institution. Es ist zu beobachten, dass die Bewertung von Mutterschaft stark von der Gesellschaft abhängt. Mutterschaft ist eng verknüpft mit dem Aspekt ‚Mutter-Sein‘ von ‚Komplex M‘.¹²⁴

Der soziale Aspekt des Mutter-Seins unterliegt dem Wandel historischer, kultureller sowie ökonomischer Strömungen, somit verändert sich dieser Aspekt mit dem gesellschaftlichen Wandel. Mutter-Sein ist als Reaktion auf das Kind-Sein zu verstehen, wodurch sich die gesellschaftliche Aufgabe, das Kind zu begleiten, ergibt. Der angesprochene Wandel von der Definition des Mutter-Seins ist hinsichtlich der Analyse der Arbeit nicht von Belang.¹²⁵ Bernhard Aichners Trilogie wurde im 21. Jahrhundert veröffentlicht, womit das Verständnis vom Mutter-Sein im späten 20. und im 21. Jahrhundert von Bedeutung ist.

Im 20. Jahrhundert begann das „Ideengebäude“¹²⁶ von Mutter-Frau-Familie zu bröckeln; dies zeichnete sich durch die Differenzierung von Mutter-Sein und Frau-Sein ab. Heidinger bezieht sich diesbezüglich auf die deutsche Soziologin Elisabeth Beck-Gernsheim, die diese Entwicklung auf zwei Ursachen zurückführt. Zum einen bildete sich ein neues Familienleitbild und eine neue Familienform, zum anderen veränderte sich die Berufswelt. Hinsichtlich der Entwicklung des Familienleitbildes ist die Wende hin zum liberalen Erziehungsstil erkennbar. Das Leitmotiv lautet: „Erziehung zur Selbstständigkeit“¹²⁷. Dies führte dazu, dass die Erziehung des Kindes für die Mutter komplexer wurde. Beck-Gernsheim nennt vier Themenbereiche, denen ein großer Wert zugeschrieben wird. Diese ergeben sich aus der Bildung, der Gesundheit, dem Seelenheil und der Umwelt, wobei sie nicht gleichzeitig in ihren erzieherischen Aufgabenbereichen aufgenommen wurden. So etwa kam das Thema Gesundheit bereits im 19. Jahrhundert auf; dies kann als Reaktion auf die Fortschritte in der Medizin gesehen werden. Im 20. Jahrhundert rückt die Psyche bzw. das Seelenheil des Kindes in den Mittelpunkt. Ferner spielte der Umweltschutz eine immer größere Rolle und wirkte auf die elterlichen Pflichten ein. Eltern werden von Ratgebern mit Warnungen und Empfehlungen überschüttet. Primär liegt seit dem 20. Jahrhundert das Wohlergehen des Kindes in der Verantwortung der Eltern bzw. zählt dies zu den Pflichten einer Mutter. Kindererziehung ist eine reine Privatangelegenheit; dies leitet sich aus der zunehmenden Individualisierung ab.

¹²⁴ Vgl. Heidinger 2010, S. 124.

¹²⁵ Vgl. Ebd., S. 125.

¹²⁶ Ebd., S. 137.

¹²⁷ Ebd., S. 137.

Die Unterwerfung unter höhere Mächte, wie der Religion oder dem Staat, wich der Individualisierung, dem Drang nach Freiheit und dem Wunsch, das Leben selbst zu gestalten. Dies führt dazu, dass seit dem 20. Jahrhundert der Fokus auf der Entwicklung des Kindes liegt. Es gilt jetzt nicht nur mehr das Kind hinsichtlich seiner physischen und psychischen Entwicklungen zu unterstützen, sondern auch die Fähigkeiten des Kindes zu fördern.¹²⁸

Der Erziehungsstil von Brünhilde Blum verdeutlicht, dass sich die Entwicklung des Kindes im Fokus befindet. Im Mittelpunkt steht das Wohlergehen ihrer Töchter. Dies kommt immer wieder deutlich zum Ausdruck; auch dass die Kinder nichts von ihren Taten erfahren, ist ihr sehr wichtig. Die Kinder sollen diese Seite ihrer Mutter nicht sehen. Zudem zeigt sich, dass Blum versucht, ihre Rolle als Mutter von den Taten zu trennen. Blum ist ganz Mutter, wenn sie bei ihren Kindern ist und blendet alles andere aus, auch die körperliche Nähe – Mutternähe –, die sie immer wieder zu ihren Kindern sucht, kann als Kennzeichen einer fürsorglichen Mutter angesehen werden.

Mama passt auf euch auf. Mama hat euch lieb. Mama macht jetzt Frühstück für ihre kleinen Mäuse. Blum nimmt sie in ihre Arme und hält sie. Wie unschuldig sie sind. Wie klein. Wie weit weg alles ist.¹²⁹

Die Aufgabe besteht nun mehr darin, „[...]das Kind auf seinem Weg zur Entfaltung seiner Individualität zu begleiten und gleichzeitig an die Gruppe anzupassen.“¹³⁰ Laut Heidinger wurde Erziehung zur „Entwicklungshilfe“¹³¹. Unterstützt wurde dies von der Psychologie, die sich zunehmend mit dem Terminus ‚Mutter‘ auseinandersetzt und Mutternähe als das wichtigste Kriterium bei der Entwicklung der Kinderseele nennt. Die Mutter ist somit für die Befriedigung der Bedürfnisse der Kinder verantwortlich.¹³²

Als Gegenbild zur Familienmutter entstand durch die Modernisierung in den 60er Jahren das Bild der selbständigen Frau. Zudem sank die Geburtenrate und eine neue Familienform setzte sich mehr und mehr durch: Kleinfamilien. Die Kindererziehung nahm dadurch weniger Raum im Lebensabschnitt einer Frau ein. Des Weiteren wuchs die Scheidungsrate, und die Bereitwilligkeit der Frau, sich nur auf die Ehe und auf das Einkommen des Mannes zu verlassen, sank. Diese Gedanken bzw. der Wandel der Frau wurde durch die 2. Frauenbewegung, welche sich in den 70er Jahren etablierte, unterstützt.¹³³ „Ein neues Leitmotiv war gefragt: persönliche Entwicklung. Laut Heidinger lautet nun die Frage der

¹²⁸ Vgl. Heidinger 2010, S. 137-138.

¹²⁹ Aichner 2014, S. 211. [Hervorhebung im Original]

¹³⁰ Heidinger 2010, S. 138.

¹³¹ Ebd., S. 138.

¹³² Vgl. Ebd., S. 139.

¹³³ Vgl. Ebd., S. 139-140.

Frau: „Wie passt Mutterschaft mit meiner eigenen Entwicklung zusammen?“¹³⁴ Im Zentrum eines Frauenlebens befindet sich nicht mehr der Haushalt und die Familie, sondern das Erwerbsleben. Zentral wurde die Vorstellung von Unabhängigkeit und Selbständigkeit der modernen Frau. Heidingers Meinung nach, nähern sich Mitte des 20. Jahrhunderts die Lebensvorstellungen der Frau, jener Entwürfe des Mannes an. Im Mittelpunkt stehen „Selbstbestimmung, Unabhängigkeit, Freiheit und Gleichheit“¹³⁵. Wie anfangs erwähnt, entstand eine Abkopplung von Mutter-Sein und Frau-Sein; diese Entwicklung ist mit dem Aufkommen der Anti-Baby-Pille verknüpft. Mutter-Sein ist dadurch keine Selbstverständlichkeit, sondern eine bewusste Entscheidung. Radikal formuliert könnte man von einer Entscheidung zwischen der persönlichen Freiheit und jener der Mutterschaft sprechen. Zudem entsteht ein Drei-Phasen-Modell einer Frau, die zu einer Mutter wird¹³⁶:

1. Berufstätigkeit
2. eingeschränkte oder keine Berufstätigkeit während des Kleinkindalters
3. Rückkehr in das Berufsleben

Von einer bewussten Entscheidung des Mutterwerdens kann auch bei Brünhilde Blum gesprochen werden.

Die Sehnsucht wurde zu groß, der Wunsch nach Kindern.¹³⁷

In diesem Zitat wird deutlich, dass Blum sich bewusst für Kinder entschieden hat, obwohl sie immer Angst davor gehabt hat, sie würde eine lieblose und kalte Mutter, da sie in ihrer eigenen Kindheit ebenfalls nur Lieblosigkeit erfahren hat.

An Kinder zu denken, das hatte sie nicht gewagt. Sie hatte Angst, dass das Glück aufhören könnte, wenn sie es herausforderte, dass die Liebe über Nacht einfach nicht mehr da sein würde. Eigene Kinder zu haben, sie aufwachsen zu sehen, sie zu lieben, Blum wischte die Gedanken daran drei Jahre lang vom Tisch. Mutter zu sein, sie konnte es sich nicht vorstellen, sie hatte Angst, zu wiederholen, was sie gelernt hatte. Die Lieblosigkeit, die Kälte, sie wollte nicht herausfinden, ob sie so war wie Herta und Hagen.¹³⁸

Im Zuge der Frauenbewegung wandelt sich in den 1970er Jahren die Vorstellung von Mutter-Sein. Der anfängliche Kampf gegen den Zwang der Mutterschaft legte sich und die neue

¹³⁴ Heiding 2010, S. 139.

¹³⁵ Ebd., S. 141.

¹³⁶ Vgl. Ebd., S.139-143.

¹³⁷ Aichner 2014. S. 29.

¹³⁸ Ebd., S. 28-29.

Ansicht, Mutter-Sein als eine Bereicherung des Lebens zu empfinden, setzte sich durch. Mutter-Sein wird als Chance angesehen, sich selbst weiterzuentwickeln oder „[...] als Erweiterung des persönlichen Horizonts herausgearbeitet.“¹³⁹ Ferner wird dem Mutter-Sein die Chance, dem Berufsalltag zu entkommen und dem eigenen Leben Sinn und Inhalt zu geben, verliehen. Mit der Gender-Debatte, die sich in den 90er Jahren etablierte, rückte das Mutter-Sein weiter von dem Bild einer modernen Frau, das sich auf Bildung, gutes Aussehen und Berufstätigkeit stützt, ab. Frauen definierten sich nicht mehr über Mutterschaft, und Mutter-Sein erfährt kaum gesellschaftliches Ansehen, so wird die Bezeichnung, ‚mütterlicher Typ‘ als Beleidigung aufgefasst.¹⁴⁰

Speziell im 21. Jahrhundert entwickelte sich die Auffassung von jungen Frauen, dass Mutter-Sein stressig und anstrengend sei und daher nicht als erstrebenswert erscheine. Heidinger bezeichnet das Mutter-Sein im 21. Jahrhundert als eine „Falle“¹⁴¹. Zum einen wird eine Frau, die sich für die Erziehung eines Kindes entscheidet, mit dem Terminus ‚Mutti‘ bezeichnet. Ferner kann sich die berufstätige Frau kaum in ein derartiges gesellschaftliches Out platzieren, wenn sie von der Gesellschaft anerkannt werden möchte und eine Karriere anstrebt. Entschließt sie sich jedoch für ein Kind und lässt dieses ‚fremd‘ betreuen, so wird sie als ‚Rabenmutter‘ bezeichnet. Des Weiteren wird eine Frau, welche sich gegen den Kinderwunsch entscheidet, als eine Egoistin der neuen Generation kritisiert. Frauen befinden sich somit in einer Zwangslage, denn sie können nur die falsche Wahl treffen. Heidinger sieht darin den Grund, weshalb immer mehr Frauen sich erst spät für das Mutter-Sein entscheiden.¹⁴²

6.2.2 Élisabeth Badinter ‚Frau und Mutter‘

Die französische Philosophin Élisabeth Badinter thematisiert in ihrem Buch *Der Konflikt. Die Frau und die Mutter* (2010) das Mutterbild in der Gesellschaft. Wie der Titel schon besagt, behandelt Badinter die Begriffe ‚Frau‘ und ‚Mutter‘ und dies mit Blick auf das 21. Jahrhundert und vor dem Hintergrund des Mutterbildes von Nationen wie Frankreich, Deutschland und skandinavischen Ländern.

Wie schon Heidinger, verweist auch Badinter auf den weder konstant noch universell verlaufenden Wunsch nach Kindern im 21. Jahrhundert. Die Frauen haben die Wahl. Mutterschaft ist nicht mehr die einzige Form von Selbstbestätigung für eine Frau, denn der

¹³⁹ Heidinger 2010, S. 145.

¹⁴⁰ Vgl. Heidinger 2010, S. 145-146.

¹⁴¹ Ebd., S. 148.

¹⁴² Vgl. Ebd., S. 147-148.

Wunsch einer beruflichen Karriere drängt sich immer mehr auf. So kann es auch sein, dass Kinder nicht mehr als Geschenk angesehen werden, sondern als Verpflichtung und Hindernis, welches die berufliche Karriere hemmt. Badinter nennt dazu die gegenwärtige Kultur eine ‚Ich-Kultur‘, bei der das Ich an erster Stelle steht.¹⁴³ Damit einher geht die Tatsache, dass Frauen des 21. Jahrhunderts nach dem Studium, nach der Sicherung einer beruflichen Karriere und einer stabilen Beziehung das erste Kind mit 30 Jahren bekommen.¹⁴⁴ Abschließend lässt sich nach Badinter Folgendes über die Identität einer Frau des 21. Jahrhunderts, speziell über die Identität als Mutter, sagen:

Die Mutterschaft ist nur noch *ein* wichtiger Aspekt der weiblichen Identität und keine notwendige Voraussetzung mehr für die Erfüllung des weiblichen Ichs. Dank oder aufgrund der modernen Verhütungsmethoden hat sich die Welt der Frauen gespalten und diversifiziert. Wer diese Entwicklung nicht zur Kenntnis nehmen will, muss mit Blindheit geschlagen sein.¹⁴⁵

Blum kann somit als eine moderne Mutter definiert werden; sie entscheidet sich für Kinder, als sie ein erfolgreiches Unternehmen sowie eine stabile Beziehung führt.

6.2.3 Simone de Beauvoir ‚Mutter‘

„Gewöhnlich ist die Mutterschaft ein seltsamer Kompromiß [sic!] aus Narzißmus [sic!], Altruismus, Traum, Ehrlichkeit, Unaufrichtigkeit, Hingabe und Zynismus.“¹⁴⁶

In ihrem Buch *Das andere Geschlecht* (1951) thematisiert de Beauvoir unterschiedliche Stadien und Rollen einer Frau, wie die einer Mutter. Hinsichtlich der gendertheoretischen Analyse der Trilogie ist de Beauvoirs Ansicht der Mutterrolle von Bedeutung, da sich eine Verbindung zu Blums Darstellung als Mutter ergibt. Des Weiteren lässt sich Blums Kindheit mit de Beauvoirs Verständnis von ‚Mutter‘ und ‚Kind‘ bzw. ‚Schwangerschaft‘ analysieren.

Nach de Beauvoir ist Mutterschaft die „Berufung“¹⁴⁷ einer Frau. Der Organismus einer Frau ist „auf die Arterhaltung ausgerichtet“¹⁴⁸. Eine schwangere Frau „verkörpert das Menschengeschlecht, sie ist eine Verheißung des Lebens, der Ewigkeit.“¹⁴⁹ Zudem erhält sie gesellschaftliche Anerkennung und ihre möglichen Launen werden „geheiligt“¹⁵⁰.

¹⁴³ Vgl. Badinter, Élisabeth: *Der Konflikt. Die Frau und die Mutter*. Übersetzt von Ursula Held und Stephanie Singh. München: C. H. Beck 2010, S. 21-25.

¹⁴⁴ Vgl. Badinter 2010., S. 132.

¹⁴⁵ Ebd., S. 167-168.

¹⁴⁶ de Beauvoir 2009, S. 650.

¹⁴⁷ Ebd., S. 623.

¹⁴⁸ Ebd., S. 612.

¹⁴⁹ Ebd., S. 636.

¹⁵⁰ Ebd., S. 636.

Schwangerschaft bezeichnet de Beauvoir jedoch auch als Drama, da es ein zweiseitiges Schwert ist. Zum einen empfindet die Frau es als „Bereicherung“¹⁵¹ und zum anderen empfindet sie das ungeborene Kind als „Parasit“¹⁵². Die schwangere Frau besitzt den Fötus, aber sie wird auch von ihm besessen.¹⁵³ Darüber hinaus ist jede Mutter der Auffassung, dass sie ein Held/eine Heldin heranzieht, aber zugleich hat sie die Befürchtung, „ein Ungeheuer in die Welt zu setzen“¹⁵⁴. Ferner nennt de Beauvoir Frauen, die den Fötus als „Schatz des Lebens“¹⁵⁵ empfinden, und Frauen, die die Schwangerschaft als Qual empfinden. Diese Frauen sahen sich zuvor als „erotisches Objekt“¹⁵⁶ und achteten auf ihr Aussehen, der Fötus vernichtet nun jedoch ihren schönen Körper.¹⁵⁷ Zudem sind die schlechten und sadistischen Mütter, die ihre Kinder beschimpfen, ohrfeigen und zu kleinen Sklaven erziehen, zu nennen. Gerechtfertigt werden die Wutausbrüche mit der Begründung, dass sie das Kind richtig erziehen wollen, doch wenn dies misslingt, werden sie dem Kind gegenüber feindselig.¹⁵⁸ Dies trifft auf Brünhilde Blum zu, die von ihren Eltern, wie schon erwähnt, als Soldatin erzogen wird, um sie auf das Führen des Familienunternehmens vorzubereiten.

De Beauvoir ist der Meinung, dass Mutterliebe kein Instinkt ist – deswegen gibt es schlechte Mütter – und nicht an eine Schwangerschaft gebunden sein muss. Mutterliebe kann auch gegenüber einem adoptierten Kind empfunden werden. Ferner ergibt sich Mutterliebe aus der Gesamtsituation und aus der Art und Weise, wie die Frau diese bewältigt. Trotzalldem geht de Beauvoir davon aus, dass Frauen das Kind als eine Bereicherung ihres Lebens empfinden. Sie sieht eine Verbindung zwischen der Geliebten des Mannes und dem Kind einer Frau, denn beide verwenden für das Gegenüber Kosenamen, wie etwa ‚mein Schatz‘. Sowohl die Geliebte als auch das Kind werden mit Liebkosungen und Küssen überschüttet. Obwohl die Beziehung zwischen Mutter und Kind im Laufe der Jahre immer komplexer wird, ist die Großzügigkeit das Besondere an der Mutterschaft. Eine Mutter erwartet keinen Lohn oder Geschenke für die Mutterliebe.¹⁵⁹

¹⁵¹ de Beauvoir 2009, S. 629.

¹⁵² Ebd., S. 629.

¹⁵³ Vgl. Ebd., S. 629.

¹⁵⁴ Ebd., S. 631.

¹⁵⁵ Ebd., S. 638.

¹⁵⁶ Ebd., S. 638.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 629-638.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 650-652.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 641-650.

Diese Liebe der Mutter gegenüber ihrer Kinder ist bei Blum stark ausgeprägt, was schon zuvor erläutert wurde. Blum verwendet immer wieder Kosenamen, wie „kleine Wunderwesen“¹⁶⁰, „ihre Engel“¹⁶¹ oder „*kleine Mäuse*“¹⁶².

Die Beziehung zwischen Mutter und Tochter ist komplizierter als jene zwischen Mutter und Sohn, da sie in ihrer Tochter ein „Double“¹⁶³ sieht und alles auf sie projiziert. Die Mutter will, dass ihre Tochter es besser hat als sie es hatte.¹⁶⁴ Zudem ist die Mutter-Kind-Beziehung von der Beziehung der Frau zu ihrem Mann abhängig, denn Ehe, Haushalt und Mutterschaft beeinflussen sich gegenseitig.¹⁶⁵

Die Beziehung zwischen Blum und Mark hat einen starken Einfluss auf ihre Mutterrolle, als dieser stirbt. Blum trauert und zerbricht fast am Verlust ihres Mannes, was dazu führt, dass sie ihre Mutterrolle vernachlässigt.

Sechsenddreißig Stunden hat sie geschlafen. [...] sie wollte nicht zurück ins Licht, sie wollte die Wirklichkeit nicht, nichts spüren, nichts sehen, nicht akzeptieren, dass es wirklich passiert ist. [...] Nie wieder möchte sie aufwachen. Sie will sich betäuben, tagelang, Wochen.¹⁶⁶

Jedoch hindern ihre Töchter sie daran, aufzugeben, womit die Mutterrolle die Witwenrolle stark beeinflusst.

Erst als Uma und Nela zu ihr ins Bett kriechen und sie streicheln, kommt sie zurück. [...] sie[die Kinder] wollen ihre Mutter zurück [...] In jedem Winkel sind sie, die Hilferufe ihrer Kinder, ihre Angst. Wie diese Worte Blum aus dem Schlaf reißen, ihr plötzlich Kraft geben, sie keinen Augenblick lang mehr stillliegen lassen.¹⁶⁷

Wie erwähnt, ist Muttersein nicht mehr dem Zufall überlassen, sondern auch eine bewusste Entscheidung. Nach de Beauvoir spielt bei der Entscheidung das ökonomische, politische und gesellschaftliche Leben einer Frau eine tragende Rolle. Frauen, die berufstätig sind und „unter Mühen und Kämpfen zur Erkenntnis der wahren menschlichen Werte“¹⁶⁸ gelangen, werden zu den besten Müttern bzw. sind die besten Erzieherinnen. Sie werden am besten die Schwangerschaft überstehen, da sie nicht immerfort auf sich selbst starren und sie werden am

¹⁶⁰ Aichner 2014, S. 29.

¹⁶¹ Ebd., S. 29.

¹⁶² Aichner 2014, S. 211. [Hervorhebung im Original]

¹⁶³ de Beauvoir 2009, S. 656.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 656.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 666.

¹⁶⁶ Aichner 2014, S. 49.

¹⁶⁷ Ebd., S. 49-50.

¹⁶⁸ de Beauvoir 2009, S. 665.

wenigsten von den Kindern verlangen.¹⁶⁹ „Sie verzichtet auf ihr Ich, ihre einzige Sorge ist das Glück ihres Kindes, und womöglich zeigt sie sich sogar egoistisch und hart gegenüber den Rest der Welt.“¹⁷⁰

Abschließend stellt de Beauvoir fest, dass eine westliche Frau nicht als ‚die Mutter‘ oder ‚die Ehefrau‘ bezeichnet werden möchte, sondern als ‚diese Mutter‘ und ‚diese Ehefrau‘, denn „das ist die Befriedigung, die sie im gesellschaftlichen Leben sucht.“¹⁷¹ Sie ist nicht mehr nur die Mutter ohne besondere Kennzeichen.

Brünhilde Blum ist bestimmt nicht nur eine Mutter ohne Besonderheiten, sondern die Figur zeichnet sich durch Merkmale wie Kaltblütigkeit, Rachedurst und Liebe zu ihrem Mann, ihrer Familie und vor allem zu ihren Kindern aus.

Neben der Rolle der Mutter ist in *Totenfrau* die der Rächerin zentral, zu der sie durch den Tod ihres Mannes wird.

6.3 Racheengel

Rache an sich, das menschliche Verlangen nach Vergeltung für erfahrenes Unrecht, der Wunsch, diese Vergeltung in die eigene Hand zu nehmen, ist dabei durchaus kein zeitbedingtes Phänomen.¹⁷²

Rache ist nach der studierten Literaturwissenschaftlerin Katharina Maier etwas zutiefst Menschliches und ein alltäglicher Drang, der darin besteht, einem anderen etwas heimzuzahlen. Dies schließt ein, dass jeder Rächer/jede Rächerin zuvor ein Opfer war und als Reaktion zur Rächer/Rächerin wird. Zudem kostet Rache Zeit, Geld, Energie, mitunter schränkt es die eigene Freiheit ein und der Rächer/die Rächerin bezahlt am Ende mit dem eigenen Leben. Rache ruft in jedem mächtige Gefühle hervor und treibt Menschen in Extremsituationen. Der Rächer/Die Rächerin wird etwas Unersetzbares genommen, wie ein geliebter Mensch, aber auch Beleidigungen oder ein Ehebruch rufen Rachegefühle hervor,

¹⁶⁹ Vgl. de Beauvoir 2009, S. 665-666.

¹⁷⁰ Ebd., S. 656.

¹⁷¹ Ebd., S. 667.

¹⁷² Bückmann-de Villegas López, Sabine Ulrike: *Erfahrung der Rache im englischen und spanischen Drama der Blütezeit*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 1991 (Münsteraner Monographien zur englischen Literatur 4), S. 6.

womit Rache zu etwas Persönlichem wird und daher Emotionen, wie Wut, Zorn oder Schmerz und auch Leidenschaft hervorruft.¹⁷³

Rache ist also stark verknüpft mit Emotionen und zudem mit Feindschaft. Der deutsche Germanist Johannes F. Lehmann behandelt den Zusammenhang von Zorn, Hass und Feindschaft in seinem Text *Zorn, Hass, Entscheidung. Modelle der Feindschaft in den Hermannsschlachten von Klopstock und Kleist*¹⁷⁴. Ein Affekt des Kampfes gegen die Bedrohung eines Feindes ist nach Lehmann der Zorn. Der Zorn, der sich zu einem Wahn steigern kann, begründet die Gewalt und die Tötungslust. In Bezug auf Rache und Zorn greift Lehmann auf Aristoteles zurück und stellt fest: „Der Zorn ist der klassische Affekt, der zur Rache führt“¹⁷⁵ – und resultiert aus einer Beleidigung.

In Bezug auf Blum und ihre Taten trifft es zu, dass sie aus der Tatsache, dass ihr Mann getötet worden ist, handelt und seinen Tod rächen möchte. So kann auch Blums Emotion, welche sie zur Rache führt, als Zorn beschrieben werden, der sie zu einem Rachefeldzug treibt und somit zum Wahn wird. Aus ihrem Schmerz heraus beschäftigt sie sich mit seinem Unfalltod, der sich schlussendlich als Mord entpuppt. Ihre Rachegefühle und der Zorn, den sie hegt, werden immer wieder durch ihre Gedanken an Mark und ihre Begründung, dass sie „[f]ür Mark“¹⁷⁶ tötet bzw. auch „[f]ür Dunja“¹⁷⁷, verstärkt. Dunja wird jedoch, nachdem sie Blum von ihrer Gefangenschaft erzählt hat, getötet. Blums wahrer Grund für ihre Rachegefühle liegt bei der Tötung ihres Mannes, den sie über alles liebt, was Blums Visionen, Erinnerungen und Gedanken an ihn immer wieder verdeutlichen.

Weil ihr Mark wieder nah ist, weil sie ihn spüren kann, weil sie will, dass er bei ihr ist, wenn sie ihn [Schönborn, der Fotograf] trifft. [...] An der roten Ampel sieht sie ihn, Mark, wie er lacht, wie er ihr die Zigarette aus der Hand nimmt und sie hinaus in den Sand wirft. Wie er sie küsst. Wie warm es ist an seiner Haut.¹⁷⁸

Diese Vision von Mark hat Blum, als sie sich mit Schönborn, einem der Täter, die Dunja fünf Jahre lang im Keller gefangen gehalten und missbraucht haben, trifft.

¹⁷³ Vgl. Maier, Katharina: *Rache ist eine Speise, die man kalt genießt*. Wiesbaden: Marixverlag 2010, S. 8-10.

¹⁷⁴ Lehmann, Johannes F.: Zorn, Hass, Entscheidung. Modelle der Feindschaft in den Hermannsschlachten von Klopstock und Kleist. In: *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag*. 14/1 (2006), S. 11-29.

¹⁷⁵ Vgl. Lehmann 2006, S. 15.

¹⁷⁶ Aichner 2014, S. 186.

¹⁷⁷ Ebd., S. 186.

¹⁷⁸ Ebd., S. 182.

Nach Maier kann dies als eine Extremsituation bezeichnet werden, bei der sie Mark ‚unterstützt‘ bzw. mitunter auch ‚beruhigt‘. Seine ‚Anwesenheit‘ zeigt ihr und den Lesern/Leserinnen für wen Blum die folgende Tat begeht, und verdeutlicht, dass es sich um etwas Persönliches handelt. Ein Rächer/Eine Rächerin ist zuvor immer ein Opfer. Blum kann als Opfer hinsichtlich ihres Verlustes bezeichnet werden. Der Verlust ihres Mannes trifft Blum so sehr, dass sie ihre Mutterrolle vernachlässigt.

Ferner steht nach Maier Rache auch mit verletzter Ehre in Verbindung und durch die Vergeltung soll nun das Selbstwertgefühl wiederhergestellt werden.¹⁷⁹ Rache ist eine große psychische und physische Belastung und daher verwundert es nicht, wenn sich der Rächer/die Rächerin verwandelt bzw. sich ihre Persönlichkeit weiterentwickelt oder sie sich sogar zerstörerisch gegen sich selbst richtet. Der Rächer/Die Rächerin wird zum Schlächter/zur Schlächterin, ein „eiskalt kalkulierende[r] Manipulator [und ein] unmenschliches Monstrum“¹⁸⁰.

Der Preis, den jeder Rächer/jede Rächerin für die Vergeltung bezahlen muss, ist das Schwinden der eigenen Identität; dies steht im Fokus des dritten Teils der Trilogie – *Totenrausch*. Rächer/Rächerinnen sind immer auch mächtige Menschen, die Maier als „Mehr-als-Mensch-sein“¹⁸¹ bezeichnet, denn Rache ist eine große Bürde, die nicht jeder Mensch zu tragen vermag. Nach Nusser kann eine Einteilung der Rächer/Rächerinnen in die Kategorien ‚gut‘ und ‚böse‘ nicht immer erfolgen, da der Rächer/die Rächerin zuvor immer Opfer war.¹⁸²

In Aichners Trilogie wird Blum als eiskalte Mörderin ihrer Adoptiveltern eingeführt, doch sie kann auch bei ihrer Rache als „unmenschliches Monstrum“¹⁸³ bezeichnet werden. Blum bezeichnet Jaunig, den Pfarrer, einen der fünf Täter, als ein „Stück Fleisch“¹⁸⁴ und zündet ihn an.

Langsam und ruhig beugt sie sich nach vorne und hält das Feuerzeug an seine Kleidung. So, als würde sie eine Kerze anzünden, setzt sie den Priester in Brand. [...] Langsam steht Blum auf und klettert nach oben. Sie dreht sich nicht um, sein Schreien hört sie nicht mehr. Sie geht an Deck und schaut zu, wie der Himmel langsam heller wird.¹⁸⁵

¹⁷⁹ Vgl. Maier 2010, S. 10.

¹⁸⁰ Ebd., S. 283.

¹⁸¹ Ebd., S. 283.

¹⁸² Vgl. Ebd., S. 282-283.

¹⁸³ Ebd., S. 283.

¹⁸⁴ Aichner 2014, S. 253.

¹⁸⁵ Ebd., S. 257.

Wie beim Mord ihrer Adoptiveltern verübt sie auch diesen auf dem Boot und verhält sich ruhig und überlegt. Blum selbst bezeichnet die Tat als etwas Gutes und ist vom Feuer und von dem, was sie Jaunig antut, fasziniert.¹⁸⁶

Aichner versucht, durch Blums liebevolle Mutterrolle und ihre Darstellung als eigentliches Opfer, sie der Leser/die Leserin näherzubringen und sie als ‚gut‘ zu kategorisieren. Womit sie nach Nusser zur Ingroup gehört und die Täter als die ‚Bösen‘ zur Outgroup zu zählen sind. Damit wird eine klare Einteilung von ‚gut‘ und ‚böse‘ dargestellt.

Nach Marks Tod stellt Blum fest, dass ihr Leben zerstört worden ist und nichts mehr so sein wird, wie es zuvor einmal gewesen ist.

Nichts wird wieder gut. Nie wieder. Alles, was gut war, liegt jetzt in einem Kühlraum im Erdgeschoss.¹⁸⁷

Die Ordnung wird zerstört, was nach Maier den Wunsch nach Vergeltung und der Wiederherstellung der Ordnung hervorruft. Rache kann mit Vergeltung gleichgesetzt werden, denn sie entsteht immer aus einer Unrechtsituation, die die Ordnung und den Frieden zerstört. Der Rächer will die Ordnung wiederherstellen und wird vom Schmerz und dem Verlangen nach Sicherheit angetrieben. Daraus ergibt sich, dass Rache immer auch irrational ist, weil sie aus dem Schmerz und aus dem Opferzustand heraus entsteht. Als irrational kann sie auch deswegen bezeichnet werden, weil begonnene Taten nicht wieder gutgemacht werden können, denn Tote kommen durch Vergeltung nicht wieder zurück.¹⁸⁸

Hervorzuheben ist des Weiteren vor allem Blums Einstellung zu ihren Taten.

Blum muss sie [die Täter] finden und für Gerechtigkeit sorgen¹⁸⁹

Sie ist der Meinung, dass sie für Gerechtigkeit sorgen muss, und diese ist nur in Form eines Rachefeldzuges möglich.

Nach Maier sind Rache und Gerechtigkeit eng miteinander verbunden. In vergangenen Zeiten dies in Form von Blutrache, in der Gegenwart muss das Rechtssystem persönliche Vergeltung

¹⁸⁶ Vgl. Aichner 2014, S. 261.

¹⁸⁷ Ebd., S. 52.

¹⁸⁸ Vgl. Maier 2010, S. 13-15.

¹⁸⁹ Aichner 2014, S. 212.

eindämmen, wobei auch die Moral bei Rache eine Rolle spielt. Der Rächer ist ebenso schuldig wie der Ersttäter, womit es sich bei Rache um ein „zwiespältiges Phänomen“¹⁹⁰ handelt.¹⁹¹

Ferner besteht die Differenz, so Lehmann, zwischen Rächer und Feind in der Gerechtigkeit des Rächers und dem sich in Unrecht befindenden Feind.¹⁹²

Wie die Analyse veranschaulicht, überzeugt sich Blum immer wieder selbst von ihrem Recht. Aus ihrer Sicht ist sorgt ihr Rachefeldzug für Gerechtigkeit.

Vergeltung als gerecht anzusehen fällt dem Beobachter leichter, wenn sich die Rache ausschließlich auf den Ersttäter bezieht und nicht darüber hinaus noch geliebte Menschen des Ersttätters einschließt.¹⁹³

Blum hat es auf die fünf Täter abgesehen. Ihre Rache zielt ausschließlich auf den Fotografen, den Pfarrer, den Jäger, den Koch und den Clown ab und trifft keine Unschuldigen. Die grausamen Taten der fünf Ersttäter unterstützen implizit Blums Darstellung als ‚gute‘ Figur, da die Rache für der Leser/die Leserin nachvollziehbar ist. Im Vergleich zu den Taten der fünf ist die Rache von Blum ein ‚geringeres Übel‘. Der Leser/Die Leserin will womöglich selbst, dass die Ersttäter bestraft werden. Die Polizei tut Marks und Dunjas Tod als Unfall ab, weshalb Blum selber nachforscht, was wiederum zu dem Rachefeldzug führt.

Im Allgemeinen ist jeder bewusst, dass Rache nicht in die Kategorie ‚gut‘ eingestuft wird, jedoch ist Rache des Öfteren nachvollziehbar, weswegen sich für die Beobachter/Beobachterinnen eine genaue Zuteilung bzw. Stellungnahme schwer gestaltet. Dies ist auch ein Grund dafür, warum eine Auseinandersetzung mit dem Thema Rache in der Gegenwart von Bedeutung ist und einen großen Teil im Mainstream-TV ausmacht. Nach Maier müssen Racheimpulse und Rachephantasien ausgelebt werden und dazu werden Medien wie Literatur oder Film herangezogen.¹⁹⁴ Rache wurde durch den 11. September 2001

¹⁹⁰ Maier 2010, S. 14.

¹⁹¹ Vgl. Ebd., S. 11-13.

¹⁹² Vgl. Lehmann 2006, S. 14-15, 19.

¹⁹³ Vgl. Maier 2010, S. 148.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 274-275.

wieder zu einem globalen Thema, das nun öffentlich behandelt wird und sich mit Einzelschicksalen beschäftigt.¹⁹⁵

Ein Klassiker der Literatur, welcher sich mit dem Thema Rache von Frauen auseinandersetzt, ist Friedrich Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame*. Zu nennen im Bereich des Films sind Quentin Tarantinos *Kill Bill* oder die US-amerikanische Serie mit dem passenden Titel *Revenge*. Nach Maier ist das Medium Film ideal für eine Auseinandersetzung mit Rache: „Rache ist wie Popcorn – sie passt gut ins Kino.“¹⁹⁶ Deswegen überrascht es nicht, dass bereits Filmrechte von *Totenfrau* verkauft wurden und es 2018 als Theaterstück aufgeführt wird – Rache verkauft sich gut.

Über das Geschlechterverhältnis in Bezug auf das Thema Rache verweist Maier darauf, dass Rächer männlich seien und Rache etwas Weibliches sei. Die Literaturgeschichte des Abendlandes unterdrückt die weibliche Rache, indem ihr das Recht darauf genommen wird, aber nicht ihre Fähigkeit, Rache zu nehmen. Damit ist Vergeltung für die Frau verboten, sollte sie doch Rache nehmen, dann gilt dies als ‚unweiblich‘ – siehe Medea. Medea übt durch das Töten ihrer Kinder Vergeltung an ihren Ehemann, sie wird zu einem göttlichen Status erhoben, aber entmenschlicht und als unweiblich dargestellt. Die Rache einer Frau wird als wild, unbeherrschbar und anarchisch wahrgenommen.¹⁹⁷

Zu beobachten ist, dass weibliche Rachegegeschichten ab dem späten 20. Jahrhundert wieder starke Rächerinnen zeigen, die in Verbindung mit Emanzipation stehen.¹⁹⁸ Die folgende Aussage eines Freundes der amerikanischen Literaturprofessorin Regina Barreca veranschaulicht dies zwar in einer stark überspitzten Art und Weise, jedoch steckt ein Fünkchen Wahrheit in Bezug auf Blum darin, die nach und nach ihre Rache an den Tätern übt.

„Ich habe eine Heidenangst vor wütenden Frauen“, sagt er zu meiner Überraschung. „Ich weiß, dass eine Frau, die ich ärgere oder verletze – selbst wenn mir das unabsichtlich passiert -, mir das heimzahlen wird. Ein Mann sagt dir wenigstens, du sollst dich zum Teufel scheren, oder er haut dir eins in die Fresse, aber eine Frau wird dich so langsam umbringen, dass du es nicht mal merkst.“¹⁹⁹

¹⁹⁵ Vgl. Maier 2010, S. 285-286.

¹⁹⁶ Ebd., S. 235.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 281-282.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 249.

¹⁹⁹ Barreca, Regina: *Süß ist die Rache. Von der Lust abzurechnen*. München: dtv 1998, S. 51.

6.4 Blum und ihre Beziehungen

Hinsichtlich der feministischen und gender-orientierten narrativen Figurenanalyse spielen für die Darstellung der Protagonistin die NebendarstellerInnen und vor allem die Beziehungen, die die Heldin eingeht, eine besondere Rolle. In diesem Kapitel werden die Beziehungen von Blum in *Totenfrau* analysiert, um somit Aufschlüsse über Blums Figur zu erhalten, die sich bisher aus der Rolle der Mutter und jener des Rachengels noch nicht ergaben. Von Interesse sind die Darstellungen der Nebenrollen Reza, Massimo und Dunja und deren Beziehung zu Blum.

6.4.1 Reza

Reza arbeitet bei Blums Bestattungsunternehmen und stammt aus Bosnien. Mark ertappt ihn, als dieser einen Bankomaten aufbrechen will. Blums Mann nimmt Reza mit sich nach Hause, von diesem Zeitpunkt an lebt er bei den Blums.

Reza wollte doch nur das Geld, ein bisschen davon, nur so viel, dass er überleben würde, er wollte sich Essen kaufen, er hatte Hunger. [...] Reza ist Bosnier. Seit sechs Jahren arbeitet er nun als Bestatter. Ist Blums Gehilfe, ihre rechte Hand.

Reza wird als Blums rechte Hand bezeichnet, dies bezieht sich jedoch im Laufe der Handlung nicht nur auf die alltägliche Arbeit im Bestattungsunternehmen, vielmehr wird er zum Vertrauten und „gehört zur Familie“²⁰⁰.

Für die Darstellung der Figur Blum ist bei der Einführung von Reza bedeutend, dass sie ihn einfach bei sich aufnimmt, ihm zu essen gibt, ihn bei sich leben lässt und ihm eine Arbeit gibt.²⁰¹ Die fürsorgliche Seite, die Blum als Mutter gegenüber ihren Töchtern und auch gegenüber Marks Vater Karl zeigt, offenbart sich auch bei Reza. Unterstützt wird dies durch Rezas Vergangenheit, die von Krieg, Blut, Schmerz und Verlust beherrscht ist.

Er hatte alles verloren im Krieg, seine Brüder, seine Eltern, sein Haus. Alles war verbrannt, nichts mehr war übrig. Dass er überlebt hatte, war ein Wunder, er hatte sich versteckt, hatte zugehört, wie die Serben schlachteten. Von einem Tag auf den anderen musste er lernen, was Krieg bedeutet, wie brutal das Leben sein konnte, der Tod, wie blutig, wie laut. Nichts blieb ihm, niemand, der für ihn da war, sich um ihn kümmerte, Reza war allein, ohne Dach über dem Kopf, ohne Geld, da war nichts mehr.²⁰²

²⁰⁰ Aichner 2014, S. 43.

²⁰¹ Vgl. Ebd., S. 42.

²⁰² Ebd., S. 41.

Wie aus dem Zitat zu entnehmen ist, wird Reza als jemand dargestellt, der nichts hat, weder Geld noch eine Wohngelegenheit. Indem Blum ihm dies alles bietet, wird sie als ‚gut‘ kategorisiert und tritt für die Leser/Leserinnen in die Rolle der Retterin in der Not. Es scheint fast so, als versuchte Aichner mit der Mutterrolle und der einer Retterin in der Not die guten Taten gegen die schlechten aufzuwiegen.

Reza wird als eine Figur eingeführt, die in der Vergangenheit Krieg erlebte und den Tod kennenlernte, was ihn zum optimalen Mitarbeiter für ein Bestattungsunternehmen macht. Zudem verbindet ihn mit Blum, dass auch er bereits getötet hat.

Nur Blut und Krieg und Töten. Wie oft er einfach zugeschlagen hat. Wie einfach es war. Er hat Menschen getötet. Im Krieg, um zu überleben, noch bevor er achtzehn war. [...] unglaubliche Geschichten von einem Kind mit einem Gewehr in der Hand.²⁰³

Reza tötet als Jugendlicher, um zu überleben. Blum tötet, um endlich leben zu können, so die Erklärung Blums, als sie ihre Adoptiveltern ertrinken lässt. Beide Figuren fürchten nicht den Umgang mit dem Tod und wissen, wie es sich anfühlt, wenn man selbst jemanden tötet. Dies verbindet, auch wenn Reza noch nicht von Blums Tötung weiß und beide aus unterschiedlichen Gründen getötet haben.

Die Figur Reza wird der Ingroup zugeteilt, obwohl sie in der Vergangenheit getötet hat und einen Bankomaten knacken will. Nach Nusser kann Reza die Rolle des treuen Gefährten zugeschrieben werden. Er ist am Beginn ein Mitarbeiter des Unternehmens, als er jedoch von dem Rachefeldzug Blums erfährt, indem er Blum bei der Zerstückelung von Bertl Puch, dem Koch, überrascht, unterstützt er sie auch hierbei.

-Du hast es gewusst?
-Nein, hab ich nicht.
[...]
-Es ist alles durcheinander. Alles geht den Bach runter. Es ist alles irgendwie passiert, Reza.
-Du musst mir nichts erklären.
-Doch, das muss ich.
-Du hattest bestimmt deine Gründe.
-Ja, die hatte ich.
-Das reicht mir.
-Mach einfach die Augen zu und geh wieder.
-Nein. Wir machen jetzt sauber.²⁰⁴

²⁰³ Aichner 2014, S. 41-52.

²⁰⁴ Ebd., S. 338.

Reza ist immer Blums Mitarbeiter und somit ihr untergeordnet. Im weiteren Verlauf wird zudem deutlich, dass er romantische Gefühle für Blum hegt und sie beginnen sich langsam anzunähern. Die Liebe zur ihr könnte auch der Grund sein, warum er ihr bedingungslos beim Rachefeldzug zur Seite steht. Was die veränderte Beziehung und die Gefühle der beiden füreinander bedeuten, verdeutlicht das folgende Zitat, als beide nach der Beseitigung von Bertl Puchs Leiche Arm in Arm am Sofa liegen.

Fast ist alles wieder normal. Fast ist es wieder zurück. Ein leises, kleines Gefühl. Geborgenheit. Etwas, das sie dazu bringt, Reza festzuhalten, ihn nicht gehen zu lassen. [...] Nur ein Freund, der für sie da ist. Ein Freund, der sie auffängt, der sie aus der Luft holt, sie davor beschützt, auf dem Beckenboden aufzuschlagen. [...] Wie dankbar sie ist. Wie gut es sich anfühlt. Diese Verbundenheit, diese Nähe, seine Zurückhaltung.²⁰⁵

Reza gibt Blum ein Gefühl der Sicherheit in ihrem chaotischen, mörderischen und blutigen Leben. Er entwickelt sich nach Mark zu ihrem Fels in der Brandung, zu jemandem, der mehr ist als nur ihr Mitarbeiter.

Reza. Dass er mehr sein kann als nur ihr Mitarbeiter, als ein Freund, der Schützling ihres Mannes. Es war Blum nie in den Sinn gekommen. Keine Sekunde lang. Dass er ein Mann war. Einer, der sie berühren kann. Halten kann.²⁰⁶

Ferner ist sie bereit, sich Reza hinzugeben, doch dieser hält sie zurück, was Blum nur mehr beeindruckt.

Dass er sie zurückgewiesen hat, war schön. Dass er sie nicht einfach genommen hat, ihr Angebot angenommen hat, ihren Körper, ihren Mund, die Brüste.²⁰⁷

Daraus hervorgeht, dass er mehr sein will als nur ihr Geliebter. Blum weiß dies und schätzt seine Haltung ihr gegenüber, wodurch auch sie sie beginnt, ihn mit anderen Augen zu sehen, wie das Zitat verdeutlicht. Wie Mark lernt Blum Reza in einer Extremsituation kennen und lieben. Beide Männer schrecken nicht vor ihren Taten zurück, denn wie sich am Ende des Buches zeigt, hat Mark gewusst, dass Blum ihre Adoptiveltern getötet hat.

-Ich möchte nur, dass du mir sagst, dass es sein musste.
[...]
-Es ist besser, dass sie tot sind. Glaub mir.
-Dann ist es gut.
-Es ist gut?
-Ja, Blum.²⁰⁸

²⁰⁵ Aichner 2014, S. 343.

²⁰⁶ Ebd., S. 375.

²⁰⁷ Ebd., S. 383.

Reza wird zu ihrem Vertrauten, der ihre Rolle als Racheengel nicht nur versteht, sondern Blum dabei unterstützt, womit er zum Mittäter wird und nicht nur zum Mitwisser, wie Mark es gewesen ist.

6.4.2 Massimo

Eine weitere Beziehung zu einem Mann, die sich jedoch sehr von der zu Reza unterscheidet, ist jene zu Massimo.

Massimo ist ein Freund und Arbeitskollege von Mark.

Ein Freund seit Jahren. Ein Arbeitskollege, Polizist, Marks Vorgesetzter. Massimo ist nur drei Jahre älter als Mark, hat aber auf der Karriereleiter ein paar Sprossen übersprungen. Massimo verbringt mehr Zeit im Präsidium als zu Hause. Weil er seine Arbeit liebt, sagt er. Weil er nicht zu Hause sein will, sagte Mark. Seine Ehe ist am Ende, Ute trinkt.²⁰⁹

Er wird als eine Figur dargestellt, deren kinderlose Ehe keine Perspektive mehr bietet. Seine Frau ist alkoholsüchtig und Massimo leidet darunter. Massimo ist der Ehemann, der seiner Frau mit Entziehungskuren helfen will und seine Ehe mithilfe von Paartherapien zu retten versucht.²¹⁰ Das Lesepublikum soll durch diese Darstellung Mitleid empfinden und die darauf entstehende Affäre zwischen Blum und Massimo nicht verurteilen. Massimo sucht in Blum das, was ihm seine Frau nicht gibt.

Bei der Darstellung von Massimos Figur wird von Anfang an auf Nähe – besonders auf körperliche Nähe - zwischen Blum und Massimo wertgelegt.

Massimo streicht mit seiner rechten Hand über ihren Rücken. Auf und ab. Es ist das Einzige, das er tun kann, das Einzige, das hilft. [...] Nur Massimos Hand, die auf und ab geht.²¹¹

Massimo findet sich mit dem Ende seiner Ehe ab und konzentriert sich nach Marks Tod auf die Unterstützung Blums.

Alles, was er noch hat, bekommt Blum. Und sie ist dankbar dafür, dass sie nicht allein ist, dass da noch jemand ist, außer Reza. Außer Karl. Jemand, der sie in den Arm nimmt. Kein Ersatz, nur Trost. Massimo. Nicht Mark. Sie ist froh, wenn sein Wagen in die Einfahrt kommt. [...] Massimo ist ein Freund, einer von den Guten wie Karl und Mark.²¹²

²⁰⁸ Aichner 2014, S. 443-444.

²⁰⁹ Ebd., S. 75.

²¹⁰ Vgl. Ebd., S. 75.

²¹¹ Ebd., S. 68-69.

²¹² Ebd., S. 76.

Aus dieser Freundschaft entwickelt sich eine Affäre, denn Blum weiß, dass Massimo in sie verliebt ist. Blum ist sich dessen bewusst und sie weiß auch, dass sie Massimo nicht zurückweisen wird.

-Ich möchte heute Nacht nicht alleine sein.
-Ich bin da. Und du weißt, dass es nichts gibt, was ich nicht für dich tun würde.
[...]
-Könntest du mit mir schlafen?
-Wie meinst du das?
-Könntest du?
-Ja.²¹³

Die Beziehung zu Massimo ist von Momenten bestimmt, in denen Blum ihn braucht, um sich abzulenken, um etwas zu spüren. Sie benutzt Massimo, weil sie weiß, dass sie es kann, dass er sie will. Danach bereut sie, dass sie mit ihm geschlafen hat.

Blum will ihre Augen geschlossen halten, sie nicht aufmachen, nicht sehen, was sie getan hat. [...] Sie will es nicht sehen, seine Haut, sie nicht riechen, nicht mit ihm reden.²¹⁴

Dies ist der große Unterschied zu der Beziehung zu Reza, die nicht von Sex, aber dennoch von einer körperlichen Nähe, wie Umarmungen, geprägt ist. Im Gegensatz zu Reza fordert Massimo die körperliche Nähe ein.

Er will sie wieder berühren, ihre Haut, sich an sie schmiegen. [...] *Ich brauche Zeit. Bitte. Ich weiß nicht, ob das klug war, ich war alleine.* [...] Ohne Worte sagt sie es. [...] sie weiß, dass er mehr will. Bei ihr sein will, Tag und Nacht. [...] Das Vertraute, das da plötzlich zwischen ihnen ist. Diese Nähe, die Blum jetzt abstreifen will, loswerden will. Es ist eine Last plötzlich, dass er da ist, dass er etwas von ihr will, Massimo.²¹⁵

Blum kappt die entstandene Nähe zu Massimo und beschreibt sie als Fehler. Sie weist Massimo zurück, was diesen kränkt. Massimo ist wie Reza der Unterlegene der Beziehung und wie bei Reza entspringt diese Unterlegenheit aus der Liebe zu Blum.

Massimos Liebe benutzt Blum dazu, um ihn am Ende zu überwältigen, als sie herausfindet, dass er einer der fünf Täter ist. Blum fährt zu ihm und gibt vor, den Abend mit ihm verbringen zu wollen. Massimo ist blind vor Liebe und meint: „Du machst mich glücklich,

²¹³ Aichner 2014, S. 195-196.

²¹⁴ Ebd., S. 197.

²¹⁵ Ebd., S. 237. [Hervorhebung im Original]

Blum.²¹⁶ Blum spielt ihre Macht, die sie über Massimo hat, aus, um ihn am Ende gemeinsam mit Reza zu überwältigen.

Massimo ist in der ersten Kategorisierung zur Ingroup zu zählen, da er ein Freund, ein Gefährte der Heldin und zudem ein Polizist ist. Dies stellt sich jedoch als eine Fehlkategorisierung heraus, da Massimo sich nicht nur als der letzte der fünf Täter entpuppt, sondern auch als Marks und Dunjas Mörder.²¹⁷ Massimo ist der Clown, ein korrupter Polizist, und somit gehört er der Outgroup an.

Eine bisher verborgene, dunkle Seite von Massimo kommt am Ende ans Licht.

Alles, was sie [Blum] nicht über ihn gewusst hat, über Massimo, den Mann mit der Clownsmaske, den Mann, der seine Opfer verhöhnte. [...] Seine Brutalität, die Gewalt. [...] [Der] Kopf des Ungeheuers, vor ihm fürchteten sie sich am meisten. Wenn er kam, wussten sie, dass Schmerzen auf dem Programm standen. Schmerzen und Wut. [...] Er kam, um sie zu demütigen, sie zu schlagen. Manchmal vergewaltigte er sie nicht, er schlug sie nur. Nur Prügel. Er schlug zu und lachte. Wie verrückt, völlig außer sich, laut, ohne Kontrolle.²¹⁸

Eine Erklärung für seine Taten liefert Massimo selbst, als Blum ihn überführt, kurz bevor sie ihn tötet, ihn lebendig verbrennen lässt. Massimo erzählt Blum, dass er die vier Männer im Keller überrascht habe. Er sei mit der Situation überfordert gewesen, in Panik geraten und habe daher das schreiende Mädchen geschlagen. Schlussendlich gibt er seiner Frau die Schuld für seine Taten.²¹⁹

Dass er sie nicht berühren durfte, dass sie ihm das Gefühl gab, er sei schuld. Ein Versager, kein Mann, nicht fähig, ein Kind zu zeugen. Jeden Tag sagte sie es ihm, sie hörte nicht auf damit. Ihn zu demütigen, sein Leben unerträglich zu machen. Ute. Da war nichts Schönes mehr. Nur aus diesem Grund ist es passiert, sagt er. Nur deshalb hat er die falsche Entscheidung getroffen in diesem Moment.²²⁰

Jede Entscheidung, die Massimo trifft, resultiert aus der Demütigung, die ihm seine Frau zufügt. Er wird zum Täter und projiziert seine Wut und seinen Schmerz auf die Gefangenen, die alles über sich ergehen lassen müssen. Ferner findet er in Blum die Frau, die ihn braucht, der er helfen kann und die ihn bis zu einem gewissen Punkt in ihr Leben lässt.

²¹⁶ Aichner 2014, S. 418.

²¹⁷ Vgl. Ebd., S. 390-391.

²¹⁸ Ebd., S. 401-402.

²¹⁹ Vgl. Ebd., S. 435-436.

²²⁰ Ebd., S. 436.

Die Beziehung von Blum und Massimo wird von einer Freundschaft zu einer Affäre, um sich dann zu einer Feindschaft zu entwickeln, bis Blum ihm als Racheengel gegenübersteht. Infolge dieser Entwicklung der Beziehung, hat Blum eine Art Macht über Massimo, da dieser in sie verliebt ist und sie das ausnutzt.

6.4.3 Dunja

Blum ist umgeben von Männern; die einzige erwachsene Frau, zu der sie eine Beziehung entwickelt, ist Dunja. Deshalb ist diese entstehende Beziehung für die Analyse der Figur Blum bedeutend. Die vorangegangenen Beziehungen zwischen Blum und ‚ihren‘ Männern zeigen, dass diese basierend auf der Liebe zu Blum entstanden sind, was aber bei Blum und Dunja nicht der Fall ist.

Zwei Wochen nach Marks Tod findet Blum wieder ins Leben zurück. Erstmals geht sie in sein Arbeitszimmer und findet auf Marks Handy Nachrichten und eine Tonaufnahme von einem Gespräch zwischen Mark und Dunja. Mark will, dass Dunja ihm ihre Geschichte erzählt, er will ihr helfen, doch sie hat Angst und will nur in Ruhe gelassen werden. Dunja vertraut sich nach und nach Mark an und erzählt von ihrer Gefangenschaft in einem Keller. Obwohl Blum diese unglaubliche Geschichte hört, denkt sie an die Nähe, die zwischen Dunja und Mark entstanden ist, und Eifersucht kommt in ihr hoch.²²¹

Immer wieder will sie [Blum] abbrechen, die Aufnahmen löschen, sie will nicht hören, wie liebevoll er sich um Dunja gekümmert hat. Wie sie in seinen Armen weinte beim vierten Gespräch. Sie will es sich nicht vorstellen. Wortlose Minuten, diese Nähe, die da zwischen ihnen war. Eine andere Nähe, eine andere Frau. Mark und Dunja. Ohne Blum. Nichts von ihr zwischen den beiden. Blum allein an seinem Schreibtisch. Egal was Dunja mitgemacht hat, egal ob es nur Mitgefühl war, Blum will es nicht.²²²

Blum ist von Eifersucht beherrscht und sie ist sich nicht sicher, was die Nähe zwischen Dunja und Mark bedeutet hat. Sie entschließt sich, mehr über Dunja zu erfahren, weil Mark Dunja geglaubt und vorgehabt hat, ihr zu helfen. Daher hört sie sich nochmals die Gespräche zwischen den beiden an.²²³

Bis zu diesem Zeitpunkt ist dem Lesepublikum nicht klar, was genau Dunja Mark erzählt hat, jetzt wird Dunja durch ihre Vergangenheit dem Leser/der Leserin nähergebracht.

Dunja ist vor fünf Jahren mit Hilfe von Schleppern aus ihrer Heimat Moldawien nach Sölden in Tirol gekommen.

²²¹ Vgl. Aichner 2014, S. 79-87.

²²² Ebd., S. 86.

²²³ Vgl. Ebd., S. 101.

Es gab dort [in Moldawien] keine Perspektive für sie, auch ihr Studium half ihr nicht, es gab keine Arbeit für eine Dolmetscherin. Sie hatte keine Zukunft, das Einzige, was sie konnte, war Deutsch zu sprechen. [...] Man versprach ihr das Glück, Arbeit in einem schönen Hotel, zuerst als Zimmermädchen, später vielleicht an der Rezeption.²²⁴

Dunja wird als eine intellektuelle Frau dargestellt, der ein besseres Leben in Österreich versprochen worden ist. Ferner wird deutlich, dass sie sich illegal in Österreich aufhält, so wie viele andere Mitarbeiter des Hotels, in dem sie zunächst arbeitet. Dunja ist glücklich, da sich alles so erfüllt hat, wie es ihr verheißen worden ist und träumt von ihrer Zukunft.

Wenn sie genug Geld gespart hatte, wollte sie nach Deutschland, in eine große Stadt, vielleicht nach Berlin, nach Hamburg, sie wollte eine Aufenthaltsgenehmigung, sie wollte ein richtiges Leben, kurz hatte sie daran geglaubt.²²⁵

Nach wenigen Monaten ändert sich alles. Dunja wird mit einer weiteren Frau, Ilena, und einem Mann, Youn, entführt und fünf Jahre lang in einem Keller missbraucht. Des Weiteren erzählt sie von ihrer Flucht und dass eines Tages die Kellertür offen gestanden haben und sie einfachlos gelaufen sei.²²⁶

Dunja kann eindeutig der Ingroup zugeteilt werden, obwohl sie eine Straftat begangen hat, indem sie illegal nach Österreich eingereist ist und sich ohne Aufenthaltsgenehmigung im Land aufhält. Die Figur wird als jemand dargestellt, der sich ein besseres Leben erträumt, jedoch getäuscht worden ist und somit deutlich der Rolle eines Opfers entspricht.

Nach den bisherigen Analysen wurden nach Nusser bereits die Rollen der Heldin, Blum, des Gefährten, Reza, und der Gegenspieler in der Outgroup, Massimo und die weiteren Täter, vergeben. Eine weitere Rolle der Ingroup ist die des Opfers, die nun Dunja erfüllt, und somit wurden alle Rollen, die ein Thriller nach Nusser aufweist, benannt.

Interessant für die Analyse der Beziehung zwischen Blum und Dunja und vor allem für die Analyse der Figur Blum ist, dass das Opfer weiblich ist, wonach die ‚schwache Rolle‘, die Hilfe benötigt, von einer weiblichen Figur besetzt wird. Dem gegenüber steht die ‚starke Rolle‘ der Heldin, die wiederum von einer weiblichen Figur repräsentiert wird. Die folgende Szene, in der Dunja Blum ihre Geschichte persönlich erzählt, verdeutlicht die Kategorisierung der schwachen Figur, Dunja, und Blum als die starke Figur.

²²⁴ Aichner 2014., S. 102.

²²⁵ Ebd., S. 103.

²²⁶ Vgl. Ebd., S.103-107.

Blum nahm sie in den Arm. Niemand auf der Welt brauchte ihre Arme in diesem Moment mehr als Dunja. Niemand war hilfloser, verletzter, niemand hatte mehr Tränen als sie. Da war plötzlich kein Platz mehr für die eigene Trauer, da war nur noch sie. Dunja in ihrem Schoß, Dunja, zerfetzt und zerrissen. Wunden, überall Wunden, wie laut sie schreien in Blums Küche. Dunja zittert am ganzen Körper, in jedem ihrer Worte war Angst, jeder Gedanke daran tat weh. Blum hielt sie fest, Dunja wimmerte. Dann schlief sie zitternd ein.²²⁷

Die Rolle Blums als Heldin wird dadurch gestärkt, dass sie im weiteren Verlauf immer als die stärkere Figur dargestellt wird. Sie verfolgt Marks Untersuchungen weiter, um die Männer zu überführen. Blum tut, wovor das weibliche Opfer sich fürchtet, womit Blum als furchtlos beschrieben wird, denn Blum hat keine „Angst vor dem Tod, keine Angst vor diesen Männern“²²⁸, der Hass auf die Männer treibt sie an. Im Gegensatz zu Dunja, die alles nur vergessen will, startet Blum einen Rachefeldzug.

Das Einzige, wodurch Blum von Dunja geschwächt wird, ist, dass sie anfangs eifersüchtig ist und denkt, dass Mark eine Affäre mit Dunja gehabt habe. Dieser Gedanke wächst in ihr, als sie Dunja das erste Mal begegnet. Blum ist der Meinung, dass Dunja gekennzeichnet ist von dem, was ihr widerfahren ist, doch davon ist nichts in ihrer Haltung und in ihrem Gesicht zu erkennen. Sie ist eine schlanke, schöne Frau.²²⁹

Eifersucht nagt von einem Moment zum anderen in ihr. Überall spürt sie es, ihr Herz schreit wieder, der Schmerz ist wieder da. Alles tut weh. Die Vorstellung, dass er mit einer anderen Frau zusammen war. Dass er sich vielleicht verliebt hat in sie.²³⁰

Blum stellt sich eine Affäre zwischen Mark und Dunja vor und hat Angst davor, dass sich dies als Wahrheit entpuppt.

Der Kontakt zu Dunja ist für Blum von großer Bedeutung, da Dunja ihr den Hinweis gibt, dass Marks Tod kein Unfall gewesen ist. Er ist wegen ihr ermordet worden, weil er nach den Tätern geforscht hat.²³¹ Die Schwäche Dunjas verdrängt in Blum den Verdacht, dass Mark eine Affäre mit ihr gehabt hat. Für Blum ist eine mögliche Affäre mit einer schwachen Frau, wie Dunja es ist, unvorstellbar.

Wie ein kleines Kind lag sie [Dunja] da, zusammengerollt, mit angewinkelten Beinen. [...] Sie [Blum] schaut auf Dunja hinunter und spürt, wie der allerletzte Zweifel verschwand. Dunja war hilflos. Wie sie dalag. Wie zerbrochen sie war. Wie zerrissenes Papier.²³²

²²⁷ Aichner 2014, S. 140-141.

²²⁸ Ebd., S. 141

²²⁹ Vgl. Ebd., S. 120-121.

²³⁰ Ebd., S. 122.

²³¹ Vgl. Ebd., S. 132-133.

²³² Ebd., S. 171.

Blum sieht im weiteren Verlauf der Handlung in sich die Beschützerin von Dunja, weshalb sie Dunja bei sich wohnen lässt, bis diese spurlos verschwindet und ihre Leiche gefunden wird. In Blum breitet sich Trauer aus, und nach tagelangen Überlegungen, ob sie den Rachefeldzug weiterführen soll, gibt ihr Dunjas Tod, den Blum bereits als Mord deklariert, einen weiteren Anstoß zur Fortführung. Der wahre Grund ihres Rachefeldzuges ist und bleibt jedoch Marks Tod.

Kurz überlegt sie, alles zu vergessen, die Entscheidung zu treffen, einfach mit den Kindern glücklich zu sein. Doch sie kann nicht, Mark fehlt [...] Es tut weh, aber es ist einfach so. Sie [die Täter] haben zugeschlagen, Blum schlägt zurück. Weil es nichts anderes zu tun gibt, nichts, das ihr Mark wiederbringt. Sie wird auch die anderen finden [...] ²³³

Nach Dunjas Tod fasst Blum die Entscheidung, sich zu rächen, und so wird sie zum Racheengel. Ohne Dunja wäre sie vermutlich nie auf die Idee gekommen, dass ihr Mann ermordet worden ist und somit wäre sie nie zu einem Racheengel geworden, womit Dunja eine sehr wichtige Figur für die Entwicklung Blums ist, zuweilen auch deshalb, weil Dunja als Opfer, als schwache Figur gegenüber Blum dargestellt wird. Blum wird zu der Figur, die sich anstelle von Dunja an den Tätern rächt, obwohl Blums Rachedurst mehr mit dem Verlust ihres Mannes zusammenhängt.

6.5 Resümee

Die Figurenanalyse Brünhilde Blums in *Totenfrau* führt die Figur als eine Mörderin ein. Blum will ihre Freiheit durch die Ermordung ihrer Adoptiveltern gewinnen. Nach de Beauvoir nimmt sie eine Transformation vom Objekt zum Subjekt vor. Des Weiteren deutet die Analyse von Blums Kindheit daraufhin, dass sie wie ein Objekt behandelt worden ist und nicht nach Butlers These einer Performativität der Geschlechteridentität, in der das Kind in eine Geschlechtsstereotype gedrängt wird.

In Bezug auf den Figurennamen verdeutlicht die Analyse, dass es Überschneidungspunkte der Darstellungen von Brünhilde Blum, Brünhild und Katharina Blum gibt. Der Name verweist, wie Bernhard Aichner selbst sagt, auf die zentralen konträren Figurenrollen: Mutter und Racheengel bzw. ‚gut‘ und ‚böse‘, die voneinander zu trennen sind. Neben diesen beiden Rollen wird Blum als Tochter, als Ehefrau, Witwe, Chefin, Schwiegertochter und als Geliebte dargestellt. Bei einer Kategorisierung dieser ‚Nebenrollen‘ können jene der Ehefrau, Chefin

²³³ Aichner 2014, S. 288-289.

und Schwiegertochter als ‚gut‘ und die einnehmenden Rollen der Tochter und Witwe als ‚böse‘ bezeichnet werden, ‚böse‘ aus dem Grund, da Blum aus der Rolle der Tochter und der einer Witwe heraus als Mörderin und Racheengel fungiert.

Die Analyse der zentralen Rollen Mutter und Racheengel verdeutlicht deren klare Trennung. In der Rolle der ‚modernen‘ Mutter, die sich bewusst spät für Kinder entschieden hat, ist sie liebevoll und sieht ihre Töchter als Bereicherung an. Dem gegenüber befindet sich die Rolle des Racheengels, die von Zorn und dem Durst nach Gerechtigkeit geleitet wird.

Hinsichtlich der Darstellung der eingehenden Beziehungen zwischen Blum und den Nebenfiguren lässt sich festhalten, dass es sich bei diesen um Liebesbeziehungen mit Reza und Massimo handelt. Die einzige weibliche Figur neben Blum ist Dunja, die als Kontrast zu Blum, als schwache Figur bzw. als Opfer dargestellt wird, was der Figur Blums Stärke verleiht.

Blum tritt in den Augen des Lesepublikums, sowohl in der Rolle der liebevollen Mutter als auch in der des Racheengels – als ‚gute‘ Figur – auf. Gegenüber Blum wird ein Verbrechen begangen, weshalb sie sich rächen und für Gerechtigkeit sorgen ‚muss‘.

7 *Totenhaus* – Identität

Totenhaus von Bernhard Aichner liegt irgendwo zwischen *Shining* und *Alice im Wunderland* auf Speed. Betörend verstörend schön.²³⁴

Der zweite Teil der Trilogie trägt den Titel *Totenhaus* und wurde 2015 im btb Verlag veröffentlicht.

Blum befindet sich im Urlaub und sieht in einer Zeitschrift das Bild einer weiblichen Leiche, die auf einem Zebra positioniert worden ist und ihr sehr ähnlich sieht. Bei Nachforschungen trifft sie den Künstler Leo Kuhn, der ihr mehr über die Frau auf dem Bild erzählt. Es stellt sich heraus, dass es sich um Blums Zwillingsschwester Björk Kaltschmied handelt. Kuhn bringt Blum zu Björks Familie, damit sie mehr über ihre Schwester und deren Familien erfährt. Nach Blums Rachefeldzug entdeckt die Polizei eine der Leichen, den Fotografen, in einem Sarg und ermittelt in Richtung der Bestatterin Brünhilde Blum. Blum wird im weiteren

²³⁴ Schöne, Martin: Leichen im Keller. Die Kulturzeit-Krimibuchtipps im September 2015. <https://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/lesezeit/183201/index.html> [letzter Zugriff: 06.03.2018]. [Hervorhebung im Original]

Verlauf von der Polizei gesucht, weswegen sie sich bei Björks Adoptivfamilie versteckt hält. Sie baut eine Beziehung zu Björks Vater Alfred und dessen Sohn Ingmar auf, doch sie findet heraus, dass Ingmar Künstler und vom Tod fasziniert ist, deshalb will sie die Familie Kaltschmied verlassen. Gertrud, die Haushälterin der Familie, stirbt bei einem Unfall. Blum wird daraufhin in einem Zimmer gefangen gehalten. Ingmar befreit sie und versichert ihr, dass nicht er sie eingesperrt habe, sondern sein Vater. Daraufhin findet sie Alfreds Leiche. Dieser hat Selbstmord begangen und einen Abschiedsbrief hinterlassen, in dem er sich für den Tod von Gertrud und Björk entschuldigt. Blum beginnt an allem, was sie von Ingmar erfahren hat, zu zweifeln und fesselt Ingmar, um ihn zu befragen und die Wahrheit zu erfahren. Ingmar gesteht nicht nur, dass er Alfred und Gertrud getötet habe, sondern auch, dass er Blum im Zimmer eingesperrt habe. Es stellt sich zudem heraus, dass er bei einem Streit auch Björk getötet hat. Kuhn taucht plötzlich auf und überwältigt Blum. Er tötet Ingmar aus Rache, da er in Björk verliebt gewesen ist. Des Weiteren hilft Kuhn Blum bei der Flucht mit ihren Kindern nach Deutschland.

7.1 Brünhilde Blum

Blum wird in diesem Teil als Gefangene eingeführt. Sie ist in einem Zimmer eingesperrt und liegt geschwächt am Boden. Sie ist kurz davor, zu sterben, und wiederholt immer wieder diesen einen Satz.

*Brünhilde Blum. Ich bin Bestatterin, ich lebe in Innsbruck, ich habe zwei Kinder. Ich will leben [...]*²³⁵

Im weiteren Verlauf nennt sie jedoch nur mehr ihren Nachnamen, was wiederum ein Hinweis auf ihre Abscheu gegenüber ihrem Vornamen ist.

*Mein Name ist Blum. Weil sie ihren Vornamen immer schon gehasst hat, weil sie ihn nicht mehr wollte, als sie sechzehn war. Ich heiße Blum.*²³⁶

Die Polizei weiß bereits über ihre Taten Bescheid und die Medien veröffentlichen ihr Gesicht. Blum zeigt Spuren von Reue.

²³⁵ Aichner, Bernhard: *Totenhaus*. München: btb 2015, S. 8. [Hervorhebung im Original]

²³⁶ Ebd., S. 8. [Hervorhebung im Original]

Dass sie ein Monster ist, dass sie ihr altes Leben nicht mehr zurückbekommt. Blum. Sie hat alles kaputt gemacht, und dafür hasst sie sich. Dass sie mit dem Schicksal ihrer Kinder gespielt hat, dass sie nur an sich gedacht hat. An ihre Wut. Daran, dass sie ihn umgebracht haben. Den Vater ihrer Kinder. Einfach so.²³⁷

Im Anblick des Todes zeigt Blum, im Gegensatz zum ersten Teil, Reue über ihre Taten, auch wenn dieses Gefühl in Verbindung mit ihren Kindern steht. Blum bereut, dass sie bloß an ihre Rache gedacht hat und nicht an ihre Kinder. Wie in *Totenfrau* wird ihre Liebe zu ihren Kindern deutlich, die Mutterrolle bzw. der Gedanke an ihre Kinder gibt Blum Kraft, so wie schon nach Marks Tod.

Nur noch diese Gedanken an die Kinder, die sie am Leben halten, die Sehnsucht nach diesem Kichern, wenn sie etwas Verbotenes tun, nach ihrem Übermut, dem Geschrei, wenn sie müde sind. Die Tränen, wenn sie stürzen.²³⁸

In ihren letzten Worten entschuldigt sie sich für ihre Taten, sie ist sich bewusst, dass das ihre „[...] Strafe für das, was sie getan hat [...]“²³⁹, ist.

Weil es nicht aufhören kann, weil das Glück einen großen Bogen um Blum macht, weil sie einmal eingetaucht ist in diesen Sumpf und nicht wieder herauskommt. Dem Bösen die Hand geschüttelt hat, Gott gespielt hat. Und dafür wird sie jetzt betrafft, das Schicksal schlägt wieder zu.²⁴⁰

*Es tut mir so leid, sagt sie. Es tut mir alles so unendlich leid.*²⁴¹

Des Weiteren will Blum nicht mehr flüchten und niemanden mehr töten. Sie möchte einfach nur ein „[...] ganz normales Leben“²⁴² führen. Diesen Gedanken verfolgt sie bereits in *Totenfrau*, als sie ihre Adoptiveltern tötet. Der Grund für die Tötung ist, der Wunsch nach einem eigenen, freien und normalen Leben.

Ferner nimmt Blum nicht die Rolle des Racheengels ein. Sie wird mit den Taten aus *Totenfrau* und den sich daraus ergebenden Konsequenzen konfrontiert, jedoch kann Blum nicht als Racheengel bezeichnet werden, da sie in diesem Text keinen Rachefeldzug beginnt.

²³⁷ Aichner 2015, S. 11.

²³⁸ Ebd., S. 11.

²³⁹ Ebd., S. 12.

²⁴⁰ Ebd., S. 317.

²⁴¹ Ebd., S. 12. [Hervorhebung im Original]

²⁴² Ebd., S. 326.

Totenhaus steht im Zeichen von Blums biografischer Identität, ihrer Zwillingschwester und deren Familie. Die Polizei fahndet nach Blum, im Fokus der Handlung steht jedoch ihre Schwester, deren Familie und Blums Suche nach sich selbst bzw. nach einer liebevollen Familie, die sie nie gehabt hat.

Blum gibt ihren Adoptiveltern die Schuld an dem, was aus ihr geworden ist. Hagen und Herta sind nach ihrer Ansicht nach der Grund für ihre Morde. Sie denkt darüber nach, wie ihr Leben verlaufen wäre, wenn sie nicht bei Hagen und Herta aufgewachsen wäre.

Dass sie niemanden getötet hätte, wenn das Schicksal sie damals irgendwo anders hingeschickt hätte. Alles wäre nie passiert, Hagen und Herta wären nicht vor der kroatischen Küste ertrunken, die fünf Männer, die Mark auf dem Gewissen hatten, wären noch am Leben. Keiner hätte sterben müssen. Nichts von all dem wäre passiert, gar nichts, Blum hätte einfach ein anderes Leben gehabt, ein besseres, vielleicht.²⁴³

In diesem Abschnitt hinterfragt Blum ihre Identität, die unter anderem einen primären Punkt der Handlung ausmacht, da sie darauffolgend Björks Familie kennenlernt. Für Blum steht die Auseinandersetzung mit ihrer Identität im Mittelpunkt, sie sucht nach ihrer Schwester, fragt sich, wie ihr Leben verlaufen wäre, wenn sie bei dieser Familie aufgewachsen wäre.

7.2 ‚Identität‘

*Identität ist das Bewusstsein, ein unverwechselbares Individuum mit einer eigenen Lebensgeschichte zu sein, in seinem Handeln eine gewisse Konsequenz zu zeigen und in der Auseinandersetzung mit anderen eine Balance zwischen individuellen Ansprüchen und sozialen Erwartungen gefunden zu haben.*²⁴⁴

Identität ist nach dem Soziologen Heinz Abels mit der Entwicklung, mit dem Wissen und der Biografie eines Individuums verknüpft. Zudem ist Identität mit verschiedenen Interaktionen verbunden, womit das Individuum sich der eigenen Einzigartigkeit und der Normalität zur selben Zeit bewusst sein muss und dies auch widerspiegeln soll.²⁴⁵

Blum setzt sich mit ihrer Entwicklung und ihrer Biografie auseinander, da sie den Drang verspürt mehr über die Person zu erfahren, die ihr so ähnlich sieht.

²⁴³ Aichner 2015, S. 45.

²⁴⁴ Abels, Heinz: *Einführung in die Soziologie. Die Individuen in ihrer Gesellschaft*. Band 2. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009 b, S. 322. [Hervorhebungen im Original]

²⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 323.

*Du musst nach Nürnberg, [...] du musst herausfinden, wer sie war [...]. Du musst, du hast keine andere Wahl.*²⁴⁶

Ferner zeigt bereits das letzte Zitat im Kapitel ‚7.1 Brünhilde Blum‘, dass Blum mit dem Gedanken spielt, dass ihr Leben anders verlaufen wäre, wenn sie nicht bei Hagen und Herta aufgewachsen wäre. Sie gibt ihrem Umfeld die Schuld an ihrer Persönlichkeit. Identität ist demnach beweglich und von dem Einfluss anderer Personen abhängig.

Dem Verständnis einer beweglichen Identität widmete sich der US-amerikanische Soziologe Anselm L. Strauss, der den Begriff ‚Status‘ für die temporäre Identität herausarbeitete. Strauss ist der Ansicht, dass wir unseren Status in jeder Phase einer Interaktion in einer Gruppe ändern, wonach Status ein temporäres Konzept ist. Diesen dynamischen Statusbegriff verwendet Strauss zudem in Bezug auf sein Biografiekonzept – Transformation von Statusarten. Bei diesem Konzept entscheidet das Individuum, welchen Status es einnehmen will bzw. unter Umständen auch muss. Strauss spricht von einer „Serie von Statusübergängen“²⁴⁷, aus denen der Lebenslauf besteht. Diese subjektive Beständigkeit über die Statusübergänge nennt Strauss Identität. Biografische Identität ist ein unbewusster Trieb, der nach Ordnung des eigenen Lebens strebt, indem man das Leben Revue passieren lässt und jedem Abschnitt einen Sinn geben möchte²⁴⁸, oder wie Heinz Abels formuliert:

Identität ist eine Ordnung vom Ende her.²⁴⁹

Blum will alles über ihre Vergangenheit erfahren, als sie die Frau die ihr so ähnlich sieht, in der Zeitschrift entdeckt. Sie hat keine Wahl, sie muss nachforschen, um damit Ordnung in ihr Leben zu bringen.²⁵⁰

Nach Strauss verlaufen die Konstruktionen, aus denen sich die biografische Identität ergibt, besonders intensiv an den sogenannten Wendepunkten eines Lebens, bei dem ein neuer Status definiert wird. Wendepunkte können sich im beruflichen Leben ergeben, zum Beispiel durch eine Beförderung, oder sie zeichnen sich durch das Schicksal oder das Einwirken anderer Personen aus. Der Verlust des Partners wird als Schicksalsschlag bezeichnet und ist somit als Auslöser eines Wendepunktes zu verstehen. Festgehalten werden sollte zudem, dass die ‚alte‘

²⁴⁶ Aichner 2015, S. 44. [Hervorhebung im Original]

²⁴⁷ Strauss, Anselm L.: *Spiegel und Masken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959, S. 116.

²⁴⁸ Vgl. Abels 2009 b, S. 320-312.

²⁴⁹ Ebd., S. 320.

²⁵⁰ Vgl. Aichner 2015, S. 25-26.

Identität durch den neuen Status auch neu definiert wird. Diese gilt als Vorgeschichte oder als Irrtum, der nun durch den neuen Status beseitigt wird.²⁵¹

Wendepunkte in Blums Leben stehen stets in Verbindung mit dem Tod. Als Wendepunkte sind zum einen der Mord an ihren Adoptiveltern zu nennen und vor allem auch der Verlust von Mark. In beiden Fällen definiert sich Blum neu und gestaltet somit ihre Identität aufs Neue. Nach dem Mord an ihren Adoptiveltern entwickelt sie sich vom unterdrückten Opfer hin zu einer freien Frau, Ehefrau und Mutter. Der Verlust von Mark verlangt von Blum eine weitere Neudefinierung ihrer Identität, indem sie die Rolle eines Racheengels annimmt. Zudem gibt Björks Leichnam Blum Anstoß zu einer Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit und ihrer biografischen Identität. Nach Strauss strebt Blum eine Ordnung ihres Lebens an.

7.2.1 Familie

Der deutsche Kulturosoziologe Günter Burkart setzt sich in seinem Buch *Familiensoziologie* (2008) mit dem Terminus ‚Familie‘ auseinander, der in Totenhaus eine zentrale Rolle in Verbindung mit Identität spielt.

Der Gedanke, die Familie als, ‚der Fels in der Brandung‘ und somit als eine „*Gegenstruktur* zur Gesellschaft“²⁵² anzusehen, ist in der sozialwissenschaftlichen Tradition verankert. Dennoch gibt es die Gegenströmung, die in der Familie eine positive Funktion für die Gesellschaft sieht. Die vier Grundfunktionen sind²⁵³:

1. Biologische Reproduktion (Familiengründung)
2. Sozialisation (Erziehung)
3. Soziale Reproduktion (Regeneration, Erholung)
4. Statuszuweisung (soziale Schicht der Familie)

In Bezug auf die Analyse der Figur Blum ist die Grundfunktion ‚Sozialisation‘ hervorzuheben. Diese Funktion gründet auf der Erziehung der Kinder; sie schließt auch die Persönlichkeitsentwicklung und die soziale Integration der Kinder ein.²⁵⁴

²⁵¹ Vgl. Abels 2009 b, S. 321.

²⁵² Burkart, Günter: *Familiensoziologie*. Stuttgart: UTB GmbH 2008, S. 143. [Hervorhebung im Original]

²⁵³ Vgl. Ebd., S. 143-146.

²⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 144-145.

Familie ist somit für die Identitätsfindung von großer Bedeutung, weshalb es nahe liegt, dass Blum ihre Identität bzw. ihre Persönlichkeit hinterfragt und der Meinung ist, dass sie zu keiner Mörderin geworden wäre, wenn sie nicht bei den Blums aufgewachsen wäre.²⁵⁵

Diese Annahme teilt zudem die Erziehungswissenschaft, so etwa in dem Text *Familie, Erziehung und Sozialisation* (2011), die davon ausgeht, dass durch die Familie grundlegende Verhaltensweisen, Normen und Werte vermittelt werden, welche für die Identitätsbildung von großer Bedeutung sind.²⁵⁶

Dies offenbart sich auch in Blums Gedanken, dass sie nie zur Mörderin geworden wäre, wenn die Blums sie nicht adoptiert hätten.

Im weiteren Verlauf der Handlung ist in Bezug auf die Identität Blums anzumerken, dass sie bewusst versucht, ihre Identität zu verändern, indem sie ihr Aussehen verändert.

Blum öffnete den Glasschrank mit den Färbemitteln, sie griff nach dem Blondiermittel, Wasserstoffperoxid, strohblond wollte sie sein. Ein Kurzhaarschnitt, sie wollte sich nicht wiedererkennen. Eine andere sein mit der Schere in der Hand.²⁵⁷

Dennoch ist sich Blum bewusst, dass sie, auch wenn sie ihr Aussehen verändert und somit einen Teil ihrer Identität aufgibt, „[...] immer noch Blum [ist]. Innen immer noch das Monster [...]“.²⁵⁸

Ihre ‚Kern-Identität‘ bleibt jene aus *Totenfrau*. Aichner zufolge ist demnach ein Wandel der Identität nicht möglich. Blum kann zwar ihr Aussehen verändern, jedoch bleibt sie im Grunde dieselbe Figur, ein Monster.

Hervorzuheben ist, dass sie im Zuge ihrer Entwicklung wieder zum Racheengel wird. Am Ende bleibt sie die Figur aus *Totenfrau*, die ihre Kinder liebt und keine Reue zeigt bzw. ihre Taten als gerecht empfindet.

²⁵⁵ Vgl. Aichner 2015, S. 45.

²⁵⁶ Ecarius, Jutta [u.a.]: *Familie, Erziehung und Sozialisation*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 9.

²⁵⁷ Aichner 2015, S.168.

²⁵⁸ Ebd., S. 168.

Die Vergangenheit. Wie nah alles wieder war. Und wie richtig es sich immer noch anfühlte. Blum war sich jetzt sicher, sie hätte es wieder getan. Die Männer aufgehalten, sie unter die Erde gebracht.²⁵⁹

So sieht Blum auch ihren einzigen Mord in *Totenhaus* an dem Privatdetektiv, der sie erpresst hat, als gerecht und alternativlos an.

Sie ist sich absolut sicher, dass es richtig war, keine Skrupel, kein schlechtes Gewissen, keine Sekunde lang.²⁶⁰

Die folgenden Zitate verdeutlichen weiter, dass Blum wieder zu der Figur wird, die sie im ersten Teil der Trilogie gewesen ist. Blum ist der eiskalte Racheengel, der Ingmar fesselt und bereit ist, zu töten.

-Du könntest mir [Ingmar] nie etwas antun.
-Doch, mein Lieber. Ich habe das nämlich schon oft gemacht. Es fällt mir ganz leicht. Am Anfang musste ich mich zwar überwinden, beim zweiten Mal war es aber schon fast Routine.²⁶¹

So gerne würde sie ihn zerschneiden wie ein Laib Brot [...].²⁶²

7.3 Blums Beziehungen

Beziehungen, die von *Totenfrau* bis hin zum zweiten Teil der Trilogie Bestand haben, sind jene zu Reza und Karl. Diese verlagern sich jedoch in den Hintergrund, da Blum sich meist in Deutschland aufhält und die beiden zuhause in Innsbruck sind.

Die Beziehung zu Karl vertieft sich, weil sie ihn mehr und mehr vertraut, ihre Kinder in seine Obhut gibt und ihn sogar als den Vater, den sie nie hatte, beschreibt. Für Blum ist Karl „der fürsorglichste Mann“²⁶³, den sie kennt.

[...] der beste Opa der Welt, ein guter Freund. [...] Er war der Vater, den Blum sich immer gewünscht hatte. [...] er war die gute Seele des Hauses [...] Wie geborgen sie sich fühlte, als er sie in den Arm nahm [...].²⁶⁴

²⁵⁹ Aichner 2015, S. 149.

²⁶⁰ Ebd., S. 248.

²⁶¹ Ebd., S. 382-383.

²⁶² Ebd., S. 391.

²⁶³ Ebd., S. 24.

²⁶⁴ Ebd., S. 25.

[...] er ist wie ein Vater für sie gewesen, er hat sie nicht verraten, sie nicht verurteilt, er hat seine Zuneigung immer über alles andere gestellt. [...] Karl ist ein Fels [...] Er kennt sie besser als jeder andere [...]²⁶⁵

Ihre Nähe zu Karl wird in diesen Zitaten deutlich. Blum ist Karls Meinung sehr wichtig, besonders als ihre Taten veröffentlicht werden. Seine mögliche aufkommende Abneigung gegen Blum hindert sie daran, Karl anzurufen. Im folgenden Zitat wird abermals erkennbar, wie wichtig ihr ihre Beziehung zu Karl ist.

Was wenn Karl [...] nichts mehr von ihr wissen wollte. Wahrscheinlich fürchtet sich Karl vor der Wahrheit [...] Es musste schlimm für ihn sein, den pensionierten Polizisten, der mit ansehen musste, wie ehemalige Kollegen in seinem Leben herumwühlen [...] Sie legte den Hörer ans Ohr, wie ein kleines Kind war sie, sie hatte Angst davor, dass man sie bestraft, dass Karl ihr seine Liebe entzog. [...] Sie saß auf dem Bett und zitterte.²⁶⁶

Blum vertraut Karl so sehr, dass sie ihm bei einem Telefonat Bruchstücke über Marks Tod und über ihren Rachefeldzug erzählt. Jedoch gibt sie keine Details preis, damit Karl nicht als Mitwisser belangt werden kann. Ferner verlangt sie von ihm, dass er sich um die Kinder kümmert. Blum vertraut Karl das Wertvollste an, was sie noch hat.²⁶⁷ Im weiteren Verlauf will Karl alles erfahren, um ihr zu helfen. Wie Reza unterstützt auch Karl Blum und schmiedet einen Plan, wie sie mit den Kindern vor der Polizei fliehen kann.²⁶⁸

Totenhaus endet mit einem Telefonat zwischen Blum und Karl, in dem sie ihm versichert, dass sie und die Kinder in Sicherheit seien und sie zurückkommen werden.²⁶⁹

Blums tiefes Vertrauen in Karl und ihre Gefühle für ihn werden in *Totenhaus* verstärkt dargestellt, denn in ihm sieht sie den Vater, den sie nie hatte. Ihm vertraut sie blind. Damit steht diese Beziehung im Zeichen der zentralen Termini, ‚Identität‘ und ‚Familie‘, des zweiten Teils der Thriller-Reihe.

Eine weitere Beziehung in *Totenfrau* ist jene zu Reza. Blum spielt im Gespräch mit Karl ihre Beziehung zu Reza herunter, definiert ihn als einen Freund und merkt an: „Niemand ist so wie Mark.“²⁷⁰ Reza ist für Blum ein guter Freund, der ihr seit Marks Tod zur Seite steht und der

²⁶⁵ Aichner 2015, S. 313.

²⁶⁶ Ebd., S. 178-179.

²⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 180-182.

²⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 309-312.

²⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 413.

²⁷⁰ Ebd., S. 24.

ihr die Einsamkeit nimmt. Wie im ersten Teil hat Blum in dieser Beziehung die Oberhand und fordert seine Nähe ein, wenn sie diese benötigt.²⁷¹

Blums Beschreibungen, wenn sie an Reza denkt oder mit ihm alleine ist, widersprechen jedoch ihrer Definition der Beziehung als Freundschaft. Die Definition lässt den Gedanken zu, dass Reza für Blum doch mehr ist als nur ein Freund.

Seine Haut war Heimat. [...] Sie hat sie vermisst.²⁷²

Sobald der Leser/die Leserinnen das Gefühl bekommen, dass Blum in Reza wieder jemanden gefunden hat, den sie lieben könnte, der Blum wie Mark zuvor ein ‚normales Leben‘ bieten könnte, wird versucht, dieses Gefühl zu zerstreuen. Dies verdeutlicht das nachfolgende Zitat, das nach Blums Ausdruck ihrer Zuneigung zu Reza und seiner Haut eingeführt wird. Blum wird somit als eine alleinstehende Figur dargestellt, die mit Reza einen Verbündeten und Gefährten hat, zu dem sie aber immer noch Distanz aufrechterhält, denn Mark ist und bleibt ihr Mann.

Er nahm, was sie ihm gab. Weil er sie nicht ganz haben konnte, weil sie ihm nicht mehr geben konnte.²⁷³

Blum hat zu Reza eine starke Verbindung, denn als sie mit Ingmar in Innsbruck ist und er neben ihr in Blums Bett schläft, versteckt sie Ingmar vor Reza. Sie will Reza nicht verletzen und hat womöglich das Gefühl, ihn doch irgendwie betrogen zu haben, was wiederum ihrer reinen Freundschaft zu Reza widerspricht.²⁷⁴ Die Beziehung ist geprägt von einem Wechsel zwischen Distanz und Nähe. Nähe entsteht, wenn Blum Rezas Hilfe benötigt oder sich einsam fühlt. Sie denkt an Reza, der sie in den Arm nimmt und ihr versichert, dass alles wieder gut wird, so wie Mark es ihr immer gesagt hat. Sie vermisst Reza und möchte, dass er zu ihr kommt, um ihr zu helfen. Dies verstärkt den Gedanken, dass Blum nur Rezas Nähe sucht, wenn sie es für richtig hält, wenn sie ihn braucht.²⁷⁵

²⁷¹ Vgl. Aichner 2015, S. 24-27.

²⁷² Ebd., S. 97-98.

²⁷³ Ebd., S. 98.

²⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 109.

²⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 190

Ferner wird Reza verhaftet, da seine Fingerabdrücke auf der exhumierten Leiche entdeckt worden sind. Blum ist sich ihrer Beziehung zu Reza nicht sicher, dennoch ist er ihr wichtig und sie möchte ihm helfen, da sie seine Verhaftung bedauert.²⁷⁶

7.3.1 Björk

Eine der bedeutendsten Figuren, die eine Verbindung zu Blum aufweist, ist in *Totenhaus* ihre Zwillingschwester Björk. Björk ist zwar tot, jedoch verändert sich Blum mit der Entdeckung ihres Bildes in einer Zeitschrift. Die weitere Handlung baut auf dieser Szene auf, da Blum mehr über diese Frau erfahren will, die ihr so ähnlich sieht.

Björk wird durch das Bild in einer Zeitschrift, auf dem ihr Leichnam auf einem Zebra zur Schau gestellt wird, eingeführt. Blum sieht dieses Bild, als sie sich im Urlaub befindet, und ist von dem Foto, „[...] das ihr den Boden unter den Füßen wegzog“²⁷⁷, verwirrt.

Blum kannte dieses Gesicht, sofort hatte sie die Ähnlichkeit gesehen, es waren diese Augen, so vertraut alles, die hohen Wangenknochen, derselbe Körperbau, die Größe des Kopfes, die Brüste. [...] die genau so aussah wie sie. [...] Es war so, als würde sie in einen Spiegel schauen.²⁷⁸

Diese ‚Begegnung‘ verändert Blum in der Hinsicht, dass sie alles zurücklässt, um mehr über die ihr fremde Frau zu erfahren. Es stellt sich heraus, dass es sich bei Björk um ihre eineiige Zwillingschwester handelt, weshalb Blum sich ihr verbunden fühlt. Sie entschließt sich, Nachforschungen über Björk anzustellen, wodurch sie zunächst den Künstler dieser Ausstellung, Leo Kuhn, kennenlernt und dann auf Björks Familie trifft.²⁷⁹

Björk gibt Blum einen Anstoß, wodurch sie zum Nachdenken über ihr Leben, konkret über ihre Vergangenheit, ihre Identität und über ihre Familie angeregt wird.

7.3.2 Ingmar

Björks Bruder Ingmar kann in *Totenhaus* als Blums Gefährte, somit als ein Teil der Ingroup, beschrieben werden. Wie die Figur Massimo in *Totenfrau* ist auch Ingmar am Ende eine Figur der Outgroup. Es stellt sich heraus, dass er Björk bei einem Streit getötet hat und auch für den

²⁷⁶ Vgl. Aichner 2015, S. 220.

²⁷⁷ Ebd., S. 19.

²⁷⁸ Ebd., S. 20.

²⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 36-38.

Tod von Gertrud und Alfred verantwortlich ist. Damit steht diese Figur, wie schon zuvor Massimo, stark mit dem Terminus ‚Täuschung‘ in Verbindung.

Auf Alfreds Geburtstagsparty trifft Blum Alfred und Ingmar das erste Mal. Bei dieser Begegnung wird Ingmar als schüchtern und zurückhaltend beschrieben.

Der stille, blasse Ingmar, zurückhaltend, scheu fast [...] Ein Bruder, der keiner war, ein Moment, der unendlich wehtat. [...] Ingmar. Auch er hatte sich gegen sie entschieden, er wollte sie nicht kennenlernen, den ganzen Abend lang nicht, stundenlang war da nur Rotwein, kein Stiefbruder, der sich neben sie stellte und mit ihr redete.²⁸⁰

In diesem Zitat wird nicht nur Ingmar eingeführt, sondern es wird auch deutlich, wie sehr Blum den Kontakt zu Ingmar und auch zu Alfred gesucht hat und enttäuscht darüber ist, dass sie nicht sofort herzlich aufgenommen wird. Blum will die beiden Männer kennenlernen, will mehr über Björks Leben erfahren und möchte vielleicht eine Beziehung zu den beiden Männern aufbauen. Um sich von der Zurückweisung und der Enttäuschung hinwegzuhelfen, greift Blum zum Alkohol.

Blum und Ingmar nähern sich nach kurzer Zeit an, denn er will, dass sie noch bei ihnen bleibt und dass sie sich besser kennenlernen. Ingmar erwähnt immer wieder, wie ähnlich Blum Björk ist, was darauf hindeutet, dass er Blum als Björk sieht bzw. sehen will und sie womöglich in diese Rollenfigur drängt. In Bezug auf die Tatsache, dass Ingmar Björk getötet hat, kann dieser Blick von Ingmar auf Blum als Wiedergutmachung gedeutet werden. Bei Blum will er seine Schuld an Björks Tod bereinigen. Ingmar sieht Blum womöglich als ‚Ersatz‘ für Björk.

Blum vertraut Ingmar von Beginn an blind, weil sie es möchte, denn sie will alles über Björk erfahren und vielleicht auch ein Teil der Familie werden, die auch ihre Familie hätte sein können.

Sanft seine [Ingmars] Stimme, verwundbar. Eine Stimme, der Blum blind durch den Wald gefolgt wäre. Es war so, als wären ihr alle Reflexe abhandengekommen, sie dachte nicht nach, sie fühlte nur und vertraute darauf, dass es richtig war. Da war nichts Böses, sie konnte ihm vertrauen, da war nichts, wovor sie Angst haben musste. Blum wollte es so.²⁸¹

²⁸⁰ Aichner 2015, S. 71-72.

²⁸¹ Ebd., S. 79.

Ingmar wird als eine bemitleidenswerte Figur dargestellt, deren Mutter und Schwester Selbstmord begangen haben und die sich von ihrem Vater im Stich gelassen fühlt. Zudem hinkt Ingmar, da er „mit dem Rad durch die Halle [fuhr], als sie [seine Mutter] gesprungen ist.“²⁸² Durch seine Erzählung der Familiengeschichte erschwindelt er sich Blums Vertrauen, da sie sein Leid mitfühlen kann, weil auch sie in ihrer Kindheit gelitten hat. Die Erzählungen Ingmars können als Mittel der Täuschung gedeutet werden. Dies und auch die Tatsache, dass Ingmar sich nicht vor dem Anblick von Leichen fürchtet und Blum bei der Arbeit im Bestattungsunternehmen unterstützt, verbindet die beiden. Dadurch entsteht Vertrauen und eine innige Beziehung seitens Blums gegenüber Ingmar.²⁸³

*Danke, dass ich dir helfen durfte. Ein wunderschöner Beruf ist das. Dann umarmte er sie.*²⁸⁴

Ingmar hilft Blum, als diese von der Polizei gesucht wird, weil bei einer Exhumierung die Leichenteile von Benjamin Ludwig, dem Fotografen, entdeckt werden. Blum flieht nach einem Besuch in Innsbruck, mit Ingmar zurück nach Deutschland, zurück ins Hotel der Familie Kaltschmied.²⁸⁵ Bis hierher handelt Ingmar wie ein Gefährte, Blums „Retter [...] [und] Vertraute[r]“²⁸⁶, der ihr beisteht und sie unterstützt. Die entstandene Nähe mündet nach einem alkoholreichen Abend schließlich in einer gemeinsamen Nacht, die Blum danach sofort bereut.

Blum saß wach im Bett und verfluchte sich, sie verfluchte den Schnaps, den sie getrunken hatte, alles, was sie gesagt und getan hatte. Sie hasste sich. Wie schwach und wie dumm sie doch war. *Du bist ja nicht mehr ganz normal, Blum! Warum hast du das getan?*²⁸⁷

Wie ihre zuvor entstandenen Beziehungen zu Gefährten - siehe Massimo und Reza -, so wird auch diese zu einer sexuellen Beziehung. Wieder greift Blum, um ihre Trauer und Enttäuschung zu vergessen, zum Alkohol.

Wie Massimo und Reza, so scheint es, dass auch Ingmar sich in Blum verliebt hat, dies nutzt Blum aus, denn sie weiß, dass Ingmar ihr helfen wird.

²⁸² Aichner 2015, S. 139.

²⁸³ Vgl. Ebd., S. 82-86, 101.

²⁸⁴ Ebd., S. 102. [Hervorhebung im Original]

²⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 118-119.

²⁸⁶ Ebd., S. 118.

²⁸⁷ Ebd., S. 133. [Hervorhebung im Original]

Sie wusste, dass er nicht Nein sagen würde [...] *Ich [Ingmar] würde alles für dich tun. Mach dir keine Sorgen, Blum.*²⁸⁸

Immer mehr kristallisiert sich heraus, dass Ingmar nicht die ruhige, scheue und vertrauenswürdige Figur ist. Er bringt Blum sein Kunstverständnis näher und zeigt ihr begeistert seine Bilder. Er ist vom Tod fasziniert und widmet sich diesem in seiner Kunst. Ingmar wirft lebendige Kaninchen an die Leinwand. Blum ist entsetzt und distanziert sich und ihre Morde von Ingmars ‚Kunst‘.

-Du hast es einfach an die Wand geworfen.

-Und du hast fünf Männern den Kopf abgeschnitten.

[...]

-Du solltest die Letzte sein, die mich dafür verurteilt, oder?

-Das kann man nicht vergleichen.

-Kann man nicht?

-Nein. Das Kaninchen hat niemandem etwas getan, es war völlig unschuldig. Du hattest keinen Grund, es zu töten.

[...]

-Was ist kränker? Menschen zu töten oder Kaninchen?²⁸⁹

Blum beharrt weiter darauf, dass ihre Morde gerechtfertigt sind. Sie muss Rache nehmen, sie hat keine Unschuldigen getötet; dadurch verwandelt Blum ihren Rachefeldzug in etwas Gutes, zu etwas, das notwendig gewesen ist. Dies steht in Kontrast zu ihren Reuegedanken am Beginn von *Totenhaus*. Dem gegenüber präsentiert sich Ingmars Kunst als etwas Abscheuliches.

Es waren wilde Tiere, die sie geschlachtet hatte, zerlegt und vergraben, die Mörder ihres Mannes, Bestien, Monster. Weil es sein musste, weil sie keine andere Wahl gehabt hatte, nur wilde Tiere, die sie aus dem Verkehr gezogen hatte.²⁹⁰

Die Distanz, die zwischen Blum und Ingmar entsteht, will Ingmar verhindern. Ferner ist er vom Tod und vom Sterben so fasziniert, dass er ein Experiment mit Blum durchführt, indem er sie einsperrt und ihr beim Sterben zusieht. Ingmar tritt als Retter Blums auf, als er sie befreit und zunächst behauptet, dass Alfred sie eingesperrt und danach Selbstmord begangen habe.²⁹¹

²⁸⁸ Aichner 2015, S. 161. [Hervorhebung im Original]

²⁸⁹ Ebd., S. 210.

²⁹⁰ Ebd., S. 212.

²⁹¹ Vgl. Ebd., S. 246-263.

Ingmar ist alleine, er ist der Einzige, der noch von der Familie übrig ist. Blum nähert sich ihm wieder an und als sie nach Hause fahren möchte, entscheidet sie, bei der Abschiedsumarmung, Ingmar mitzunehmen.

Nur sein Hals, seine Haut, die sie riechen kann, seine Stimme, die sie hört. Wie er sie beruhigt. So wie Mark es immer getan hat. [...] Hoffnung keimt wieder auf. Wo Hass war, ist es jetzt warm. Ganz nah bei ihm, angeschmiegt an seine Brust. Wie ein Kind, das beschützt werden will. [...] Allein miteinander, Ingmar und Blum.²⁹²

Im weiteren Verlauf der Handlung stellt sich Ingmar als eine Figur dar, die – wie Reza – Blum bei einem Mord beiseitesteht. Als Blum von einem Privatdetektiv mit Beweisfotos eines Mordes erpresst wird und diesen tötet, hilft Ingmar ihr, die Leiche zu beseitigen.²⁹³

Blum will mit ihren Kindern alleine fliehen; dies beschließt sie, als sie mit ihren Töchtern und Ingmar zu Leo Kuhn fährt, wo sie über die vergangenen Wochen nachdenkt. Sie beginnt den Gedanken zu fassen, dass Ingmar etwas verbirgt. Daraufhin fesselt und verhört sie ihn, um die Wahrheit über Björks, Alfreds und Gertruds Tod zu erfahren. Es stellt sich heraus, dass Ingmar Björk, Gertrud und Alfred getötet und auch Blum im Hotelzimmer eingesperrt hat. Leo Kuhn, der in Björk verliebt war und Ingmars Geständnis mit anhört, tötet Ingmar und hilft Blum bei der Flucht mit ihren Kindern nach Norwegen.

Hierzu sei der Terminus ‚Täuschung‘ zu thematisieren, da er in Bezug auf die Figuren eine zentrale Rolle einnimmt. Diesem Terminus widmen sich unterschiedliche Wissenschaften, die sich mit dem Menschen und dessen Handlungen auseinandersetzen. Für die Verwendung von ‚Täuschung‘ in der Trilogie bietet sich eine sozialwissenschaftliche Betrachtung an. Getäuscht werden Figuren in der Trilogie durch die Sprache, indem etwas gesagt oder verheimlicht wird; daher ist für die Darstellung von Täuschung die Kommunikationswissenschaft von Bedeutung.

Die deutsche Kommunikationswissenschaftlerin Kerstin Thummes widmet sich dem Thema in ihrem Buch *Täuschung in der strategischen Kommunikation. Eine kommunikationswissenschaftliche Analyse* (2013). Darin setzt Thummes die täuschende Handlung, zu der auch die Kommunikation zweier Gesprächspartner zu zählen ist, in den Fokus. Dabei ist Täuschung als Oberbegriff, im Unterschied zu den Unterbegriffen Lüge, Geheimhaltung und Verstellung, zu begreifen. Nach Thummes ist das Ziel der Täuschung, das

²⁹² Aichner 2015, S. 294.

²⁹³ Vgl. Ebd., S. 318-320.

Gegenüber „[...] durch Manipulation, Verzerrung oder Fälschung von Hinweisen in einen falschen Glauben zu versetzen“²⁹⁴, womit die Schädigung einer oder mehrerer Personen angestrebt wird. Als ein weiteres Motiv der Täuschung bezeichnet Thummes jedoch die gute Absicht zum Wohle einer Person, die zur Täuschung werden kann. Zu diesen Täuschungen zählen Alltags-Lügen, Notlügen oder auch Lügen gegenüber Feinden.²⁹⁵ Des Weiteren nennt Thummes drei Faktoren der Täuschung²⁹⁶:

1. differenzierte Wirklichkeit auf der Seite des Täuschenden
2. Täuschung richtet sich mindestens an einen Adressaten/eine Adressatin
3. Absicht zur Irreführung

Überträgt man diese Faktoren auf die Bernhard-Aichner-Trilogie und ihre Figuren, stellt man fest, dass Blum von Massimo und Ingmar getäuscht wird. Die beiden Männerfiguren stellen eine verzerrte Wirklichkeit ihrer Identität da, indem sie beide vor Blum die Wahrheit verheimlichen bzw. diese verzerren. Massimo stellt Dunja als eine unglaubliche Figur dar und Ingmar tut dies bei Alfred. Die Adressatin der Täuschungen ist in beiden Fällen Blum, zudem steht hinter der Täuschung die Absicht, Blum in die Irre zu führen, sowohl bei Massimo als auch bei Ingmar. Ziel der Täuschung ist bei beiden Figuren eine Annäherung an Blum und der Gewinn ihres Vertrauens.

Für die detaillierte Analyse der Täuschung in der Trilogie ist eine Darstellung der Unterbegriffe (Lüge, Geheimhaltung und Verstellung) durch Kerstin Thummes von Bedeutung.

Die Lüge ist eine Aussage, die entweder etwas verheimlicht oder eine falsche Information beinhaltet; des Weiteren kann diese lügende Aussage auch in Form der Gestik oder Mimik an mindestens ein Gegenüber übermittelt werden. Thummes verweist darauf, dass die Lüge wahrheitswidrig ist, jedoch ist es auch eine Lüge, wenn die Aussage wahr ist, aber der Täuschende sie für falsch hält und das Gegenüber damit manipulieren will, womit die Absicht zur Lüge besteht.²⁹⁷

²⁹⁴ Thummes, Kerstin: *Täuschung in der strategischen Kommunikation. Eine kommunikationswissenschaftliche Analyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013, S. 30.

²⁹⁵ Vgl. Thummes 2013, S. 51-52.

²⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 30-31.

²⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 32-35.

Ingmar und Massimo setzen vorzugsweise die Lüge für die angestrebte Täuschung Blums ein. Massimo verwendet die lügende Aussage, um unter anderem Dunjas Glaubwürdigkeit zu untergraben, damit Blum keine Nachforschungen bezüglich Marks Tod vornimmt. Ingmar greift auf die Lüge zurück, indem er behauptet, Alfred habe Blum im Hotelzimmer gefangen gehalten und Gertrud getötet.

Nach Thummes definiert sich Geheimhaltung durch das bewusste Vorenthalten von Informationen und der damit verbundenen Verzerrung der Wahrheit. Ferner greifen Geheimhaltung und Lüge ineinander, da Geheimhaltung nicht nur auf ein pures Schweigen zurückzuführen ist. In diesem Zusammenhang nennt Thummes das Geheimnis, welches durchaus von einer Gruppe bewahrt werden kann.²⁹⁸

Zu den non-verbalen Aussagen ist nach Thummes die Verstellung zu zählen. Mithilfe von Gestik, Mimik oder Verkleidung wird eine Identität vorgetäuscht, die der eigenen nicht entspricht. Mitunter sind auch Lüge und Geheimhaltung Mittel der Verstellung.²⁹⁹

Setzt man dies in die Figurenanalyse der Trilogie ein, so ergibt sich, dass Geheimhaltung und Verstellung auch verwendete Mittel von Massimo und Ingmar sind, die ihre Taten vor Blum verschweigen. Massimo täuscht Blum mit seinen unterstützenden, netten und hilfsbereiten Gesten so wie auch Ingmar, der zudem noch mit seinen Gesten und seiner Mimik eine schwache Persönlichkeit vortäuscht. Des Weiteren spielt Geheimhaltung für Blum, die ihren Rachefeldzug verheimlicht, und Reza, der Blum unterstützt und ihr Geheimnis hütet, eine Rolle.

7.3.3 Alfred

Die Figur Alfred wird, wie Ingmar zuvor, bei seiner Geburtstagsfeier durch Blums folgenden Blick eingeführt. Die Figur wird als ein „gebrochener Mann“³⁰⁰ beschrieben, der an Parkinson leidet und voller Scham versucht, dies zu verheimlichen.³⁰¹

Die erste Begegnung zwischen Blum und Alfred endet für die Bestatterin enttäuschend, als dieser, ohne etwas zu ihr zu sagen, verschwindet.

²⁹⁸ Vgl. Thummes 2013, S. 36-37.

²⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 37-38.

³⁰⁰ Aichner 2015, S. 69.

³⁰¹ Vgl. Ebd., S. 69.

Blum bekam kaum Luft. Das kleine Mädchen versuchte zu verdauen, was passiert war. Wieder hatte sie sich nach einer Umarmung gesehnt, wieder hatte sie sie nicht bekommen. Keine Liebe, keine Zuneigung für Blum.³⁰²

In diesem Zitat wird Blums Hoffnung, die sie in die Begegnung gesetzt hat, deutlich. Sie fühlt sich in die Kindheit zurückversetzt und möchte von Alfred das erfahren, was sie von Hagen nie bekommen hat. Alfred nimmt für Blum ab dem ersten Zeitpunkt eine Art Vaterfigur ein, von der sie sich Umarmungen und Zuneigung erwartet, doch er will sie nicht sehen, verlangt, dass sie das Grundstück verlässt.

Durch Ingmars Erzählungen erfahren Blum und das Lesepublikum mehr über die Familie sowie über Alfred und seine Frau Solveig. Alfred hat seine Frau geliebt und alles in Bewegung gesetzt, um ein Kind zu adoptieren, als sie gedacht haben, dass sie keine eigenen Kinder haben könnten. Sie haben ein 3-jähriges Mädchen adoptiert und nach einem Jahr ist Solveig doch noch mit Ingmar schwanger geworden.³⁰³

Alfred wird als liebender Ehemann dargestellt, der alles für das Glück seiner Frau unternommen hat. Diese Beschreibung steht in Kontrast zu seinem gegenwärtigen Ich.

Alfred Kaltschmied hatte sein Geld dafür ausgegeben, in der Vergangenheit zu leben. Er war gezeichnet von der Krankheit, Parkinson, bis heute erschüttert von dem Tod seiner Frau. Ein Einsiedler, ein liebevoller Mensch, wenn er sagte, dass er sie geliebt hatte. Solveig. Und Björk.³⁰⁴

Nach Solveigs Selbstmord zieht sich Alfred zurück und lässt seine Kinder alleine. Hier besteht eine Parallele zwischen Hagen und Alfred und somit auch eine Verbindung zwischen Ingmar und Blum, da sie beide von ihren Eltern im Stich gelassen worden sind.³⁰⁵

Alfred ändert sich jedoch, was beim ersten Gespräch zwischen ihm und Blum deutlich wird. Er erzählt ihr vieles über seine Familie, während er für Blum kocht. Blum überdenkt ihre Meinung über Alfred und es kommt das Gefühl einer Vater-Tochter-Beziehung auf. Er versichert ihr, dass nur mehr Björk im Waisenhaus gewesen sei und dass er und Solveig, sofern Björk und Blum gemeinsam noch im Waisenhaus gewesen wären, beide adoptiert

³⁰² Aichner 2015, S. 71.

³⁰³ Ebd., S. 81-82.

³⁰⁴ Ebd., S. 147.

³⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 82.

hätten.³⁰⁶ Schlussendlich erhält Blum die ersehnte Umarmung von Alfred.³⁰⁷ Blum nähert sich in diesem Gespräch Alfred, den sie mittlerweile bemitleidet, an. Mitleid ist das Gefühl, durch welches Blum auch Ingmar näherkommt.

Sie versichert sich, dass sie nicht wegen Björk, Alfred, Ingmar und Solveig hier ist, sondern dass nur ihre Flucht der Grund für ihren Aufenthalt bei den Kaltschmieds ist.³⁰⁸ Dennoch denkt sie darüber nach, wie ihr Leben verlaufen wäre, wenn Alfred und Solveig sie adoptiert hätten.³⁰⁹

Von Ingmar erfährt Alfred alles über Blum und er will ihr helfen, will, dass sie bei ihm bleibt, dass sie nun zur Familie gehört.

-Du willst, dass ich hierbleibe, obwohl du weißt, was ich getan habe?

-Du gehörst zur Familie, Blum.

-Was ist nur los mit euch? Seid ihr wahnsinnig? Jeder normale Mensch würde laut schreiend vor mir davonlaufen [...], aber ihr bittet mich, zu bleiben. Warum?

-Du bist Björks Schwester, und wir werden alles tun, um dich zu beschützen.

[...]

Alfred sagte, dass sie bleiben solle, er entschied für sie. So wie es ein Vater tat, wenn das Kind nicht weiterwusste, wenn es verzweifelt neben ihm stand und wortlos um Hilfe bettelt.³¹⁰

Schlussendlich wird Alfred für Blum eine Art Vaterfigur, so wie sie es zuvor nie erfahren hat.

Diese Nähe, die Blum zu Alfred entwickelt, wird jedoch von Ingmar zerstört, als dieser Alfred die Schuld für Blums tagelange Gefangenschaft im Hotelzimmer und auch für Gertruds Tod gibt. Alfred, den Blum befragen will, ist jedoch tot. Voller Wut tritt und schlägt Blum auf Alfreds Leiche ein, weil „[...] er es verdient hat.“³¹¹

7.3.4 Gertrud

Mit der Hausdame Gertrud wird eine weitere Frauenfigur eingeführt. Gertrud wird als eine starke Figur dargestellt, sie ist wie ein „Raubvogel, der jederzeit bereit war, sich auf sein Opfer [Blum] zu stürzen.“³¹² Sie wird als treu gegenüber Alfred beschrieben; zudem fungiert sie als Mutterersatz für Ingmar.

³⁰⁶ Vgl. Aichner 2015, S. 137-138.

³⁰⁷ Ebd., S. 145.

³⁰⁸ Ebd., S. 147.

³⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 160.

³¹⁰ Ebd., S. 229-231.

³¹¹ Ebd., S. 286.

³¹² Ebd., S. 155.

Sie hielt das Böse fern, beschützte die beiden Männer, kochte und sorgte für sie. Der Wachhund, der nicht bellte.³¹³

Des Weiteren erledigt Gertrud nicht nur Arbeiten im Haus, sondern ist auch für den Garten zuständig, weshalb sie mit der Motorsäge hantiert. Dadurch wird sie sogleich mit einem Mann verglichen, was einen konservativen Blick auf geschlechtsspezifische Arbeitsteilung hervorruft.

Wie ein Mann tat sie es, sie zögerte nicht, sie packte an, sie hatte keine Angst vor der Säge, Ast für Ast sägte sie ab. [...] Blum [...] schaute zu, wie Gertrud sich auf den Traktor setzte und mit Leichtigkeit den Hänger zwischen den Bäumen hindurchmanövrierte.³¹⁴

Frauen arbeiten im Haus und Männer erledigen die Arbeiten, die im Garten zu bewältigen sind. Gertrud arbeitet im Haus und im Garten, wodurch sie den Gedanken einer geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung und die wohl weitverbreitete Annahme, dass Frauen die schlechteren Autofahrer seien, sprengt. Fast demonstrativ lässt der Autor Gertrud mit einem Traktor, an dem noch ein Hänger befestigt ist, zwischen den Bäumen hindurchfahren.

In der Beschreibung der Figur finden sich durchaus Parallelen zu Blum, denn auch Gertrud würde alles für ihre ‚Familie‘ tun; für sie wird sie zur „Bestie“³¹⁵.

Nach dem ersten Gespräch ist plötzlich eine gewisse Nähe zwischen Blum und Gertrud zu spüren. Dieses Gefühl weckt in Blum die „Sehnsucht nach einer Mutter.“³¹⁶

Da war diese einfühlsame Mutter, die Blum immer gern gehabt hätte, kurz tauchte ein Gefühl von Familie in ihr auf, kurz ließ sie sich wieder hinreißen, sie taumelte.³¹⁷

In diesem Zitat wird wieder Blums Wunsch nach einer wahren Familie, nach einer liebevollen Mutter deutlich.

Als Gertrud bei der Gartenarbeit vom Traktor überrollt wird und stirbt, ist dies für Blum zunächst eine „willkommene Ablenkung [...] [,] ein Problem, das sie ihr eigenes Elend kurz vergessen ließ [...]“.³¹⁸ Dieser Gedanke von Blum ist hinsichtlich ihrer sich zunächst

³¹³ Aichner 2015., S. 159.

³¹⁴ Ebd., S. 166.

³¹⁵ Ebd., S. 155.

³¹⁶ Ebd., S. 159.

³¹⁷ Ebd., S. 160.

³¹⁸ Ebd., S. 226.

entwickelnden Beziehung zu Gertrud als eine Art Widerruf der Nähe anzusehen. Gertruds Tod weckt in Blum kein Gefühl von Trauer, sondern sie ist ruhig, sie geht ihrer gewohnten Arbeit nach und ist wieder stark.³¹⁹ Der Versuch, durch die Annäherung zwischen Blum und Gertrud eine Art Mutter-Tochter-Beziehung herzustellen, wird durch Blums Handlung und ihre Distanz zu Gertruds Tod widerlegt.

Am Ende des Thrillers wird klar, dass Ingmar Gertrud getötet hat, weil sie vorgehabt hat, Blum an die Polizei zu verraten. Diese Tatsache zerstreut den letzten Gedanken an die Möglichkeit einer entstehenden Mutter-Tochter-Beziehung.³²⁰

7.4 Resümee

Dieser Teil der Trilogie konzentriert sich auf die Figur Blum, auf ihre biografische Identität und die damit in Verbindung stehenden Termini ‚Familie‘ und ‚Täuschung‘.

Die Protagonistin wird als Opfer eingeführt, als eine Figur, die mit dem Tod ringt. Blum wird nicht mehr als die starke Frau, die eiskalt für ihre Lieben mordet, sondern als eine Frau, die ihre Taten zeitweise bereut und sich selbst als Monster beschreibt, dargestellt.

Blum begibt sich auf die Suche nach ihrer Zwillingschwester und deren Adoptivfamilie. Ihre Rollen als Mutter und Racheengel werden in den Hintergrund gedrängt bzw. ist die Rolle des Racheengels hier kaum präsent. Blum wird vielmehr zum Kind und ‚gestaltet‘ sich eine Familie, die aus Alfred als Vater, Ingmar als Bruder und Gertrud, die die Rolle der Mutter einnimmt, besteht. Blums Wunsch nach einer liebevollen Familie verstellt ihr den Blick auf die Wahrheit, wodurch sie zu einem leichten Opfer für Ingmar wird. Ingmar lenkt Blums Gedanken und ist somit in der Machtposition, obwohl Blum durchwegs ihn als eine schwache Figur ansieht, die in der Kindheit von ihrem Vater vernachlässigt worden ist.

Das Gefühl von Reue in Bezug auf ihre Taten empfindet Blum jedoch nicht lange, da sie sich bewusst macht, dass ihre Taten gerechtfertigt waren. Im Laufe der Handlung wird Blum wieder zu der einst starken Figur, die ihre Kinder in den Mittelpunkt ihres Lebens stellt und alles unternimmt, damit sie ein neues Leben mit ihnen beginnen kann. Sie nimmt ihre zentrale Rolle der Mutter an, jedoch nicht der des Racheengels, da sie in diesem Teil keinen Rachefeldzug startet. Die einzige Person, die Blum in *Totenhaus* ermordet, ist der Privatdetektiv und diesen tötet sie aus Notwehr, als ersie mit einem Messer bedroht.

³¹⁹ Vgl. Aichner 2015., S. 227.

³²⁰ Vgl. Ebd., S. 390.

Ingmar ist als eine Figur der Ingroup eingeführt worden, die sich zu einer Figur der Outgroup entwickelt. Blums Drang nach Geborgenheit, Liebe und Sicherheit sowie nach einer Familie lässt sie alle um sich herum falsch einschätzen. Sie ist für die wahre Identität Ingmars blind – so wie auch bei Massimo.

Ihr Bauch sagt es, sie vertraut ihm [Ingmar] nicht mehr, im Grunde hat sie es nie getan, sie hat sich nur in seine Hände begeben, weil da sonst niemand mehr war. Sie hat ihm geglaubt, weil sie es so wollte, sie hat seine Zärtlichkeit einfach genommen, ein bisschen Liebe, nach der sie sich so gesehnt hat. Der Wunsch nach Berührung. Wie blind das macht. Der Wunsch, geliebt zu werden. Wie dumm das macht.³²¹

Über Blums Männerbeziehungen lässt sich am Ende von *Totenhaus* und mit dem Blick auf die Analyse von *Totenfrau* festhalten, dass sie in Sachen „Männer, Beziehungen, Liebe“³²² die Oberhand behalten möchte. Dies führt immer wieder zu einem Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz. Die Beziehungen werden von ihr bestimmt und die Männer spielen ihre Rolle bzw. den Typus Beschützer, Freund und Liebhaber. Die Sorge um ihre Töchter steht in ihrem Leben im Mittelpunkt, um sie muss sie sich kümmern; dabei hat eine Beziehung zu einem Mann keinen Platz.

Blums Männerbeziehungen, die durchwegs sexuelle Beziehungen sind, und der Griff zum Alkohol sind Merkmale, die sich wiederholen und somit bereits nach der Analyse von *Totenfrau* und *Totenhaus* als ein Kennzeichen der Figur Blum definiert werden können.

Bei ihrer Suche nach ihrer ‚wahren‘ Identität bzw. nach der Familie, die sie hätte haben können, erkennt sie, dass sie bereits eine eigene Familie hat, was ihr Reza und Karl auch verdeutlichen.

Wir sind deine Familie, sagten sie [Reza und Karl]³²³

Am Ende begreift Blum, wer wirklich zu ihrer Familie zu zählen ist und stellt fest: „Alles war gut, wie es war.“³²⁴

³²¹ Aichner 2015, S. 370.

³²² Ebd., S. 327

³²³ Ebd., S. 98. [Hervorhebung im Original]

³²⁴ Ebd., S. 93.

8 *Totenrausch* – Macht und Geschlechterordnung

Szenenwechsel, innerer Monolog, eine neue Gefahr. Und zwischendurch einige wenige Dialoge, in die man atemlos hineinfällt. Sich im ironischen Schlagabtausch verheddert. Um wieder in den Kopf der Serienmörderin geschubst zu werden, die am Boden liegt, zu Füßen eines Hamburger Zuhälters.³²⁵

In *Totenrausch* ist Blum mit ihren Kindern auf der Flucht nach Hamburg, Deutschland. Sie wird weiterhin von der Polizei gesucht und möchte ihre Identität und die ihrer Kinder ändern. Blum macht Bekanntschaft mit dem Zuhälter Egon Schiele, der ihr die gefälschten Identitäten ausstellen lässt; dafür soll sie eines Tages für ihn jemanden töten. Schiele stellt ihr daraufhin ein Haus zur Verfügung und Blum findet eine Arbeit als Hilfsarbeiterin bei einem Bestattungsunternehmen. Gerade als es so scheint, als ob Blums Leben wieder in geregelten Bahnen verläuft, verlangt Schiele die Einlösung ihres Versprechens, doch als es so weit ist und Blum den Mann töten soll, kann sie es nicht. Schiele brandmarkt Blum, wodurch sie zu einem ‚seiner Mädchen‘, sein Eigentum wird und somit für ihn arbeiten muss. Er gibt Blum eine Liste mit vier Namen von Menschen, die sie töten soll. Schiele entführt Blums Töchter und versichert ihr, dass sie ihre Kinder wiederbekomme, wenn sie die Schuld beglichen habe. Blum will niemanden mehr töten, doch sie begibt sich zu einem der Männer, der sich auf Schieles ‚Abschussliste‘ befindet, und es kommt zum Kampf, bei dem Blum den Mann tötet. Um Schiele zu erpressen und dadurch ihre Kinder zu retten, entführt sie seine Schwester, doch diese stirbt im Kampf mit Blum. Des Weiteren tötet sie zwei Handlanger Schieles und schwört, auch ihn selbst zu töten. Reza kommt nach Hamburg, um ihr beizustehen und ihr zu helfen, ihre Kinder zu finden, doch töten will Blum Schiele selbst. Blum überwältigt Schiele, fesselt ihn und legt ihn in einen Sarg, den sie schließt, was zum Erstickungstod von Schiele führt. Der Band und somit die Trilogie endet damit, dass Reza, die Kinder und Blum auf einem Segelboot sind und Reza zu Blum sagt: „Alles ist gut.“³²⁶

8. 1 Brünhilde Blum

Eingeführt wird Blum in *Totenrausch* als Flüchtige. Sie befindet sich mit ihren Kindern in einer Kiste versteckt. Der Wunsch nach einem Neuanfang in einem anderen Land lebt in ihr,

³²⁵ Schönhütl, Britta: Mutter Mörderin.

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/aichners-totenrausch-mutter-moerderin-1.3435640>

[letzter Zugriff:

04.09.2017].
³²⁶ Aichner 2017, S. 472.

denn ihre Vergangenheit macht es unmöglich, das alte Leben weiterzuführen. In den Medien wird sie als „Psychopathin“³²⁷ dargestellt, als „Brünhilde Blum. Liebevolle Mutter, erfolgreich in ihrem Beruf als Bestatterin, freundlich und ausgeglichen [...]“³²⁸. Niemand erkennt ihr Motiv für die grausamen Taten, weswegen Blum in einem Identitätswechsel ihre einzige Chance sieht.³²⁹ Darüber hinaus tritt Blum anfangs nicht als die starke Figur auf, die sie bisher gewesen ist. Sie sieht in einem Zuhälter ihre einzige Chance auf ein neues Leben, eine neue Identität für sich und ihre Kinder.

Der gute Wille eines Zuhälters ist nun ihre letzte Hoffnung. Er entscheidet, ob Blum ein neues Leben beginnen wird oder nicht.³³⁰

Deutlich wird wiederum, dass Blum für ihre Kinder alles tun würde, notfalls sogar wieder morden. Dies zeigt, dass sich die Rolle der fürsorglichen, liebevollen und aufopfernden Mutter durch die ganze Trilogie zieht.

-Rührend. Mama bringt Leute um, damit die Kinderchen glücklich sind.
-Wenn es sein muss, ja.
[...]
-Ich werde dieses Arschloch [Gonzo, Schieles Wächter] erschießen, wenn es das ist, was ich tun muss, um diese verdammten Pässe zu bekommen.³³¹

Für eine neue Identität würde Blum alles tun, wodurch Identität wiederum zu einem Kernthema der Handlung wird, dies jedoch auf eine andere Weise als in *Totenhaus*, da Blum im dritten Teil nichts mit ihrem vergangenen, bisherigen Leben in Verbindung bringen möchte. Blum will eine neue Identität für sich und ihre Kinder, um damit ein neues Leben in Freiheit beginnen zu können, „[...] ein anderes Leben. Weil das alte kaputt ist.“³³²

Der Aspekt der Suche einer Identität ist in *Totenrausch* genauso ausgeprägt wie in *Totenhaus*, da Blum für sich und ihre Kinder komplett neue Identitäten erhält. Identität verändert sich, sie ist nicht starr, was die Definition von ‚Identität‘ in *Einführung in die Literaturtheorie* (2004), das von Martin Sexl, einem Literaturwissenschaftler, veröffentlicht wurde, verdeutlicht.

Identität ist im Zusammenhang mit Kategorien wie Rasse, Klasse, Geschlecht, Nation oder Kultur [zu definieren] [...] [und ist] nicht einfach etwas Gegebenes, sondern ein Prozess der

³²⁷ Aichner 2017, S. 9.

³²⁸ Ebd., S. 9.

³²⁹ Vgl. Ebd., S. 9.

³³⁰ Ebd., S. 41.

³³¹ Ebd., S. 45.

³³² Ebd., S. 9

An diesem Punkt kann wiederum Anselm Strauss und seine Annahme der Ordnung des Lebens sowie die Theorie der Statusübergänge als Identität herangezogen werden. Mit der neuen Identität will Blum ihr Leben neu ordnen. Blum befindet sich an einem Wendepunkt ihres Lebens, weshalb sie ihren Status, und somit ihre Identität, neu definieren muss.

Blum wird zu Marie Müller und ihre Kinder zu Emma und Katrin.³³⁴ Blum lebt nun ein neues Leben, „[f]ast idyllisch ist es.“³³⁵ Sie verdrängt monatelang ihre Schuld, die sie gegenüber Schiele noch begleichen muss, da sie nur mit ihren Kindern ein normales Leben führen will.³³⁶

Sie weiß es, aber sie tut so, als wäre es nicht passiert, als würde es diese Vereinbarung nicht geben. Blum nimmt einfach alles, was Schiele ihr gibt, und hinterfragt es nicht, sie will die neue heile Welt der Kinder nicht kaputtmachen. [...] Blum redet sich ein, dass sie sich all das verdient hätte, dass es ihr zustehen würde. Weil sie genug durchgemacht hat, genug für ein ganzes Leben.³³⁷

Blum hat nun also ein neues Leben, in einer neuen Stadt, mit einer neuen Identität, doch die Faszination für den Tod lässt sie nicht los. Sie arbeitet auch in ihrem neuen Leben in einem Bestattungsunternehmen.³³⁸

Hierzu kann wiederum auf den Terminus ‚Täuschung‘ und den Unterbegriff ‚Verstellung‘ zurückgegriffen werden. Als ‚Verstellung‘ kann Blums Identitätswechsel in *Totenrausch* bezeichnet werden, wobei sie jedoch ihre wahre Identität nicht absolut vortäuschen kann, da sie schlussendlich wieder in einem Bestattungsunternehmen arbeitet.

Des Weiteren setzt sich Blum mit sich selbst auseinander und will begreifen, wer sie eigentlich ist, nachdem sie im Kampf für Schiele den Richter, der Schieles Vater verurteilen hätte sollen, getötet hat. Für Blum ist es ein Unfall und kein weiterer Mord, da sie sich entschieden hat, ihn nicht zu töten, doch es kommt zu einem Kampf mit dem Richter und

³³³ Sexl, Martin [Hg.]: Glossar. In: *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV Facultas 2004, S. 289-307, hier S. 290.

³³⁴ Vgl. Aichner 2017, S. 65-66.

³³⁵ Vgl. Ebd., S. 66.

³³⁶ Vgl. Ebd., S. 58.

³³⁷ Ebd., S. 58.

³³⁸ Vgl. Ebd., S. 67.

dabei stirbt dieser. Damit nimmt wiederum, wie schon in *Totenhaus*, die Frage nach der Identität eine zentrale Rolle ein.

Sie schaut in dieses Gesicht im Spiegel und fragt sich, wer sie ist. Warum sie wieder jemanden getötet hat, warum nicht alles einfach sein kann, warum sie am Ende immer allein ist, hilflos wie ein Kind, das sich nur wünscht, in den Arm genommen zu werden.³³⁹

Die Szene beschreibt einen Moment der Schwäche, in dem Blum sich wie so oft alleine fühlt und mit einem Kind vergleicht. Diese Seite an der Figur Blum war im Laufe der bisherigen Analyse der Trilogie immer wieder zu erkennen. Sie hinterfragt ihr Sein, ihr Selbstbild.

Egon Schiele sieht im Laufe der Handlung Blum als seinen Besitz an, weswegen er sie auch, so wie alle seine Frauen, brandmarkt. Das Brandmal entfernt sich Blum mit einem Bügeleisen, als sie sich von Schiele lösen will, sich gegen ihn auflehnt und sich wieder in einem Racheefeldzug befindet. Sie will ihre eigene, alte Identität zurück.

Das Brandmal, das sie immer noch anstarrt, und die Gedanken, die sie wegwischt. *Das kannst du nicht tun, Blum. Das hältst du nicht aus. Nicht ohne dich zu betäuben.* [...] Doch sie will klar sein. Es spüren. Wie es von ihr verschwindet. Sie will ihn auslöschen. An jedem Tag ab heute. Es wird aufhören wehzutun irgendwann, die Wunde wird verheilen. Blum weiß es. Deshalb nimmt sie das Bügeleisen in die Hand. Und drückt es fest auf ihren Arm. Eine Sekunde lang, zwei. *Ich gehöre niemandem*, presst sie zwischen ihren Lippen heraus. Drei Sekunden lang, vier. *Ich gehöre nur mir*, schreit sie. Fünf Sekunden lang, sechs. *Für immer*, brüllt sie.³⁴⁰

Was sich auch als Kennzeichen der Figur Blum herauskristallisiert, ist ihr Hang zum Alkohol, mit dem sie ihre Ängste, unerfüllten Hoffnungen und Wünsche vergessen möchte. Dies wurde bereits in der Analyse von *Totenhaus* deutlich.

In irgendeine Bar, schnell, weil sie etwas trinken, sich betäuben will. Weil es kaum noch zu ertragen ist. Das alles.³⁴¹

Da ist nur der Blick hinunter in ihr Glas. Und der Barmann, der es wieder voll macht, wenn es leer ist. Nur Blum, die darauf wartet, dass es erträglicher wird, dass der Alkohol alles wiedergutmacht, sie vergessen lässt. Nur ein gutes Gefühl wünscht sie sich, einen Augenblick lang. Trinken, nicht daran denken, nicht an die Kinder, nicht an den Richter, nicht an Schiele. Noch nicht. Kurz nur stillstehen, den Rausch spüren.³⁴²

Im Hinblick auf ihre Rolle als Racheengel ist festzuhalten, dass sie diese in Bezug auf Egon Schiele völlig erfüllt. Der Rachegeanke ist verknüpft mit der Annahme, dass sie erst frei ist,

³³⁹ Aichner 2017, S. 209.

³⁴⁰ Ebd., S. 414. [Hervorhebung im Original]

³⁴¹ Ebd., S. 211.

³⁴² Ebd., S. 215.

wenn sie Schiele getötet hat. Die Rache entspringt somit nicht aus einem Unrecht heraus, das einer Blum nahestehenden Person von angetan worden ist, sondern aus ihrer Abhängigkeit von Schiele.

Deshalb muss er aus ihrem Leben verschwinden, sie muss ihn ausradieren [...] In Gedanken löscht sie ihn aus, auf dem Rücksitz denkt sie an Rache [...] Zwei Minuten lang noch stellt sie sich vor, wie sie ihn töten wird. Sie wird ihn mit seinem polnischen Brandeisen erschlagen, wird so lange auf ihn eindreschen, bis er sich nicht mehr bewegt. Sie wird ein Auto stehlen und ihn überfahren, ihn erschlagen, ihm mit einem Messer die Augen ausstechen.³⁴³

Im Unterschied zum ersten Teil, in dem sich ihre Rache ausschließlich auf die schuldigen Männer konzentriert, bindet sie in *Totenrausch* auch Schieles Schwester in ihren Rachefeldzug mit ein. Blum entführt sie und will Schiele damit erpressen, da dieser ihre Töchter entführt hat. Sie plant Schieles Schwester zu foltern, um zu erfahren, wo er ihre Kinder versteckt hält. Blum nimmt daher

[...] ein Nudelholz aus der Lade. Sie wird ihr damit die Fingerknochen brechen, die Zehenknochen, einen nach dem anderen, Blum wird so lange zuschlagen, bis Schieles Schwester alle Fragen beantwortet hat. Ohne Mitleid.³⁴⁴

Schieles Schwester ist ein Teil ihrer Rache, doch wenn Blum nicht den Aufenthaltsort ihrer Kinder erfahren hätte müssen, dann hätte sie Schieles Schwester nicht entführt.

Als Schieles Schwester über Blums Kinder redet, will Blum sie nur mehr tot sehen, damit sie keine Beleidigungen und auch nichts Abwertendes über Uma und Nela hören muss.³⁴⁵

Da ist so viel Wut in diesem Moment. So viel Hass, Blum will diese Frau ausschalten. Wie ein Radio, aus dem schlechte Musik kommt. Einfach einen Knopf drücken, immer wieder, so lange, bis sie tot ist. Off.³⁴⁶

Blum vergleicht die Frau mit einem Radio und den Tod mit dem Off-Knopf des Radios. Des Weiteren bezeichnet sie ihren Körper nur als ein „Stück Fleisch“³⁴⁷ und „Müll“.³⁴⁸ Ihre Gegenspielerin bzw. die Figur, die aus ihrer Sicht der Outgroup angehört, sieht Blum distanziert von jeglicher menschlichen Eigenschaft. Dies ist auch schon bei *Totenfrau* zu

³⁴³ Aichner 2017, S. 143.

³⁴⁴ Ebd., S. 274.

³⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 292.

³⁴⁶ Ebd., S. 292.

³⁴⁷ Ebd., S. 294.

³⁴⁸ Ebd., S. 294.

erkennen, als sie den Pfarrer vor seiner Tötung als ein „Stück Fleisch“³⁴⁹ bezeichnet. Ein Grund dafür könnte sein, dass Blum durch die Entmenschlichung das Foltern und Töten leichter fällt.

Ferner hat Blum jedoch Bedenken, Menschen zu töten, die aus ihrer Sicht unschuldig sind oder kein Unrecht an ihr verübt haben. Blum tötet somit ausschließlich aus Rache und Figuren, die aus ihrer Sicht den Tod verdient haben. Sie wird aus der Opferrolle heraus zur Täterin. Dies ist, wie bereits im Kapitel ‚Racheengel‘ behandelt, ein Kennzeichen der Rächer/Rächerin.³⁵⁰ Obwohl sie Schiele zunächst versichert, dass sie im Austausch gegen die neuen Identitäten jemanden für ihn töten werde, kann sie es nicht, als es so weit ist.³⁵¹

Weil Blum im letzten Moment die Notbremse gezogen hat, weil sie es nicht zustande gebracht hat, weil sie kein Blut sehen wollte. Das Bild des toten Mannes am Boden. Es hätte ihr Angst gemacht. Und sie erneut zum Monster. Von einer Sekunde zur anderen wäre sie wieder eine Mörderin gewesen, nicht mehr nur die liebevolle Mutter, die für ihre Kinder da ist. Eine eiskalte Frau, vor der sie sich in diesem Moment erschrocken hat. Eine Sekunde lang war da Abscheu. Ihr graute. Vor sich selbst.³⁵²

Wie bereits in *Totenhaus* bezeichnet sich Blum wiederum als „Monster“³⁵³, das sie auf keinen Fall sein will, was sie vom Töten abhält. Des Weiteren spricht Blum gegenüber Schiele über ihre begangenen Morde und beharrt darauf, dass sie keine Mörderin sei.

-Ich bin keine Mörderin.

[...]

Ich wollte nie jemanden töten, das kannst du [Schiele] mir glauben.

[...]

-Irgendwie ist das alles einfach passiert. So als wäre ich aus Versehen in ein Hamsterrad geraten. Und es dreht sich und dreht sich, und es hört nicht mehr auf, verstehst du?³⁵⁴

Ferner fühlt es sich für Blum gut an, dass sie den ersten Mann nicht für Schiele getötet hat.³⁵⁵ Als Egon Schiele Blum eine Todesliste mit vier Namen gibt und ihr versichert, dass sie, wenn sie diese Männer töte, ihre Kinder wiederbekomme, erkennt sie die Abartigkeit der Erpressung, obwohl das Leben ihrer Kinder auf dem Spiel steht.

³⁴⁹ Aichner 2014, S. 253.

³⁵⁰ Vgl. Maier 2010, S. 9.

³⁵¹ Vgl. Aichner 2017, S. 44.

³⁵² Ebd., S. 123.

³⁵³ Ebd., S. 123.

³⁵⁴ Ebd., S. 444-445.

³⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 128.

Doch sie weiß, dass sie nicht das tun kann, was Schiele von ihr verlangt. Dass es unmöglich ist. Vier Menschen töten, um das Leben ihrer beiden Kinder zu retten. Vier Leben gegen zwei. Abartig und widerlich ist es.³⁵⁶

Tötet sie jedoch aus Rache, verschwendet sie keinen Gedanken an Reue und in diesem Moment definiert sie sich auch nicht als Monster. Dies verdeutlichte bereits die Darstellung der Entführung und der Folterung von Schieles Schwester sowie die Analyse der Ermordung der Täter in *Totenfrau*. Das Aufkommen des Gefühls, nicht töten zu können, kann bei Blum als eine Weiterentwicklung ihrer Identität gedeutet werden. Blum will niemanden aufgrund einer Erpressung töten. Blum tötet aus Rache, als Racheengel zum Beispiel Gonzo, Schieles rechte Hand, und Egon Schiele selbst, weil sie nach Blum zur Outgroup zu zählen sind.

Hervorzuheben sind im dritten Teil und somit im Finale der Trilogie die Machtbeziehungen und die Geschlechterordnung. Diese werden konkret im nachfolgenden Kapitel, welches sich speziell den Beziehungen Blums widmet, analysiert. Vorab wird daher der Terminus ‚Macht‘ erörtert.

8.2 Macht

Der Terminus ‚Macht‘ lässt sich auf das indogermanische Wort für ‚vermögen‘, ‚fähig sein‘ zurückführen und war zunächst positiv konnotiert. In feministischen Zusammenhängen wurde bis weit in die 1980er Jahre Macht selten positiv in Bezug auf das weibliche Geschlecht verwendet. So entwickelten sich die Positionen der Macht Besitzenden (Mann) und der Besitzlosen (Frau). Macht ist womöglich der wichtigste Faktor einer Gesellschaft und somit auch für die Geschlechter und für den Feminismus bedeutsam. Der Machtbegriff weist vielfältige Definitionen auf und wird in unterschiedlichen Theorien verwendet. Bezüglich des Feminismus bezieht sich die Definition auf Max Weber und Hannah Arendt; besonders zentral für die Gender Studies ist der Machtbegriff von Judith Butler in Verbindung mit Michel Foucault.³⁵⁷

M. [Macht] ist die Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen (Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, 1921/22), die Fähigkeit, sich mit anderen zusammenzuschließen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln (Arendt: *Macht und Gewalt*, 1970) bzw. eine allgegenwärtige, polyzentrische, vielgestaltige Kraft, die sich

³⁵⁶ Aichner 2017, S. 167.

³⁵⁷ Vgl. H.K.: Macht. In: Kroll, Renate [Hg.]: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2002, S.244-245.

mikropolitisch in lokalen Praktiken, disziplinierenden Technologien und Diskursen ausdrückt und eng mit Wissen verknüpft ist (Foucault: *La volonté de savoir*, 1976; dt. *Der Wille zum Wissen*, 1977).³⁵⁸

Macht steht im Feminismus im konkreten Zusammenhang mit Herrschaft, Gewalt und Unterdrückung, womit Macht zentral für die Geschlechterordnung ist. Männer üben individuell, symbolisch, politisch, ökonomisch, strukturell und psychisch ihre Macht auf Frauen aus. In den 80er Jahren erlebte der Macht-Diskurs im Feminismus durch Arendt und Foucault einen Wandel. Machttheorien werden kritisch betrachtet, revidiert und aus feministischer Sicht weiterentwickelt.³⁵⁹ Macht wird als „[...] produktives Potential kollektiven Handelns von und unter Frauen begriffen [...]“³⁶⁰.

8.3 Blums Beziehungen

Die bisher entwickelten Beziehungen nehmen im abschließenden Band einen geringen Anteil der Handlung ein. Ferner nehmen in einer unterschiedlichen Art und Weise neue Figuren Rollen an, die bereits anderen Figuren in den bisherigen Teil der Trilogie zugeschrieben worden sind, weshalb die neuen Figuren anhand einer Gegenüberstellung mit, bereits aufgetretenen analysiert werden.

8.3.1 Karl und Johann

Karl Blum wird in einer kurzen Szene erwähnt, da Blum erfährt, dass er gestorben ist. In der Szene wird deutlich, dass Karl für Blum eine besondere Person gewesen ist. Blum denkt darüber nach, wie sehr sie sich auf ihrer Flucht gewünscht hat, ihn anzurufen, mit ihm Kontakt aufzunehmen, doch sie hat nie gewollt, dass er wegen ihr in Schwierigkeiten gerät.³⁶¹

Der erste Riss in der Mauer. Die Nachricht von Karls Tod, Trauer, die sich plötzlich wieder in ihrem Leben breitmacht. [...] Schicksal war es, und doch vermisst sie ihn. So gern hätte sie ihn noch ein Mal umarmt, *Danke* zu ihm gesagt.³⁶²

Eine Figur, die Karl Blum ähnelt, ist jene von Johann, in dessen Bestattungsunternehmen Blum arbeitet. Dieser ist ein fast 70-jähriger Witwer, der Blum nach wenigen Wochen ins Herz schließt so, wie auch sie ihn.

³⁵⁸ H.K. 2002, S. 244.

³⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 245.

³⁶⁰ Ebd., S.245.

³⁶¹ Vgl. Aichner 2017, S. 90-91.

³⁶² Ebd., S. 95-96. [Hervorhebung im Original]

Von Anfang an ist alles vertraut, bereits nach einer Woche bietet er ihr das *Du* an, er umarmt sie, wenn sie kommt und geht, und er besteht darauf, regelmäßig ein Glas Weißwein mit seiner neuen Mitarbeiterin zu trinken.³⁶³

Johann will, so wie Reza, Karl und die neue Figur Tino, Blum helfen und dies, ohne Fragen zu stellen. Deutlich wird dies, als Blum am Ende zu ihm kommt, um sich zu verabschieden.

[...] er fragt sie, ob sie noch etwas braucht, ob er noch etwas tun kann für sie. [...] Johann hält sich zurück, er sagt ihr nur, dass sie sich an ihn wenden kann, wenn sie was braucht.³⁶⁴

Blum beschreibt Johann als den „[...] liebevolle[n] Großvater, den sie nie hatte“³⁶⁵ und vergleicht ihn mit Karl.

Er erinnert sie an Karl. Johann will sie beschützen, weil er spürt, dass etwas nicht stimmt. Fürsorglich ist er, bis zum Ende hilfsbereit.³⁶⁶

Blum stellt dabei sogleich eine familiäre Verbindung zwischen ihr und Johann her, indem sie ihn als Großvater bezeichnet. Der Vergleich der Figur Johann mit einem Großvater verweist wiederum auf den Terminus ‚Familie‘, der bereits in der Handlung von *Totenhaus* eine zentrale Rolle einnimmt. Wie in *Totenhaus* konstruiert sich Blum eine Familie, die diesmal aber nicht aus Vater, Mutter und Bruder besteht, sondern aus dem Großvater.

8.3.2 Reza und Tino

Blum denkt des Öfteren über Reza nach, sie vermisst seine Nähe. Reza ist auch im Finale der Mann, den sie an ihrer Seite haben möchte.

Reza. Ein Name, der wehtut, wenn sie ihn ausspricht in Gedanken. [...] Ihn wünscht sie sich an ihrer Seite, ganz nah in der Nacht. [...] Festhalten soll Reza sie, schweigend neben ihr liegen. Ihr sagen, dass alles so bleiben wird, dass sie sich vor nichts mehr fürchten muss.³⁶⁷

Reza ist, wie das Zitat verdeutlicht, für Blum noch immer jemand, an den sie denkt und von dem sie sich wünscht, dass er sie beschützt. Hervorzuheben ist, dass Blum an Reza denkt, als sie sich mit einem anderen Mann, Tino, unterhält und ihn beobachtet.

Fast ist es so wie mit Reza.³⁶⁸

³⁶³ Aichner 2017, S. 68.

³⁶⁴ Ebd., S. 398.

³⁶⁵ Ebd., S. 398.

³⁶⁶ Ebd., S. 398.

³⁶⁷ Ebd., S. 84.

Blum freundet sich mit Tino, der für sie fast zu einem Ersatz für Reza wird, an und sie genießt seine Nähe.

Blum genießt es, mit ihm zusammen zu sein, da ist nichts Schweres. [...] Wie ein warmer Regen ist er.³⁶⁹

Tino verliebt sich in Blum, doch diese will niemanden mehr an sich heranlassen, auch wenn sie eine emotionale Beziehung zu ihm aufbaut. Tino versichert Blum, dass er ihr immer helfen werde, so wie Reza immer auf ihrer Seite steht.³⁷⁰

Tino kann mit der Figur Reza verglichen werden, dies tut auch Blum in ihren Gedanken. Wie Reza möchte Tino Blum helfen, auch wenn er nichts von ihrer Vergangenheit weiß, würde er aus Liebe zu ihr alles tun. Nach Nusser kann Tino somit als ein Gefährte Blums bezeichnet werden.

Im weiteren Verlauf der Handlung, möchte Schiele, dass Blum Tino tötet; Blum täuscht dessen Tod aber nur vor. ‚Täuschung‘ tritt hier in den drei Formen der Verstellung, Geheimhaltung und der Lüge auf. Die Verstellung äußert sich in dem Umstand, dass Blum eine Leiche verbrennen lässt und gegenüber Schiele behauptet, es sei Tino, was eine Lüge ist. Blum verheimlicht Schiele, dass Tino noch lebt.

Sie will, dass Tino die Stadt verlässt und küsst ihn, damit er ohne weitere Fragen tu, was sie von ihm verlangt.

Auf den Mund. Ein kurzer Kuss, der ihn dazu bringen soll aufzustehen und zu tun, was sie von ihm will. Wie ein Zauberspruch ist es, der aus ihrem Mund in seinen kommt. [...] wie ein Versprechen ist es [...] Dass es ein Morgen [für sie beide] geben wird, heißt es.³⁷¹

Blum weiß um seine Verliebtheit und benutzt diese, um das zu bekommen, was sie möchte, um ihn zum Schweigen zu bringen. Als Schiele jedoch Tino tötet, gibt Blum sich selbst die Schuld daran.

³⁶⁸ Aichner 2017, S. 84.

³⁶⁹ Ebd., S. 83.

³⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 80-83.

³⁷¹ Ebd., S. 171.

Nur eine weitere Leiche auf ihrem Weg, nur noch eine weitere Erinnerung, die wehtut, Trauer. Vorwürfe, die sie sich macht. *Du hast ihn umgebracht, Blum. Du bist dafür verantwortlich. Du hast ihn auf dem Gewissen.*³⁷²

Der einzig wahre Gefährte Blums ist und bleibt Reza. Dieser kommt nach Hamburg, als Blum nicht mehr weiterweiß, am Boden ist, womit er als ihr Retter in der Not eingeführt wird.³⁷³ Reza rettet Blum vor zwei Handlangern Schieles, die sie vergewaltigen wollen.³⁷⁴

Reza fragt nicht, er kümmert sich einfach. So wie er es immer getan hat, Blum braucht Hilfe, und Reza gibt sie ihr.³⁷⁵

Reza würde Schiele für Blum ermorden, als sie ihm erzählt was vorgefallen ist, doch Blum will Schiele selbst töten.³⁷⁶ Ferner wird eine Seite von Reza dargestellt, die zuvor noch nie erwähnt worden ist. So fesselt er einen der Schläger Schieles, nachdem er den anderen getötet hat und schildert ihm die Foltermethoden.

Rezas Stimme ist kalt. Was er sagt, macht Angst. Glaubhaft ist alles, grausam worüber er spricht. [...] Der Henker, der über seine Arbeit redet. Emotionslos beschreibt er Foltermethoden, Reza lässt keinen Zweifel daran, dass er imstande ist, all das zu tun, was er Dingo androht.³⁷⁷

Diese Emotionslosigkeit gegenüber den Grausamkeiten, die er beschreibt, bzw. gegenüber Dingos möglichem Tod lässt eine Verbindung zu Blums Kälte und Emotionslosigkeit beim Rachefeldzug von *Totenfrau* erkennen. Deutlich wird zudem abermals, dass Reza alles für Blum tun würde. Er schreckt vor grausamen Folterungen nicht zurück. So wie Blum tut auch Reza für geliebte Menschen alles.

Die Beziehung zu Reza ist nach jener zu Mark und abgesehen von jener zu den Töchtern wohl die engste, die Blum zu einer anderen Figur hat, somit verwundert es nicht, dass neben den Kindern Reza derjenige ist, der sich am Ende noch an Blums Seite befindet. Reza ist nach den grausamen Taten bei ihr, so wie es nach der Tötung ihrer Adoptiveltern Mark gewesen ist. Er nimmt Marks Rolle an und auch dessen Satz, den dieser immer an Blum gerichtet hat:

³⁷² Aichner 2017, S. 245. [Hervorhebung im Original]

³⁷³ Vgl. Ebd., S. 322-324.

³⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 355.

³⁷⁵ Ebd., S. 327.

³⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 328.

³⁷⁷ Ebd., S. 360.

*Alles ist gut.*³⁷⁸

8.3.3 Egon Schiele

Die Beziehung zwischen Blum und Egon Schiele steht im Fokus von *Totenrausch*, wodurch er bedeutend für die Analyse der Figur Blum ist.

Blum ist in den ersten beiden Bänden die Figur, welche die Macht, wenn auch nur vermeintlich, innegehabt hat. Dies zeigt sich bei ihrem Rachefeldzug, bei dem sie Macht über ihre Opfer hat, da diese nicht wissen, dass sie Teil von Blums Rachefeldzug sind. In Blums Beziehungen, die größtenteils Männerbeziehungen waren bzw. sind, denkt Blum zumindest, dass sie Macht über Massimo und Ingmar hat, doch diese täuschen Blum, womit die beiden Männer Macht in Form eines Wissensvorsprungs haben. Reza und Tino sind offen gegenüber Blum, sie lieben sie und würden, wie schon erwähnt, alles für sie tun, weswegen Blum sich gegenüber Reza und Tino in der Machposition befindet.

Umgelegt auf die Figurenbeziehung Egon Schiele und Blum befindet sich Schiele zu nächst deutlich in der Machposition, da Blum von seiner Gunst abhängig ist und somit alles für ihn tun muss.

Blum sucht den Zuhälter Egon Schiele auf, da sie neue Papiere, eine neue Identität, für sich und ihre Kinder benötigt. Sie braucht ihn, was er ab der ersten Begegnung für seine Zwecke nutzt. Egon Schiele wird sogleich als der „König in der Stadt“³⁷⁹, der diese regiert, dargestellt.³⁸⁰

Der schöne Mann in dem Bürostuhl. Egon Schiele. Eine Zeichnung hinter ihm an der Wand. Gespreizte Beine, ein nackter, kantiger Körper. Ein übergroßer Kunstdruck. Ein Bild, das sie kennt, von einem Maler, den sie immer verehrt hat. Und ein schmieriger Zuhälter, der sich mit dem Namen des großen Künstlers schmückt. Schiele. Abschaum in einem schönen Anzug [...]³⁸¹

Eine Verbindung zum bereits thematisierten Terminus ‚Täuschung‘ besteht in Form der Namenstäuschung. Egon Schiele täuscht andere Figuren, indem er den Namen eines berühmten österreichischen Malers annimmt. Der Name ruft unmittelbar in jeder eine Assoziation zu dem Künstler hervor, doch diese weicht genau so schnell, wenn Blums Blick auf den Zuhälter Egon Schiele fällt, wie das zuvor genannte Zitat verdeutlicht.

³⁷⁸ Aichner 2017, S. 372. [Hervorhebung im Original]

³⁷⁹ Ebd., S. 40.

³⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 41.

³⁸¹ Ebd., S. 39.

Schiele wird zwar von Blum als ein schöner Mann beschrieben, aber auch als Abschaum, als jemand, der einen Schläger für sich arbeiten lässt und Macht innehat. Hierzu wird Heinz Abels Auseinandersetzung mit ‚Macht‘ herangezogen.

Die Frage, die sich der Soziologe Heinz Abels über Macht stellt, lautet: Welche Gründe führen zur Ausführung von Macht und somit zur Beeinflussung von Menschen bzw. welche Formen von Macht sind zu nennen? Der deutsche Soziologe gibt in dem ersten Band von *Einführung in die Soziologie* (2009) als primären Grund für Machtausübung Überlegenheit, die zum Beispiel physisch oder psychisch auftritt, an. Abels unterscheidet fünf Formen von Macht: politische, ideologische, strukturelle, autoritäre oder jene, die sich in Form von Gewalt zeigt.³⁸²

In Bezug auf Schieles Macht über seine Frauen und Schläger sind nach Abels Formen die strukturelle und autoritärere Macht von Bedeutung.

1. Macht, welche aus verschiedenen sozialen Verhältnissen resultiert, wird als strukturelle Macht definiert. Abels verweist auf Karl Marx; dieser ist der Annahme, dass jener, der über die Produktionsverhältnisse bestimmt, Macht über das Handeln der anderen hat. Das Mitglied einer Gruppe weist Macht durch die Unterstützung der Gruppenmitglieder auf. Abels verdeutlicht jedoch, dass an und für sich nicht die handelnden Individuen Macht ausüben, sondern sie geben die Macht der Verhältnisse bloß weiter. Die Macht entspringt bei der strukturellen Form aus den sozialen Verhältnissen der Individuen.³⁸³
2. Autoritäre Macht wird sowohl Institutionen als auch Individuen zugeschrieben. Diese entwickelt sich aus einer normfallenden fachlichen Überlegenheit – besonderen Positionen im Beruf oder moralischen Überlegenheit; besondere Werte werden vertreten und öffentlich anerkannt. Kennzeichen der autoritären Macht sind Legitimität und Freiwilligkeit, denn Autorität meint nicht, dass auf das Gegenüber Gewalt ausgeübt wird oder dieses sich unfreiwillig beugt, vielmehr benötigt wirkliche Autorität keine Mittel der Macht. Abels stützt sich diesbezüglich auf Hannah Arendt, eine deutsch-amerikanische Politikwissenschaftlerin, die von einer Trennung von

³⁸² Vgl. Abels, Heinz: *Einführung in die Soziologie. Der Blick auf die Gesellschaft*. Band 1. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ⁴2009 a, S. 245-251.

³⁸³ Ebd., S. 249.

Autorität und Macht sowie Gewalt ausgeht. Arendt verweist auf die fälschliche Annahme der Verbindung zwischen Autorität und Macht oder Gewalt, die aus der bestehenden Verbindung von Gehorsamkeit und Autorität resultiert. Jedoch schließt Autorität nach Arendt äußere Mittel des Zwanges wie Gewalt aus.³⁸⁴ Die Kennzeichen von Autorität ergeben sich aus der „[...] fraglose[n] Anerkennung seitens derer, denen Gehorsam abverlangt wird; sie bedarf weder des Zwanges noch der Überredung.“³⁸⁵

In Bezug auf die Machtbeziehung zwischen Schiele und seinen Frauen kann Simone de Beauvoir thematisiert werden.

Nach de Beauvoir, angelehnt an das Herrschaft-und-Knechtschaft-Modell von Georg Wilhelm Friedrich Hegel, findet das Bewusstsein „[...] sein Wesen nicht durch sich selbst, sondern nur in der Anerkennung durch das andere Bewußtsein [sic!] [...]“³⁸⁶.

Die Frau gehört der Gruppe der ‚Anderen‘ an, der Unterwerfenden, jedoch grenzt sie sich auch von ihr ab. Die ‚Anderen‘, wie das Proletariat oder die Schwarzen, bezeichnen sich selbst als ‚Wir‘ und setzen somit das Bürgertum und die Weißen in die Gruppe der ‚Anderen‘. Frauen hingegen haben jahrhundertlang ihren Status als ‚Andere‘ angenommen, bilden keine eigene Gemeinschaft und haben keine Geschichte, die ihnen zu einer eigenen Identität verhelfen hätte.³⁸⁷ „Das Band, das sie an ihre Unterdrücker fesselt, kann mit keinem anderen verglichen werden.“³⁸⁸ Dennoch weisen Frauen Merkmale auf, die sie mit jener Gruppe, die der ‚Anderen‘ angehören, gemeinsam haben. Ihnen werden jeweils wesensbestimmte Zuschreibungen angehaftet, die als ‚von Natur aus‘ bezeichnet werden und die das Herrschaftsverhältnis als rechtmäßig erklären und das Verhältnis zudem verinnerlichen. Dies hat zur Folge, dass die Unterdrückten an die Herrschenden gebunden werden. Zu diesen Wesensbestimmungen zählen: Kindlichkeit, Unfähigkeit zur Selbstverantwortung und physische oder moralische Minderwertigkeit. Die Frau als ‚Andere‘ ist ein Mythos des Mannes, so de Beauvoir. Sie dient als Projektionsfläche für seine Ängste und Hoffnungen.³⁸⁹

³⁸⁴ Vgl. Abels 2009 a, S. 249-250.

³⁸⁵ Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*. München: R. Piper & Co Verlag 1970, S. 46.

³⁸⁶ Lindhoff 1995, S. 3.

³⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 3.

³⁸⁸ de Beauvoir 2009, S. 13.

³⁸⁹ Vgl. Lindhoff 1995, S. 3-5.

Als eine Art dieser ‚Anderen‘ können Schieles Prostituierten und Blum bezeichnet werden, solange sie von Schiele abhängig sind und von diesem unterdrückt werden, indem er ihnen versichert, dass er Macht über sie hat. Zudem verbindet er mit Blum seine Hoffnung auf eine eigene Familie.

Wir sind doch eine Familie, Marie. Wenn du alles richtig machst, werden wir noch sehr glücklich miteinander.³⁹⁰

Schiele wird gegenüber dem Lesepublikum als der Outgroup zugehörig kategorisiert. Was die Figur mit anderen bereits analysierten männlichen Figuren verbindet, ist, dass sie von Blum fasziniert ist.

Blum tritt ihm ohne Angst gegenüber, da sie nichts mehr zu verlieren hat; das beeindruckt Schiele und er findet an ihr Gefallen.³⁹¹ Dennoch verdeutlicht er Blum, dass er sich in der Machtposition befindet, als diese sagt, dass sie kein Geld habe, um die Papiere sofort zu bezahlen.

Du bist hier nicht in der Position, zu fordern.³⁹²

Ferner schlägt er ihr vor, dass Blum seinem „Stall“³⁹³ beitreten könne und somit für ihn arbeiten solle. Daraufhin schlägt Blum ihm einen Deal vor, den Schiele akzeptiert: Sie wird jemanden für ihn töten.³⁹⁴

Des Weiteren erkennt Schiele in Blum die gesuchte Mörderin aus Innsbruck und weiß, dass er ihre letzte Chance ist und nimmt sich daher, was er will.

Schiele grinst. Umarmt sie von hinten und küsst sie in den Nacken.³⁹⁵

Blum lässt seine Annäherungsversuche bis zu einem gewissen Grad zu und nimmt seine Geschenke an, denn sie weiß, dass sie von ihm „abhängig“³⁹⁶ ist. Schiele ist in dieser Beziehung in der Position des Mächtigen.

³⁹⁰ Aichner 2017, S. 186.

³⁹¹ Vgl. Ebd., S. 40, 43.

³⁹² Ebd., S. 42.

³⁹³ Ebd., S. 43.

³⁹⁴ Ebd., S. 44, 51.

³⁹⁵ Ebd., S. 51.

³⁹⁶ Ebd., S. 117.

Blum und Schiele. Er umgarnte sie, statt Druck auszuüben, er brachte sie ins Paradies, anstatt sie in einen Käfig zu sperren. Selbstlos und großzügig, wie in einem schönen Märchen war es. Ein bezauberndes Haus an der Elbe [...].³⁹⁷

Sie weiß, mit wem sie sich da eingelassen hat. Dass da ein Geschwür an ihrem Tisch sitzt, ein Virus, der sich ausbreitet, ganz langsam, schleichend, liebevoll. [...] [Sie weiß, dass alles ein] schnelles Ende [nimmt], wenn sie nicht tut, was er sagt, wenn sie nicht auf seine Annäherungsversuche eingeht. [...] *Aber ich werde nicht mit dir schlafen*, sagt sie. *Das werden wir schon noch sehen*, sagt er. *Wir haben Zeit, Marie*. Er lächelt. *Viel Zeit*.³⁹⁸

Wie Mark, Reza, Massimo und Ingmar fühlt sich auch Schiele von Blum sexuell angezogen, da er jedoch von Blum verlangt, den Deal einzuhalten, und ihr auch droht, kann eine Verliebtheit seinerseits durchaus ausgeschlossen werden.

Sonst wird deinen Kindern etwas zustoßen. Ich werde sie umbringen lassen, wenn du es nicht tust, glaub mir.³⁹⁹

„Macht ist die Fähigkeit, Verhältnisse zu beeinflussen und andere Menschen zu einem bestimmten Verhalten zu zwingen bzw. es zu verhindern.“⁴⁰⁰ Schiele tut dies nach Abels in Form von Erpressung.

Hierzu kann abermals auf Täuschung zurückverwiesen werden, denn Thummes sieht eine Verbindung zwischen Täuschung und Macht.

Täuschung verleiht, so Thummes, Macht über die täuschende Person, indem der Täuschende sich einen Vorteil über das Gegenüber erarbeitet. Dieser Vorteil bezieht sich auf einen Wissensvorsprung, womit nach Thummes eine enge Verbindung zwischen Lüge, Geheimhaltung und Macht besteht. Beide Unterbegriffe von Täuschung „grenzen die Freiheit der Getäuschten ein, indem sie deren Handlungsoptionen dominieren.“⁴⁰¹ Thummes nennt im weiteren Verlauf ihres Textes die „Dominanz als Funktion der Machtausübung durch Täuschung“⁴⁰², zu welcher der Zwang zu zählen ist. Zwang ist als nicht-körperliches Mittel der Macht zu verstehen, das auf das Verlangen einer unfreiwilligen Handlung einer Person abzielt. Dem Zwang folgt eine Bestrafung oder eine Belohnung. Täuschung entsteht durch die

³⁹⁷ Aichner 2017., S. 56.

³⁹⁸ Ebd., S. 61. [Hervorhebung im Original]

³⁹⁹ Ebd., S. 161.

⁴⁰⁰ Abels 2009 a, S. 245.

⁴⁰¹ Thummes 2013, S. 59.

⁴⁰² Ebd., S. 61.

Manipulation des/der Unterlegenen und dessen/deren Glauben an eingeschränkten Handlungsalternativen.⁴⁰³

Schiele greift auf den Zwang bzw. auf die Erpressung zurück, um Blum zu einer gewünschten Handlung zu provozieren. Er entführt Blums Kinder und verlangt von ihr, Personen zu töten. Als Belohnung verspricht er die Freiheit ihrer Töchter.

Des Weiteren ist Blum das Objekt von Schieles Begierde. Schiele möchte Blum alleine besitzen, weshalb er Tino tot sehen will; dies geht aus dem nächsten Zitat hervor.

Er wollte dasselbe wie ich, Marie. Dich. Und das hat noch nie funktioniert, glaub mir. Ein Pferd und zwei Reiter.⁴⁰⁴

Der französische Psychiater und Psychoanalytiker Jacques-Marie Émile Lacan setzt sich, wie de Beauvoir, mit dem Begriffspaar Objekt/Subjekt auseinander, dies jedoch mit dem Hintergrund des Begehrens.

Für die Analyse von Egon Schiele ist der Terminus ‚Phallus‘ von Bedeutung. Zuvor sei angemerkt, dass nach Lacan die hierarchische Aufteilung der Geschlechterrollen von Natur aus gegeben ist. Diesbezüglich ergibt sich die Bedeutung von Phallus. Die Frau kann nicht zu einem eigenen Subjekt, einem eigenen Sprecher oder eigenem Begehren kommen, daher besteht die einzige Möglichkeit darin, das begehrte Objekt – Phallus – zu werden. Der Mann hingegen kann zu einem eigenen Subjekt werden und kann begehren. Die Frau ist der Phallus und der Mann hat den Phallus. Nach Lacan ist die Frau nur die Stütze der narzisstisch ausgeprägten männlichen Identität.⁴⁰⁵

Blum bzw. Marie ist für Schiele wie ein Objekt, ein Besitz, was seine Namen für sie auch unterstreichen, denn er nennt sie unter anderem sein „Lieblingssperdchen“⁴⁰⁶ und belohnt sie, wenn Blum, ‚brav‘ gewesen ist. Nach Lacan ist Blum Schieles Phallus, das begehrende Objekt.

⁴⁰³ Vgl. Thummes 2013, S. 58-62.

⁴⁰⁴ Aichner 2017, S. 244.

⁴⁰⁵ Vgl. Lindhoff 1995, S. 76-77.

⁴⁰⁶ Aichner 2017, S. 237.

Nur eine kleine Belohnung ist es, der versprochene Zucker, den das Pferdchen bekommt, weil es gut und schnell gelaufen ist.⁴⁰⁷

Schiele präsentiert sich als ein höflicher, hilfsbereiter und zuvorkommender Mann, dessen Geschenke Blum aus Liebe zu den Kindern annimmt, obwohl ihr bewusst ist, dass alles eine Lüge ist, „in der sich Blum einnistete.“⁴⁰⁸

Egon Schiele ist von Beginn der Beziehung an derjenige, der die Machtposition ausübt. Blum ist, seit ihrer Kindheit, das erste Mal wieder von jemandem abhängig und lässt sich von Schiele erniedrigen. Sie hat zeitweise sogar Angst vor Schiele, zum Beispiel als sie den ersten Mord, den sie für ihn erledigen soll, nicht begeht.⁴⁰⁹

Hervorzuheben ist, dass Schiele und Blum trotz allem eine Gemeinsamkeit aufweisen: Beiden ist Familie von großer Bedeutung.

Du weißt ja, wie das ist bei mir, Familie ist das Wichtigste. Sie [Schieles Schwester] ist das Einzige, was ich noch habe [...] So wie du [Blum] muss ich mich um meine Familie kümmern[...]⁴¹⁰

Im weiteren Verlauf löst sich Blum von Schieles Macht; als dieser ihre Kinder entführt, ist sie bereit, sich gegen ihn aufzulehnen und ihn am Ende zu töten.

Hierzu kann für die Bezeichnung der Macht eine weitere Form von Abels Macht-Modell dargelegt werden.

Gewalt ist nach Abels eine weitere Form von Macht, die die Grenze der Interaktion überschreitet. Im Unterschied zu Autorität, die Individuen zusammenbringt, trennt Gewalt Individuen. Gewalt fordert Unterwerfung ein. Hannah Arendt setzt Gewalt in Kontrast zu Macht. „Macht und Gewalt sind Gegensätze: wo die eine absolut herrscht, ist die andere nicht vorhanden. Gewalt tritt auf den Plan, wo Macht in Gefahr ist; [...].“⁴¹¹

⁴⁰⁷ Aichner 2017, S. 184.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 57.

⁴⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 128.

⁴¹⁰ Ebd., S. 342, 344.

⁴¹¹ Arendt 1995, S. 57.

Was die Entwicklung des Machtverhältnisses betrifft, kann Foucault herangezogen werden, der Macht als einen „dynamischen Prozess“⁴¹² versteht: „Macht entsteht durch einen dynamischen Prozess von polymorphen Kräfteverhältnissen, d.h. durch lokale, heterogene Kämpfe und Auseinandersetzungen.“⁴¹³

Des Weiteren benötigt Macht für die Dynamik Widerstände und Gegenbewegungen, wie zum Beispiel der Widerstand gegenüber der Macht von Männern über Frauen.⁴¹⁴ Foucault räumt dennoch ein, dass Machtbeziehungen Gewalteinsätze nicht gänzlich ausschließen würden, diese seien aber als Mittel oder Wirkung von Macht zu verstehen und nicht als Prinzip oder Wesen von Machtbeziehungen.⁴¹⁵

Egon Schiele setzt Gewalt als Bestrafung ein, um seine Machtposition zu stabilisieren. Als Blum sich gegen ihn auflehnt, als sie seine Befehle nicht durchführt, betrifft Schiele sie, auch wenn Schiele die Gewalttaten nicht persönlich gegenüber Blum ausübt, sondern sie seinen Handlangern befiehlt.

Weil Gonzo ihr ins Gesicht schlägt. *Du sollst aufhören, dich zu wehren*, sagt er. Noch einmal reißt er an ihren Haaren. Hebt den Kopf hoch und wirft ihn zu Boden.⁴¹⁶

Gewalt wird als Bestrafung eingesetzt, so auch das Brandmal, das Schiele selbst Blum auf die Haut brennt. Indem Schiele dies tut, verdeutlicht er auch, dass Blum sein Besitz ist.

Schiele erklärt ihr, warum das alles passiert, warum er sich gezwungen sieht, sie zu bestrafen. [...] *Du musst verstehen, dass ich in dieser Sache jetzt etwas unternehmen muss, nicht wahr?*⁴¹⁷

Ferner schickt Schiele zwei seiner Handlanger zu Blum, die sie als Bestrafung vergewaltigen sollen, doch dazu kommt es nicht, da Reza sie rettet.⁴¹⁸

Ein weiteres Mal sind ihre Kinder der Grund für ihren Wandel, der Auswirkungen auf das bestehende Machtverhältnis hat. Uma und Nela geben Blum Kraft, um sich gegen Schieles

⁴¹² Jäger, Marc Christian: Michel Foucaults Machtbegriff. Eine Einführung. In: Chlade, Marvin/Jäger, Marc Christian [Hg.]: *Das Spiel der Lüste. Sexualität, Identität und Macht bei Michel Foucault*. Aschenburg: Alibri 2008, S. 13-61, hier S. 15.

⁴¹³ Ebd., S. 15.

⁴¹⁴ Vgl. Foucault, Michel: Subjekt und Macht. In: Adloff, Frank (u.a) [Hg]: *Kulturosoziologie. Klassische Texte – Aktuelle Debatten. Ein Reader*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2014, S. 428-445, hier S. 431.

⁴¹⁵ Vgl. Ebd., S. 441.

⁴¹⁶ Aichner 2017, S. 129. [Hervorhebung im Original]

⁴¹⁷ Ebd., S. 130. [Hervorhebung im Original]

⁴¹⁸ Vgl. Ebd., S. 345-355.

Macht aufzulehnen und am Ende selbst die Machtposition zu übernehmen. Die Positionen der Beziehung ändern sich und Blum droht nun Schiele.

-Dann sag mir, wo meine Schwester ist.

-Wie gesagt, Schiele. Es hängt von dir ab, ob du sie wiedersehen wirst, ob sie leben oder sterben wird. Du hast es in der Hand. 800 000, morgen, 12 Uhr 35, Gleis 3.

[...]

-Hast du keine Angst mehr vor mir?

-Nein. Nicht mehr. Du hast mir schon alles angetan, was man jemandem antun kann.⁴¹⁹

Schiele hat nicht mehr die Kontrolle über Blum, über sein „Spielzeug“⁴²⁰. Blum überwältigt Schiele und fesselt ihn, er ist wie ein „zusammengeschnürtes Stück Fleisch“⁴²¹. In einem Sarg, der sich in einem Container befindet, ist Schiele eingesperrt und Blum lässt ihn alleine zurück, lässt Schiele im geschlossenen Sarg ersticken.⁴²² So wie die Outgroup Figur Massimo, endet auch Egon Schiele im Sarg.

8.4 Geschlechterordnung

In Bezug auf die Beziehung zwischen Schiele und Blum wird nun der Terminus ‚Geschlechterordnung‘ thematisiert.

Geschlechterordnung kann auch als Geschlechterhierarchie bezeichnet werden und bildet einen Faktor der Ordnung in der Gesellschaft, der unabhängig von Zeit und Ort ist. Grundlegendes Kennzeichen ist die Wertung zwischen den beiden Geschlechtern – männlich und weiblich. Im Zuge der Vorstellung einer Geschlechterdifferenz entstand die Geschlechterordnung.⁴²³

Der Gedanke der Unterschiedlichkeit der Geschlechter bestimmt die Geschlechterordnung bzw. ist dies ein wesentlicher Faktor der Geschlechterhierarchie. Diese Geschlechterdifferenz ist biologisch, sozial, philosophisch, politisch, sprachlich, kulturell, morphologisch, historisch und diskursiv begründet. Im feministischen Diskurs wird speziell der Faktor der männlichen

⁴¹⁹ Aichner 2017, S. 408-409.

⁴²⁰ Ebd., S. 413.

⁴²¹ Ebd., S. 454.

⁴²² Vgl. Ebd., S. 458-460.

⁴²³ Vgl. K. R.: Geschlechterordnung. In: Kroll, Renate [Hg.]: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2002 a, S. 157-158, hier S. 158.

Zentriertheit, auf kultureller sowie gesellschaftlicher Linie, hinsichtlich der Geschlechterdifferenz kritisiert. Hingegen spielen bei den Gender Studies nicht nur soziale und kulturelle Faktoren im Diskurs der Geschlechterdifferenz eine Rolle, sondern auch die biologische Ebene, denn das biologische Geschlecht ist nach Butler als „[...] Diskursprodukt zu verstehen, nicht als materielle (vordiskursive) Grundlage von *gender*.“⁴²⁴ Des Weiteren ist im dekonstruktiven Feminismus der rhetorische Aspekt hinsichtlich der Geschlechterdifferenz bedeutend.⁴²⁵ Diese Differenz führte also zu einer Geschlechterordnung, welche von

Asymmetrien, Ungleichheiten, Ungerechtigkeiten, durch Marginalisierung und Unterdrückung des einen Geschlechts gegenüber dem anderen charakterisiert ist. Die Vormachtstellung einer Geschlechtergruppe (in nahezu allen Kulturen das männliche Geschlecht [...]) läßt [sic!] sich auf allen Ebenen des sozialen und kulturellen Lebens erfassen.⁴²⁶

Geschlechterhierarchie ist jedoch nicht nur abhängig von den beiden Geschlechtern, sondern von Einflüssen, wie Rasse, Alter, Klasse und Besitz, die ebenso Auswirkungen auf die Hierarchie haben. Konkret ist mit dem Aufkommen der Schrift eine Einteilung der Geschlechterhierarchie zu verfolgen, denn die Männer waren die Schrift-Besitzenden, wohingegen die Frauen die Körper-Besitzenden waren. Schrift steht immer in Verbindung mit Bildung und Wissen. Die Macht wurde somit den Männern zugeschrieben und die Frauen erfuhren eine Unterordnung, weshalb sie auf den Körper reduziert wurden. In der Geschichte lehnten sich Frauen durchwegs gegen die Ungleichheit und Ungerechtigkeit auf – siehe Frauenbewegungen - und setzten sich für die Gleichberechtigung, -stellung und -behandlung der Geschlechter ein.⁴²⁷

Schiele sieht Blum, wie schon erwähnt, als seinen Besitz an, den er durch ein Brandmal kennzeichnet so wie alle seine Frauen, die für ihn arbeiten. Zudem begehrt er Blum und fühlt sich sexuell zu ihr hingezogen. Dies entspricht der Geschlechterhierarchie, in der der Mann die Oberhand hat und in der Machtposition ist. Blum erfüllt die stereotypen Frauenrollen, – Hausfrau, Mutter, Ehefrau – in die Schiele sie drängt, indem er ihr ein Haus zur Verfügung stellt, immer ihre Nähe sucht und nicht will, dass ein anderer Mann in ihrem Leben ist. Die Rolle als Ehefrau erfüllt sie teilweise. Schiele geht im Haus ein und aus, wie es ihm gefällt, außerdem unternimmt er mit Blum und den Kindern viel und er spricht mit Blum darüber,

⁴²⁴ K. R.: Geschlechterdifferenz. In: Kroll, Renate [Hg.]: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002 b, S. 153-154, hier S. 154. [Hervorhebung im Original]

⁴²⁵ Vgl. Ebd., S. 153-154.

⁴²⁶ K. R. 2002 a, S. 158.

⁴²⁷ Vgl. Ebd., S. 158.

dass sie eine Familie sind. Blum lässt sich auf diese Geschlechterhierarchie und auf die Frauenrollen ein, da sie seine Hilfe braucht.

Mit den Geschlechterrollen sind spezielle soziale Verhaltensweisen der Frau bzw. des Mannes verbunden, die vorhersehbar und zu erfüllen sind. Die Verhaltensweisen und zugeschriebenen Eigenschaften werden erlernt und sind in der Persönlichkeit verankert. Primäre Geschlechterrollen, die sich auf die Frau beziehen, sind Ehefrau bzw. Hausfrau, Mutter und Tochter. Für die Geschlechterordnung sind Geschlechterrollen von Bedeutung, da sie vor allem zur Unterdrückung der Frauen herangezogen werden⁴²⁸

Schiele verdeutlicht auch immer wieder, dass er der Mächtige ist. Dies wird vor allem durch Drohungen und Taten gezeigt, beispielweise, als er Blum, wie alle seine Frauen, brandmarkt. Er kennzeichnet sein Eigentum.

Gekennzeichnet, für immer daran erinnert, dass er es ist, der sie füttert, der sie am Leben hält. Wie Kühe auf der Weide, Pferde, die für ihn laufen, ein Brandmal im Fell, Haut die für immer ihm gehört. Egon Schiele. Am Hals des Mädchens seine Signatur, der Stempel des Zuhälters. [...] Schiele genießt es, ihr seine Macht zu zeigen, er provoziert sie, demütigt sie. [...] *Du gehörst jetzt mir*, sagt er. *Für immer, Marie*.⁴²⁹

In Verbindung mit dem Brandmal kann der Terminus ‚Stigma‘ nach dem Soziologen Erving Goffman genannt werden. Goffmans Definition des Begriffes stützt sich auf das griechische Verständnis von Stigma. Nach den Griechen handelt es sich um ein Zeichen, welches in den Körper geschnitten oder gebrannt wird, um somit negative Charaktereigenschaften des Gebrandmarkten öffentlich zu Schau zu stellen.⁴³⁰

Diese Definition lässt einen Vergleich mit Blums Brandmal zu. Die Kennzeichnung wird in Blums Körper eingebrannt und soll sie als Schieles Besitz erkennbar machen. Schiele brandmarkt alle Frauen, die für ihn arbeiten, wodurch Blum sofort mit ihm in Verbindung gebracht werden kann. Nicht nur, dass sie somit Schieles Eigentum ist, jeder, der ihr Brandmal sieht, denkt sogleich auch, dass sie eine Prostituierte ist. Damit einhergeht eine negative Konnotation von Blums Person und eine niedrige Zuweisung ihres sozialen Status, was als eine Diskreditation nach Goffman bezeichnet werden kann.

⁴²⁸ Vgl. D. F./I. H. Geschlechterrolle. In: Renate Kroll [Hg.]: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2002, S. 158-159.

⁴²⁹ Aichner 2017, S. 130-131. [Hervorhebung im Original]

⁴³⁰ Vgl. Abels 2009 a, S. 313.

Goffman behandelt die griechische Definition weiter und verweist darauf, dass Stigmata das Individuum demütigen. Sie verweisen auf körperliche Behinderungen, auf die Hautfarbe, Herkunft oder auch auf unehrenhafte Berufe, wie der einer Prostituierten. Stigmata sind Statussymbole, die ein Individuum abwerten. Des Weiteren rufen Stigmata Erwartungen hervor, welche die Identität erniedrigen. Nach Goffman definieren Erwartungen den Status einer Person und rufen auch bestimmte Verhaltensweisen hervor. Wegen der Bedeutung des Terminus ‚Stigma‘ und den damit verbundenen Erwartungen in Bezug auf das Individuum verwendet Goffman den Begriff ‚sozialen Status‘ statt dem der ‚sozialen Identität‘.⁴³¹

Zu erwähnen, für die Analyse der Beziehung zwischen Schiele und Blum und für die Termini ‚Macht‘ und ‚Geschlechterordnung‘, ist das Sammelband *MannsBilder literarische Konstruktionen von Männlichkeiten* (2007). Die Texte des Sammelbandes behandeln Männerfiguren in der Literatur, „um ausgehend von genderrelevanten Fragestellungen den literarischen Konstruktionen von Männlichkeiten auf den Grund zu gehen.“⁴³² Die Frauenforschung beachtet männliche Figuren vorzugsweise als Täter und als Kritikbild des Patriachats, dieser Blick auf Männerfiguren verändert sich in der Männerforschung, welche sich in den 1980er Jahren als ein eigenständiges Studiengebiet etabliert. Fragen, welche sich die Männerforschung bei der Analyse von literarischen Figuren stellt, beziehen sich auf die Charakterisierung, Figurenkonstellationen, Beziehungen, Macht- und Herrschaftsverhältnisse, Rhetorik, Erzählperspektive.⁴³³

Blum pflegt vorzugsweise männliche Beziehungen, weshalb eine Analyse dieser männlichen Figuren von Bedeutung ist. In den analysierten Beziehungen wurde bereits auch auf die Darstellung der männlichen Figuren eingegangen. So kristallisiert sich Reza als Blums treuer Gefährte heraus und Massimo und Ingmar als die Täter. Die Männerforschung nimmt auch die Machtverhältnisse in den Blick. Die Termini ‚Macht‘ und ‚Geschlechterordnung‘ spielen eine bedeutende Rolle in *Totenrausch*, weshalb die Männerforschung für die Analyse von Schiele und dessen Beziehung zu Blum herangezogen wird.

⁴³¹ Vgl. Abels 2009 a, S. 313-314.

⁴³² Krammer, Stefan: Fiktion des Männlichen. Männerforschung als literaturwissenschaftliche Herausforderung. In: Krammer, Stefan [Hg.]: *MannsBilder literarische Konstruktionen von Männlichkeiten*. Wien: WUV 2007, S. 15-36, hier S. 18.

⁴³³ Krammer 2007, S. 18-30.

Die Unterordnung der Frau gegenüber dem Mann gründet, so ein Text von Cornelia Prochaska im Sammelband, in der Bibel, da die Frau vom Mann und aus dessen Willen erschaffen worden ist.⁴³⁴

Dies kann auf die Beziehung von Schiele und Blum umgemünzt werden, denn dieser verhilft Blum zu einer neuen Identität und ‚erschafft‘ somit Marie, eine Frau. Der Wille stammt zwar von Blum, doch sie ordnet sich ab der ersten Begegnung Schiele und der ‚Erschaffung‘ Marie unter. Die „weibliche Identität [wird] durch den Mann bestimmt“⁴³⁵; dies trifft auf die neue Identität von Blum zu. Wie die Analyse von *Totenrausch* deutlich macht, erschafft Schiele Blums neues Leben, indem er ihr eine neue Identität besorgt, ein Haus zur Verfügung stellt und sie finanziell unterstützt, was nicht als ein Zeichen seiner Gutmütigkeit, sondern als Akt der Kontrolle zu deuten ist.

Prochaska kommt zu dem Entschluss, dass der Mann die Macht besitzt und die Frau als Werkzeug des Vergessens des Todes dient. Die Frau vermutet dadurch Macht über den Mann zu besitzen, was jedoch nur auf einige wenige männlichen Individuen zu trifft.⁴³⁶

Schiele befindet sich am Beginn der Handlung in der Machtposition, was Prochaskas Aussage unterstreicht, da er unter anderem Blum begehrt und mit ihr über das Sein einer Familie spricht. Das Nachdenken über die Gründung einer Familie, kann mitunter als ein Mittel des Vergessens von der Sterblichkeit gedeutet werden. Im Vordergrund steht das Leben und nicht der eigene Tod. Im Gegensatz zu Prochaskas Annahme befreit sich jedoch Blum von der Unterdrückung Schieles und von ihrer Objektdarstellung. Blum verändert das Machtverhältnis und die bestehende Geschlechterordnung zwischen ihr und Schiele.

8.5 Resümee

Der dritte und letzte Teil der Trilogie führt die Protagonistin als Flüchtige ein. Der Terminus ‚Identität‘ wird in diesem Text anhand des Identitätswechsels von Blum und ihren Kindern behandelt, wobei festgestellt wird, dass Blum ihre Identität nicht ganz ändern kann. Im Kern bleibt sie ihrer Identität der liebenden Mutter und des eiskalten Racheengels sowie der Frau, die gerne mit Leichen arbeitet, treu. Der Identitätswechsel wird wiederum mit dem Soziologen Anselm Strauss und dessen Theorie der Identität als Ordnung des Lebens und dem

⁴³⁴ Vgl. Prochaska, Cornelia: Die (All) Macht des Mannes. Hegemoniale Männlichkeit und weibliche Identitätsbildung in Elfriede Jelineks >>Der Tod und das Mädchen I. Schneewittchen<<. In: Krammer, Stefan [Hg.]: *MannsBilder literarische Konstruktionen von Männlichkeiten*. Wien: WUV 2007, S. 109-120, hier S. 111.

⁴³⁵ Ebd., S. 112.

⁴³⁶ Vgl. Ebd., S. 119.

Konzept der Statusübergänge in Verbindung gebracht. Des Weiteren verdeutlicht *Totenrausch*, dass Blum nur aus Rache tötet, sie will keine Unschuldigen ermorden, so wie es Egon Schiele von ihr verlangt.

Im Zentrum des Textes befinden sich die Termini ‚Macht‘ und ‚Geschlechterordnung‘. Egon Schiele befindet sich zu Beginn deutlich in der Machtposition, denn Blum ist von ihm abhängig. Schiele setzt, nach Heinz Abels, strukturelle und autoritäre Macht ein. Ferner werden Simone de Beauvoir und ihre Auseinandersetzung der Frau als die ‚Andere‘ bezüglich Blum und der Frauen, die für Schiele arbeiten, herangezogen. Sie sind die Unterdrückten und an den ‚Herrscher‘, Egon Schiele, gebunden. Daran knüpft ein Diskurs über Geschlechterordnung an, da dies der Geschlechterhierarchie entspricht, in der der Mann die Oberhand hat. Schiele ist, nach Lacan, das Subjekt, welches das Objekt bzw. den Phallus, Blum, begehrt und besitzt. Seinen Besitz, seine Frauen, brandmarkt Schiele, was wiederum die Geschlechterordnung verdeutlicht. Das Stigma ist als eine Machtdemonstration Schieles zu deuten. Das Brandmal ist negativ konnotiert und soll damit die Charaktereigenschaften des Gebrandmarkten öffentlich darstellen.

Als jedoch Schiele Blum erpresst und zu einer Handlung zwingt, löst sich Blum von Schiele und von dessen Brandmal, wodurch sie wieder zum Racheengel wird und zu der starken Figur, die sie bereits im ersten Band der Trilogie gewesen ist.

Die Analyse der Beziehung verdeutlicht, dass Reza ihr dauerhafter Gefährte ist. Reza ist von Beginn der Trilogie an bis zum Ende in irgendeiner Form immer an Blums Seite.

9 Conclusio – Alles wird gut

Die Masterarbeit setzt sich mit der komplexen Frauenfigur Brünhilde Blum, mit den von ihr einnehmenden Frauenrollen und ihrer Entwicklung in der Trilogie, bestehend aus *Totenfrau*, *Totenhaus* und *Totenrausch*, auseinander. Der Fokus liegt auf der Darstellung der Mutterrolle, des Racheengels – Imagination der Weiblichkeit – sowie auf den Kerntermini ‚Identität‘, ‚Macht‘, ‚Geschlechterordnung‘ und den damit verbundenen Begriffen ‚Familie‘ und ‚Täuschung‘. Im Mittelpunkt der Analyse stehen zudem die Beziehungen Blums, die sie vorwiegend mit männlichen Figuren führt und die somit Aufschluss über Blum selbst geben.

Die Analyse setzt beim Figurennamen an. Der Name Brünhilde Blum weist Verbindungen zu zwei Frauenfiguren auf – Brünhild und Katharina Blum. Die Analyse zeigt, dass Brünhilde Blum Ähnlichkeiten zu diesen weiblichen Figuren aufweist. Blums Vorname lautet Brünhilde, da ihr Adoptivvater „deutscher war als erlaubt“⁴³⁷. Des Weiteren werden Blum und Brünhild aus *Die Nibelungen* als starke Frauen beschrieben, deren Männer getötet werden, und beide Frauen beugen sich dem Gesellschaftsbild ihrer Zeit. Eine weitere Verbindung besteht im Verlangen nach Rache.

Der Nachname Blum kann mit Heinrich Bölls Katharina Blum in Verbindung gesetzt werden. Beide Figuren sind gekennzeichnet von ihrer Unabhängigkeit und Selbstständigkeit sowie von ihrer Fürsorglichkeit. Sowohl Katharina Blum als auch Brünhilde Blum sind ab der ersten Begegnung ihren zukünftigen Männern verfallen. Die beiden Frauenfiguren werden zudem als attraktiv beschrieben. Die Gegenüberstellung der Frauenfiguren zeigt, dass sich die Figuren durchaus ähneln.

Ferner nennt Mark seine Frau ‚Blume‘, was einen Kontrast zu der Rolle als Racheengel darstellt, in der sie eiskalt und ohne Bedenken tötet.

Der Figureurname spiegelt somit die Diskrepanz der zentralen Figurenbilder – Mutter und Racheengel – wider. Dadurch, dass Blum ihren Vornamen verabscheut, wird deutlich, dass sie ihre Rolle der liebevollen Mutter gegenüber der des Racheengels bevorzugt. Den Vornamen Brünhild konnotiert Blum negativ, weswegen sie von diesem Abstand nimmt. In Verbindung damit steht die Tatsache, dass Blum kein Monster sein will. Sie will sich von jeglichem Negativen lösen.

⁴³⁷ Aichner 2014, S. 12.

Wie wird die Frauenfigur Brünhilde Blum dargestellt und welche Bedeutung bzw. welchen Einfluss haben ‚Imagination der Weiblichkeit‘, ‚Geschlechterordnung‘, ‚Macht‘ und ‚Identität‘ in Bezug auf die Darstellung der Figur?

Blum wird als eine starke Frauenfigur dargestellt, die gegensätzliche Rollen – Mutterrolle und die Rolle als Racheengel – einnimmt, was sie zu einer komplexen Figur werden lässt. Dargestellt werden diese Komplexität und die Wechselhaftigkeit der Figur durch den Einfluss der prägenden Termini ‚Identität‘, ‚Macht‘ und ‚Geschlechterordnung‘ sowie ‚Familie‘ und ‚Täuschung‘.

Brünhilde Blum wird in der Trilogie durchwegs in der Mutterrolle oder in der Rolle des Racheengels dargestellt. Diese Rollen sind gegensätzliche Figurenbilder, da sie als Mutter liebevoll und fürsorglich beschrieben wird; dem gegenüber ist sie als Racheengel eine eiskalte Mörderin. Blum wechselt zwischen den beiden Figurenrollen. Diese Rollenbeschreibungen sind von großem Interesse hinsichtlich der Gender Studies, da Blum zum einen den Stereotyp einer Frau als Mutter erfüllt und aber auch sprengt, zum anderen jedoch als Racheengel die Mutterrolle von sich löst und sich auf die Morde und den Rachefeldzug konzentriert. Die Analyse veranschaulicht, dass Blum vom Objekt zum selbständigen Subjekt wird, nachdem sie ihre Adoptiveltern getötet hat. Im dritten Teil ist dieser Wandel wieder zu sehen, als sie sich von Egon Schiele und dessen Unterdrückung löst, als dieser ihre Kinder entführt.

Blum fungiert durchwegs als Racheengel, um für Gerechtigkeit zu sorgen. Sie ist nicht einfach eine eiskalte Mörderin, sondern das Lesepublikum soll Blum als Heldin ansehen. Brünhilde Blum tötet nicht, weil sie eine Psychopatin ist, die einfach töten will, sondern als Reaktion auf die von ihr empfundene Ungerechtigkeit. Ungerechtigkeit, die sie von ihren Adoptiveltern, durch den Tod ihres Mannes sowie durch Egon Schiele erfahren hat. Festzuhalten ist zudem, dass Blum die Rolle des Racheengels in *Totenhaus* nicht aktiv ausübt. Blum fungiert nicht als Racheengel aktiv, da sie niemanden aus Rache tötet. Sie wird mit ihrem Rachefeldzug sowie mit ihrer Rolle und ihren Taten als Racheengel konfrontiert.

Die Auseinandersetzung mit Blums Beziehungen zeigt, dass diese meist Beziehungen zu Männern sind, die Blum begehren. Reza unterstützt Blum bei ihrem Rachefeldzug, er schreckt vor ihren Taten nicht zurück. Ein wesentlicher Punkt hierbei ist, dass er in sie verliebt ist und alles für Blum tun würde. Massimo, mit dem Blum eine kurze Affäre hat, ist ebenfalls in sie verliebt, was Blum am Ende nutzt, um ihm eine Falle zu stellen. Ingmar, Egon Schiele und auch Tino begehren Blum, womit Blum als eine attraktive Frau dargestellt wird.

Für die Darstellung und somit für die Analyse der Frauenfigur Brünhilde Blum ist die Beziehung zu den Frauenfiguren Dunja und Gertrud von großer Bedeutung. Dunja wird als gegensätzliche Figur dargestellt, als Opfer, als eine schwache Figur. Blum nimmt sich ihres an, wodurch Blums zugeschriebene Stärke unterstrichen wird. Obwohl Dunja Grund zu einem Rachefeldzug hätte, schlüpft Blum in die Rolle des Racheengels. Dunja agiert im Hintergrund, indem sie Blum von ihrer Gefangenschaft erzählt und ihr alle Informationen zukommen lässt.

Gertrud tritt im Vergleich dazu, wie Blum, als eine starke Frauenfigur auf, die für ‚ihre‘ Familie alles tun würde. Ferner durchbricht Gertrud die stereotype Arbeitsteilung, indem sie im Garten Bäume schneidet und mit einem Traktor, an dem noch ein Anhänger befestigt ist, fährt.

Der Terminus ‚Identität‘ tritt in der Trilogie in unterschiedlichster Weise auf. *Totenfrau* nähert sich Identität mit Blick auf Judith Butler und die Geschlechtsidentität und nimmt Bezug auf die Rollen ‚Mutter‘ und ‚Rachengel‘, welche Blum einnimmt und somit zu ihrer Identität zu zählen sind. Dies zieht sich durch die Trilogie.

In *Totenhaus* steht Identität in Verbindung mit der biografischen Identität und dem Begriff ‚Familie‘. Blum widmet sich ihrer Herkunft und stellt Nachforschungen über ihre Zwillingschwester an. Die Analyse zeigt, dass sie sich eine Familie bestehend aus Vater, Mutter und Kind wünscht und versucht diese, in Alfred, Ingmar und Gertrud zu finden. Am Ende erkennt sie jedoch, dass sie bereits eine Familie in Karl, Reza und ihren Töchtern hat. Deutlich wird, ganz nach Gunter Burkart und Jutta Ecarius, wie wichtig eine Familie für das Finden bzw. die Bildung der eigenen Identität ist.

Zudem spielt Identität in *Totenrausch* in Form des Identitätswechsels eine bedeutende Rolle, wodurch die These von Heinz Abels, dass die Identität nicht starr ist, bei Blum zutrifft. Dies entspricht auch dem Begriff ‚Statusübergänge‘ von Anselm Strauss; demnach ist eine intensive Weiterentwicklung der Identität bei einem Wendepunkt des Lebens zu erkennen.

Brünhilde Blum bleibt im Kern jedoch unverändert. In ihrer Identität ist die Rolle der Mutter verankert, so wie ihre Leidenschaft für Leichen. In *Totenhaus* agiert Blum nicht aktiv als Racheengel, vielmehr verfolgen ihre Taten als Racheengel die Protagonistin, wodurch die Rolle des Racheengels wiederum präsent ist. Aichner widerspricht somit teilweise der Abels These einer temporären Identität und Strauss‘ Annahme einer Identität als Statusübergang. Teilweise, weil Blum die Rolle des Racheengels am Ende der Thriller-Reihe ablegt; diese

kann somit als eine temporäre Identität angesehen werden und entspricht Strauss' Theorie der Identität als Statusübergang.

Ein weiterer primärer Begriff, der im Zusammenhang mit Identität steht, ist ‚Täuschung‘. Identitäten werden im Text vorgetäuscht und dies mit Hilfe von Lügen, Verheimlichungen und Verstellungen. Massimo und Ingmar täuschen Blum, um ihr näherzukommen, da sie wissen, dass Blum sich von ihnen entfernt, wenn sie die wahren Identitäten erkennt. Als Täuschung ist auch Blums Wechsel ihrer Identität zu definieren, da sie ihren Namen ändert und somit ihren tatsächlichen verheimlicht. Ferner täuscht sie mit ihrem Aussehen, da sie ihre Haare färbt.

Zum Mittel der Täuschung greift auch Egon Schiele, indem er den Namen eines berühmten österreichischen Malers annimmt bzw. sich mit diesem Namen schmückt.

Prägend sind für *Totenrausch* der Terminus ‚Macht‘ und der damit verbunden Begriff ‚Geschlechterordnung‘. Blum hat zum einen Macht über die Figuren, welche in sie verliebt sind, wie Massimo, Ingmar, Reza, Tino, und auch über ihre Opfer, denen der Rachefeldzug gilt. Blums Opfer in *Totenfrau* wissen nicht, dass sie Teil ihres Rachefeldzuges sind, womit Blum Macht in Form eines Wissensvorsprunges hat. Diese Form von Machtposition nehmen auch Massimo und Ingmar gegenüber Blum ein, da beide Blum täuschen und ihre wahren Identitäten verheimlichen.

Ein konkreter ‚Machtwechsel‘ aus der Sicht Blums entsteht in *Totenrausch*. Seit ihrer Kindheit ist sie das erste Mal wieder die Unterdrückte, die Figur, welche von jemandem, wie Egon Schiele, abhängig ist. Schiele nimmt die Machtposition ein, die er ohnehin gegenüber jedem innehat. Blum ist nicht mehr die starke Figur, welche einen Rachefeldzug startet, sondern sie gibt sich Schiele hin, in dem Sinne, dass sie weiß, dass sie von seiner Gunst abhängig ist.

Die Machtbeziehung lebt von der Geschlechterordnung, bei der der Mann die Oberhand hat. Das wird durch die Tatsache, dass Schiele Blum als Phallus und somit als das begehrenswerte Objekt ansieht, unterstrichen. Des Weiteren wird diese Geschlechterordnung durch das Brandmal, welches jede von Schieles Prostituierten auszeichnet, dargestellt. Das Stigma kennzeichnet weibliche Figuren als minderwertig aus.

Schiele demonstriert seine Macht, indem er zu Mitteln wie Zwang und Erpressung greift, wodurch er unbewusst einen Machtwechsel herbeiruft. Erst diese Maßnahmen veranlassen Blum dazu, sich gegen Egon Schiele zu stellen, sich der Rolle der Unterdrückten zu

entledigen und die Position der Mächtigen einzunehmen. Sie agiert wiederum aus der Rolle des Opfers heraus und wird zum Racheengel.

Blum passt sich ihrer jeweiligen Situation an, so agiert sie beispielweise als Unterdrückte in *Totenrausch*, da sie von Schiele abhängig ist. Sie ist eine starke Frau, die alles für ihre Lieben unternimmt, weshalb sie auch als Racheengel fungiert. Jedoch ist festzuhalten, dass sie nicht als Monster zu bezeichnen ist, wie Blum selbst immer wieder betont. Die Figur lebt von der positiven Darstellung ihres Tuns und der Rechtfertigung, dass sie nur die ‚Bösen‘ ermordet, wodurch sie die Gunst des Lesepublikums erhält. Blum tötet aus der Opferrolle heraus; es wird so dargestellt, als ob sie keine andere Wahl hätte.

Wie bereits in der Einzelanalyse und auch schon in der Conclusio erwähnt, widerspricht Aichner mit der Figur teilweise Abels‘ Ansicht einer temporären Identität und auch Strauss‘ Begriff der ‚Statusübergänge‘. Im Kern verändert sich Blum nicht, denn ihre zentralen Rollen – Mutter und Racheengel – bleiben beständig an ihrer Identität haften – ob aktiv oder passiv – , so wie auch ihre Leidenschaft für die Tätigkeiten eines Bestattungsunternehmens, was aber nichts an der Komplexität der Figur ändert.

Aus Sicht der Gender Studies ist die Darstellung der Frauenrolle von Interesse, da Blum mitunter die Stereotypen aufbricht. Die Figur entspricht einer ‚modernen‘ Mutterrolle und Frauenrolle, die nach dem Tod ihres Mannes alleinerziehend ist und ein erfolgreiches Unternehmen leitet. Blum hat sich zunächst ihrem Unternehmen gewidmet und dieses weitergeführt, bevor sie sich dazu entschlossen hat, Kinder zu bekommen. Nach Isabella Heidinger und Élisabeth Badinter entspricht Blum einer Mutter des 21. Jahrhunderts, die im Stande ist die Balance zwischen einem erfolgreichen Berufsleben und der Rolle als Mutter zu halten. Des Weiteren gibt sich Blum der Geschlechterordnung hin, bei der der Mann in der Hierarchiestufe höher steht als die Frau, doch tut sie dies bewusst und tritt dem auch im Laufe der Handlung entgegen. Blum entspricht nicht der Opferrolle oder der schwachen Frauenfigur, welche von einem männlichen Gegenüber abhängig ist bzw. abhängig bleibt. Sie ist eine Frauenfigur, die ‚die Dinge selbst in die Hand nimmt‘.

Zu hinterfragen ist auch noch, wie sich Blum hinsichtlich der ‚Frauenkrimis‘ verhält. Sie nimmt nicht konkret die Rolle der Ermittlerin ein, wie es bei den Ariadne-Krimis der Fall ist, vielmehr ist Blum als Täterin zu bezeichnen, die andere Täter tötet. Dennoch entspricht sie dem Bild der Frauenfigur der ‚Frauenkrimis‘, da sie versucht, weibliche Rollenbilder zu

sprengen und eigenständig, selbstbewusst ist und durchaus als intelligent bezeichnet werden kann.

Dennoch wird sie am Ende der Thriller-Reihe als eine Frauenfigur, eine Mutter, dargestellt, an deren Seite ein Mann steht. Die Rolle des Racheengels legt Blum ab, wobei sie diese, wie die Analyse verdeutlicht, jederzeit wieder aufnehmen kann, falls nötig.

Die Analyse zeigt, dass Blum in der Beziehung, welche sie zu Reza hat, die Macht innehat. Die Beziehung hebt sich von den anderen Liebesbeziehungen, die Blum eingeht, insofern ab, als sich die Machtposition nicht verändert. Blum hat diese von Beginn an inne, weshalb es nicht verwundert, dass diese Beziehung die stabilste ist, welche bis zum Ende Bestand hat; zudem ist sie auch die ehrlichste – keine Täuschungen finden statt. Diese Beziehung unterstreicht die Darstellung der Figur als eine starke, selbstbewusste und unabhängige Frauenfigur.

Deutlich wird anhand der Analyse, dass die Termini ‚Imagination der Weiblichkeit‘, ‚Identität‘, ‚Macht‘ und ‚Geschlechterordnung‘ für die Darstellung der Figur eine große Bedeutung haben; diese sind jedoch in den jeweiligen Teilen unterschiedlich stark präsent. Unbeachtet der Tatsache, dass Blum Menschen tötet und somit eine Straftat begeht, ist sie als eine moderne Frauenfigur des 21. Jahrhunderts zu bezeichnen. Sie bestimmt selbst, ob und wann sie die Hilfe eines Mannes benötigt. Blum sprengt somit zuweilen Machtbeziehungen und Geschlechterordnungen bzw. richtet sie diese ‚Ordnungen‘, wie sie sie benötigt.

10 Literaturverzeichnis

10.1 Primärliteratur

Aichner, Bernhard: *Totenfrau*. München: btb 2014.

Aichner, Bernhard: *Totenhaus*. München: btb 2015.

Aichner, Bernhard: *Totenrausch*. München: btb 2017.

10.2 Sekundärliteratur

Abels, Heinz: *Einführung in die Soziologie. Der Blick auf die Gesellschaft*. Band 1.
Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ⁴2009 a.

Abels, Heinz: *Einführung in die Soziologie. Die Individuen in ihrer Gesellschaft*. Band 2.
Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ⁴2009 b.

Anders, Karl: Der Kriminalroman. In: Vogt, Jochen [Hg.]: *Der Kriminalroman II Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. München: Wilhelm Fink 1971, S. 533-545.

Arendt, Hanna: *Macht und Gewalt*. München: R. Piper & Co Verlag 1970.

Badinter, Élisabeth: *Der Konflikt. Die Frau und die Mutter*. Übersetzt von Ursula Held und Stephanie Singh. München: C. H. Beck 2010.

Barreca, Regina: *Süß ist die Rache. Von der Lust abzurechnen*. München: dtv 1998.

Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitten und Sexus der Frau*. Übersetzt von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

Burkat, Günter: *Familiensoziologie*. Stuttgart: UTB GmbH 2008.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzt von Katharina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Bohle, Ulrike / König, Ekkehard: Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft. In: Fischer Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Theorien des Performativen. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*. Band 10. Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 13-34.

Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁸1997.

- Bückmann-de Villegas López, Sabine Ulrike: *Erfahrung der Rache im englischen und spanischen Drama der Blütezeit*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 1991. (Münsteraner Monographien zur englischen Literatur 4)
- Culler, Jonathan: *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002.
- Ecarius, Jutta [u.a.]: *Familie, Erziehung und Sozialisation*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011.
- Falk, Claudia: Starke Frauen. Val McDermid. In: Nünning, Vera [Hg.]: *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres, Entwicklungen, Modellinterpretationen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008, S. 135-164.
- Fizzoni, Brigitte: *Verhandlungen mit Mordsfrauen. Geschlechterpositionierungen im „Frauenkrimi“*. Zürich: Chronos Verlag 2009.
- Foucault, Michel: Subjekt und Macht. In: Adloff, Frank (u.a) [Hg.]: *Kulturosoziologie. Klassische Texte – Aktuelle Debatten. Ein Reader*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2014, S. 428-445.
- Genette, Gérard: *Paratext. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.
- Heidinger, Isabella: *Das Prinzip Mütterlichkeit – geschlechterübergreifende Ressource*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.
- Hebbel, Friedrich: *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen. Der gehörnte Siegfried. Siegfrieds Tod. Kriemhilds Rache*. Berlin: Contumax GmbH & Co 1967.
- Jäger, Marc Christian: Michel Foucaults Machtbegriff. Eine Einführung. In: Chlade, Marvin/Jäger, Marc Christian [Hg.]: *Das Spiel der Lüste. Sexualität, Identität und Macht bei Michel Foucault*. Aschenburg: Alibri 2008, S. 13-61.
- Lehmann, Johannes F.: Zorn, Hass, Entscheidung. Modelle der Feindschaft in den Hermannsschlachten von Klopstock und Kleist. In: *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag*. 14/ 1 (2006), S. 11-29.
- Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 1995.
- Maier, Katharina: *Rache ist eine Speise, die man kalt genießt*. Wiesbaden: Marixverlag 2010.
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2009.
- Nünning, Vera [Hg.]: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2004.
- Krammer, Stefan [Hg.]: *MannsBilder literarische Konstruktionen von Männlichkeiten*. Wien: WUV 2007.

- Kroll, Renate [Hg.]: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2002.
- Okpar, Sewa: Heinrich Bölls Die verlorene Ehre der Katharina Blum. In: Sewa Okpar [Hg.]: *Geschlechterrollen und Frauenbilder. Untersuchungen zu Romanen frankophoner, schwarzafrikanischer und deutschsprachiger Autoren und Autorinnen*. Wien: Peter Lang 2014. (Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 70), S. 105-129.
- Sexl, Martin [Hg.]: Glossar. In: *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV Facultas 2004, S. 289-307.
- Strauch, Ulrike: Tötungsarten. Die Mörderinnen bei Ingrid Noll. In: Abret, Helga/ Nagelschmidt, Ilse [Hg.]: *Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren*. Bern [u.a.]: Lang 1998, S. 127 – 155.
- Steger, Priska: Brünhild. >> Ez pfliget diu küneginne sô vreislicher sît<<. Zum Schreckensmythos der isländischen Königin und Heldin Brünhild. In: Müller, Ulrich / Wunderlich, Werner [Hg.]: *Herrscher. Helden. Heilige*. Band 1. St. Gallen: UVK 1996, S. 341-366.
- Strauss, Anselm L.: *Spiegel und Masken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959.
- Sommer, Roy: Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar [Hg.]: *Metzler Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze-Grundlagen-Modellanalysen*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2010, S. 91-108.
- Suerbaum, Ulrich: Kriminalroman. In: Lamping, Dieter [Hg.]: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009, S. 438-446.
- Thummes, Kerstin: *Täuschung in der strategischen Kommunikation. Eine kommunikationswissenschaftliche Analyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013.
- Woolf, Virginia: *Ein Zimmer für sich allein*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 192000.

10.3 Internetquellen

- Bernhard-Aichner-Homepage. <http://www.bernhard-aichner.at/page.cfm?vpath=autor> [letzter Zugriff: 02.09.2017].
- Duden: Leichenfrau. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Leichenfrau> [letzter Zugriff: 19.09.2017].

- Haamann, Florian J.: Ich habe mich ein bisschen in sie verliebt.
<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/fuerstenfeldbruck/lesung-in-der-stadtbibliothek-fuerstenfeldbruck-ich-habe-mich-ein-bisschen-in-sie-verliebt-1.3453339> [letzter Zugriff: 04.09.2017].
- Fasthuber, Sebastian: Wenn sich der Schalter umlegt.
https://cms.falter.at/falter/rezensionen/buecher/?issue_id=521&item_id=9783442754427 [letzter Zugriff: 04.09.2017].
- Krekeler, Elmar: Bernhard Aichner oder die Blum des Bösen.
<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article126074796/Bernhard-Aichner-oder-die-Blum-des-Boesen.html> [letzter Zugriff: 04.09.2017].
- Krekeler, Elmar: Die Welt will die blutigen Bücher dieses Tirolers.
<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article145846701/Die-Welt-will-die-blutigen-Buecher-dieses-Tirolers.html> [letzter Zugriff: 30.04.2018].
- Krekeler, Elmar: Gott schütze die Totengräber Österreichs.
<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article157151371/Gott-schuetze-die-Totengraeber-Oesterreichs.html> [letzter Zugriff: 02.09.2017].
- Landestheater Tirol: Totenfrau: <https://www.landestheater.at/produktion/totenfrau/> [letzter Zugriff: 12.04.2018].
- Lechner, Isabella: Frauen und Krimi. Von Mordsfrauen und Frauenmorden.
<http://derstandard.at/1369362927549/Frauen-und-Krimi-Frauenkrimi-Frizzoni> [letzter Zugriff: 05.09.2017].
- Schönhütl, Britta: Mutter Mörderin.
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/aichnerstotenrauschmutter-moerderin-1.3435640> [letzter Zugriff: 04.09.2017].
- Schöne, Martin: Leichen im Keller. Die Kulturzeit-Krimibuchtipps im September 2015.
<https://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/lesezeit/183201/index.html> [letzter Zugriff: 06.03.2018].
- Prugger, Irene: In meinem Kopf läuft ein Film ab.
http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/?em_cnt=728386 [letzter Zugriff: 02.09.2017].

11. Anhang

11.1 Abstract

Ziel dieser Masterarbeit ist es, eine Analyse der Frauenfigur Brünhilde Blum und eine Darstellung der Geschlechterordnung in der Bernhard-Aichner-Trilogie zu liefern.

Die Analyse unterliegt einem feministischen und gendertheoretischen Ansatz sowie einer narratologischen Textanalyse. Zentrale Termini der Analyse sind: ‚Imagination der Weiblichkeit‘ – wie ‚Mutter‘ und ‚Racheengel‘ –, ‚Macht‘, ‚Geschlechterordnung‘ und ‚Identität‘. Hierzu werden unter anderem die Theoretiker/Theoretikerinnen Isabella Heidinger, Simone de Beauvoir, Katharina Maier, Judith Butler, Heinz Abels und Anselm Strauss herangezogen.

Die Arbeit orientiert sich an der folgenden Forschungsfrage: ‚Wie wird die Frauenfigur Brünhilde Blum dargestellt und welche Bedeutung bzw. welchen Einfluss haben Imagination der Weiblichkeit, Identität, Macht und Geschlechterordnung in Bezug auf die Darstellung der Figur?‘ Brünhilde Blum wird in einer Einzelanalyse der Bücher betrachtet, wobei sich auch den Beziehungen, welche vorzugsweise zu männlichen Figuren bestehen, gewidmet wird.