



universität
wien

DIPLOMARBEIT/ DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Lieber wütend als traurig“

Die Figur der Rächerin in ausgewählten deutschsprachigen
Psychokrimis

verfasst von / submitted by

Mag.phil. Anna Lilly Wimmer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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

UA 190 350 333

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

Lehramtsstudium Unterrichtsfach Italienisch
Unterrichtsfach Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1. Vorwort	4
1.2. Textauswahl und Begründung	6
1.3. Forschungsstand	8
1.4. Vorgehensweise und Methodik	10
1.4.1. Erzähltheorie nach Martínez und Scheffel	11
1.4.2. Figurenanalyse nach Fricke und Zymner	14
1.4.3. Figurenanalyse nach Pfister	16
2. Gattungstheoretische Überlegungen zum Kriminalroman	18
2.1. Entwicklung und Vorläufer	18
2.2. Forschungsstand und Theorien	20
2.3. Typen des Kriminalromans	20
2.4. Der Psychokrimi	22
2.4.1. Forschungsstand	23
2.4.2. Der Psychokrimi im deutschsprachigen Raum	26
2.4.3. Merkmale und Charakteristika	29
2.4.4. Einordnung der Primärwerke	36
2.5. Der Frauenkrimi	44
2.5.1. Die Entwicklung des Frauenkriminalromans	47
2.5.2. Kritik des Frauenkriminalromans und heutige Sicht	49
3. Die Figur der Rächerin in der Literatur	51
3.1. Überblick	51
3.2. Die Rächerin als <i>Femme fatale</i>	52
3.2.1. Das Medea-Motiv	55
3.2.2. Die Rächerin im zeitgenössischen Kriminalroman	58
4. Werkanalysen	59
4.1. <i>Christine Grän: Dame sticht Bube (1997)</i>	59
4.1.1. Inhalt	59
4.1.2. Erzählweise nach Martínez und Scheffel	59
4.1.3. Figurenanalyse	60
4.1.4. Allgemeine Charakterisierung der Protagonistin	65
4.1.5. Der Racheakt	73
4.2. <i>Ulla Hahn: Ein Mann im Haus (1991)</i>	77
4.2.1. Inhalt	77
4.2.2. Erzählweise nach Martínez und Scheffel	77
4.2.3. Figurenanalyse	78
4.2.4. Allgemeine Charakterisierung	81
4.2.5. Der Racheakt	85
4.3. <i>Beatrix Kramlovsky: Das Risiko (1997)</i>	92

4.3.1.	Inhalt	92
4.3.2.	Erzählweise nach Martínez und Scheffel	92
4.3.3.	Figurenanalyse	92
4.3.4.	Allgemeine Charakterisierung	95
4.3.5.	Der Racheakt	104
4.4.	<i>Ingrid Noll: Der Hahn ist tot</i>	107
4.4.1.	Inhalt	107
4.4.2.	Erzählweise nach Martínez und Scheffel	108
4.4.3.	Figurenanalyse	108
4.4.4.	Allgemeine Charakterisierung	110
4.4.5.	Der Racheakt	116
5.	Vergleichende und zusammenfassende Analyse	121
5.1.	<i>Die Gattungsfrage</i>	121
5.2.	<i>Erzählweise</i>	122
5.3.	<i>Ergebnisse aus der Figurenanalyse</i>	123
5.4.	<i>Der Racheakt</i>	124
5.5.	<i>Persönlichkeit und Charakteristika</i>	127
5.6.	<i>Der Genderaspekt</i>	131
6.	Resümee	133
7.	Literaturverzeichnis	135
8.	Anhang	138
8.1.	<i>Abstract</i>	138
8.1.1.	Deutsche Fassung	138
8.1.2.	Englische Fassung	139

1. Einleitung

1.1. Vorwort

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der literarischen Figur der Rächerin in vier ausgewählten deutschsprachigen Psychokrimis der 1990er Jahre. Die Protagonistinnen in Christine Gräns *Dame sticht Bube*, Ulla Hahns *Ein Mann im Haus*, Beatrix Kramlovskys *Das Risiko* und Ingrid Nolls *Der Hahn ist tot*, die allesamt als moderne Rächerinnen betrachtet werden können, sollen im Rahmen dieser Textanalyse untersucht werden.

Mit den weiblichen Täterfiguren im zeitgenössischen Kriminalroman befasste ich mich bereits in meiner ersten Diplomarbeit¹ zum Abschluss des Diplomstudiums Deutsche Philologie im Jahr 2013. Konkret ging es dabei um die Charakterisierung der Täterinnen in den Kriminalromanen der deutschen Erfolgsautorin Ingrid Noll.

In meiner zweiten Diplomarbeit möchte ich mich nun wieder den Frauenfiguren im Kriminalroman – genauer gesagt: den weiblichen Täterfiguren – widmen. Diesmal liegt der Fokus allerdings auf dem Rache-Motiv und das Subgenre Psychokrimi ist Gegenstand meiner Untersuchungen.

In den für die vorliegende Arbeit ausgewählten Psychokrimis begeben sich die weiblichen Hauptfiguren nach dem Motto „Lieber wütend als traurig“ aus ihrer passiven Opferrolle in die aktive Rolle der Täterin und üben Rache an denjenigen, die sie für ihr psychisches und physisches Leid verantwortlich machen.

Insbesondere die psychische Disposition der Täterinnen, welche im Subgenre Psychokrimi im Vordergrund steht², sowie die Motive für den Racheakt sollen im Rahmen der Analyse im Detail beleuchtet werden. Dazu untersuche ich, wie und unter welchen Bedingungen der

¹ Wimmer, Anna Lilly: *Die Mörderinnen in den Kriminalromanen der Ingrid Noll: Zwischen Mauerblümchen und Femme fatale*. Wien, Univ., Dipl., 2013.

² Vgl. Sterling, Waltraud: *...bis dass ein Mord euch scheidet... Aspekte deutschsprachiger Psychokrimis von Frauen seit 1945*. Wien, Univ., Diss., 2000. S. 103.

Vergeltungsdrang der weiblichen Hauptfiguren in den ausgewählten Romanen entsteht und wie sich dieser im Laufe der Handlung weiterentwickelt, bis er sich schließlich in Form von seelischer und/oder körperlicher Gewalt entlädt. Darüber hinaus wird analysiert, inwiefern bei den einzelnen Protagonistinnen im Laufe der Handlung eine Transformation der Persönlichkeit stattfindet, und ob die weiblichen Hauptfiguren schließlich in Zusammenhang mit dem realisierten Racheakt Erlösung erlangen.

Die Figur der Rächerin ist freilich kein Novum, sondern eine wiederkehrende literarische Figur – von Klytaimnestra in Euripides *Elektra*, die ihren Mann Agamemnon aus Rache ermordet und deren Tochter Elektra wiederum an der Mutter und deren Liebhaber Vergeltung übt, über die Rache der Kriemhild im *Nibelungenlied* bis hin zur kindermordenden Medea in Franz Grillparzers *Das goldene Vlies*. Insbesondere die Figur der Medea spielt für die vorliegende Arbeit dahingehend eine Rolle, als die Protagonistin aus dem im Textkorpus enthaltenen Roman *Das Risiko* gewissermaßen als moderne Medea gesehen werden kann.

Zur Wahl dieses Themas inspirierte mich das Seminar „Deutschsprachige Psychokrimis von Frauen nach 1945“ von Univ. Prof. Dr. Ingrid Cella. Dort entdeckte ich den Psychokrimi und die diversen Autorinnen des Subgenres für mich.

Frau Professor Cella unterstützte mich schließlich auch in der Anfangsphase dieser Diplomarbeit, bei der Auswahl des Themas und der Zusammenstellung des Textkorpus und stellte sich als Betreuerin zur Verfügung.

Leider ist Frau Professor Cella noch während des Schreibprozesses der vorliegenden Arbeit verstorben.

Ich danke an dieser Stelle Herrn Professor Rohrwasser, dass er die Betreuung meiner Diplomarbeit so kurzfristig übernommen hat.

1.2. Textauswahl und Begründung

- Grän, Christine: *Dame sticht Bube*. München: Albrecht Knaus Verlag 1997.
- Hahn, Ulla: *Ein Mann im Haus*. München: dtv 1991.
- Kramlovsky, Beate: *Das Risiko*. Wien: Milena Verlag 1997.
- Noll, Ingrid: *Der Hahn ist tot*. Zürich: Diogenes 1991.

Diese vier Primärwerke, welche ich für die vorliegende Arbeit ausgewählt habe, wurden allesamt in den 1990er Jahren innerhalb von nur sechs Jahren veröffentlicht.

Die Texte wurden alle im Hinblick auf die Vergleichsanalyse ausgewählt, in der sowohl Parallelen als auch Unterschiede gezeigt werden sollen.

Den Werken gemeinsam ist eine weibliche Protagonistin im Zentrum der Handlung, die den Lesenden in ihrem familiären, sozialen und gesellschaftlichen Umfeld präsentiert wird und deren psychische Verfassung sich im Laufe der Handlung manifestiert.

In allen ausgewählten Romanen kommt es ausgehend von den weiblichen Hauptfiguren zu psychischen oder physischen Gewaltakten an männlichen Antagonisten – Ehemännern, Geliebten, Ex-Männern –, die den Protagonistinnen selbst oder einem geliebten Menschen (bewusst oder unbewusst) in irgendeiner Form Leid zugefügt haben oder aber wie bei Ingrid Noll zu einem Racheakt an weiblichen Kontrastfiguren – nämlich denjenigen Frauen, die aus Sicht der Protagonistin ihrem Liebesglück im Weg stehen.

Die Opfer werden also im Laufe der Handlung zu Täterinnen und es geht um einen Akt weiblicher Rache – wenngleich dieser in den ausgewählten Werken in ganz unterschiedlicher Form und Ausprägung stattfindet. Nicht in allen Romanen kommt es zwangsläufig zum Mord – in Ulla Hahns *Ein Mann im Haus* wird dem männlichen Opfer zwar psychische und physische Gewalt zugefügt, jedoch tötet die Protagonistin ihr Opfer nicht.

Die negative Erfahrung von Liebe, die als Hauptmotiv und damit Auslöser für den Vergeltungsdrang der Protagonistinnen gesehen werden kann, wie im Rahmen der Vergleichsanalyse noch zu zeigen ist, liegt all diesen Racheakten zugrunde und zieht sich wie ein roter Faden durch alle ausgewählten Primärwerke.

Die Protagonistinnen können und wollen ihre Situation nicht mehr hinnehmen.

Im Laufe der Romane befreien sich die weiblichen Hauptfiguren aus ihrer passiven Rolle und werden aktiv. Ihre Kränkung wandelt sich damit in kriminelle Energie um, die explizit in physischer und psychischer Gewaltausübung mündet.

Die ausgewählten Werke haben neben den inhaltlichen Merkmalen noch etwas gemeinsam – so können sie allesamt dem kriminalliterarischen Subgenre des Psychokrimis zugeordnet werden.

An dieser Stelle muss betont werden, dass sich mit Christine Grän eine bekannte Vertreterin des deutschsprachigen Psychokrimis und mit ihrem Roman *Dame sticht Bube* sozusagen ein ganz klassischer Psychokrimi in meiner Werkauswahl findet, der auch in der Rezeption als solcher klassifiziert wird und welcher im Text einen hohen Stellenwert in meiner Analyse einnimmt. Bei den anderen von mir ausgewählten Romanen fehlt in der Forschung bis dato eine eindeutige Klassifizierung als Psychokrimi, was einerseits daran liegt, dass die Werke in der Rezeption wenig Beachtung finden, sich aber auch darauf gründet, dass das Subgenre Psychokrimi in der Forschung beinahe inexistent ist, beziehungsweise nur sehr oberflächlich behandelt wird.

Basierend auf Waltraud Sterlings Arbeit und ihrer Auseinandersetzung mit dem Psychokrimi werde ich die einzelnen Primärwerke auf die Merkmale des Subgenres untersuchen.

Darüber hinaus können alle von mir ausgewählten Werke als Frauenkrimis – üblicherweise als von, mit und über Frauen geschriebener Krimi definiert³ – bezeichnet werden. Auf den Terminus „Frauenkrimi“ und dessen Charakterisierung werde ich in Kapitel 2.5 noch genauer eingehen.

An dieser Stelle soll noch festgehalten werden, dass die Analyse von vier Werken selbstverständlich nicht hinlänglich ist, um eine allgemeingültige Aussage über das Subgenre des deutschsprachigen Psychokrimis zu treffen, was aber auch nicht Ziel der vorliegenden Arbeit ist.

³ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 18.

1.3. Forschungsstand⁴

Für den Gattungsüberblick zum Kriminalroman habe ich mich mit den deutschsprachigen Standardwerken zur Kriminalliteratur auseinandergesetzt. Seit dem steigenden Forschungsinteresse zu dem Genre in den 1960er Jahren ist eine Reihe von theoretischen Werken zu diesem Thema erschienen, wobei die Forschungsarbeiten von Nusser⁵, Suerbaum⁶, Marsch⁷, Schulz-Buschhaus⁸, Vogt⁹ sowie Kniesche¹⁰ als Standardwerke zu nennen sind.

Für meine theoretischen Ausführungen war vor allem Peter Nussers Werk nützlich, welches einen sehr guten Überblick über das Genre gibt und sich nach der terminologischen Frage der Unterteilung der Kriminalliteratur in ihre zwei Sparten Detektivroman und Thriller widmet, die für meine weiteren Gattungsüberlegungen relevant sind.

Als Basis meiner Ausführungen zum Subgenre Psychokrimi diene neben den erwähnten Standardwerken, wobei hier nur Thomas Kniesche ausführlicher auf den Psychokrimi eingeht, vor allem die Arbeit Waltraud Sterlings¹¹, welche sich in ihrer Dissertation mit deutschsprachigen, von Frauen verfassten Psychokrimis seit 1945 beschäftigt. Aufgrund der fehlenden ausführlichen Gattungsüberlegungen in den Standardwerken arbeitet Sterling selbst Merkmale und Charakteristika des Psychokrimis heraus, welche als Grundlage für die Gattungseinordnung meiner Primärwerke dienen.

Meine Überlegungen zum Frauenkrimi stützen sich größtenteils auf die Werke von Kniesche, Sterling, Strauch¹² und Frizzoni¹³.

⁴ Anm.: Ein detaillierterer Überblick über den Forschungsstand zum Kriminalroman sowie zum Psychokrimi findet sich im jeweiligen Kapitel.

⁵ Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. 3. aktualisierte und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Metzler 2003.

⁶ Suerbaum, Ulrich: *Krimi: eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam 1984.

⁷ Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung: Theorie – Geschichte – Analyse*. 2., erweiterte Auflage. München: Winkler 1983.

⁸ Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Hrsg. von Leo Pollmann; Frankfurt: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1975.

⁹ Vogt, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*. München: Fink 1998 (UTB für Wissenschaft, 8147: große Reihe). S. 52-73.

¹⁰ Kniesche, Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: WBG 2015.

¹¹ Sterling, Waltraud: *...bis dass ein Mord euch scheidet... Aspekte deutschsprachiger Psychokrimis von Frauen seit 1945*. Wien, Univ., Diss., 2000.

¹² Strauch, Ulrike: *Tötungsarten. Die Mörderinnen bei Ingrid Noll*. In: „Zwischen Distanz und Nähe“. *Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren*. Hrsg. von Helga Abret und Ilse Nagelschmidt. Bern; Wien (u.a.) 1998. S. 127- 153.

¹³ Frizzoni, Brigitte: *Verhandlungen mit Mordsfrauen. Geschlechterpositionierungen im «Frauenkrimi»*. Zürich: Chronos Verlag 2009.

Ulrike Strauch beschäftigt sich in ihrem Aufsatz¹⁴ mit dem Frauenkrimi in Deutschland und dessen steigender Popularität und widmet sich anschließend dem Genre Kriminalroman im Allgemeinen. Zudem beschäftigt sie sich mit den Frauenfiguren in Ingrid Nolls Romanen.

Die Schweizer Krimiforscherin Brigitte Frizzoni¹⁵ beschäftigt sich in ihrem Buch ebenfalls mit dem zeitgenössischen Frauenkrimi und geht darin vor allem auf Geschlechterpositionierungen ein. Zudem beschäftigt sich Frizzoni auch mit dem Topos der Rächerin im neuen deutschsprachigen Kriminalroman. Ihre Überlegungen dazu finden sich im Kapitel 3.2.3 der vorliegenden Arbeit.

Im Kapitel zur weiblichen Rächerin in der Literatur beziehe ich mich hauptsächlich auf Katharina Maiers Werk¹⁶, welches sich mit dem Rache-Motiv in der Literaturgeschichte beschäftigt und untersucht, wie sich dieses im Laufe der Kultur- und Literaturgeschichte – beginnend vom biblischen Kontext bis hin zur Gegenwartsliteratur – entwickelt hat. Maier widmet sich darin auch eingehend dem Medea-Motiv.

Für die Werkanalyse war mir ebenfalls Waltrauds Sterlings Arbeit hilfreich, welche neben den theoretischen Einführungen zum Frauen- und Psychokrimi unter anderem Analysen zu *Dame sticht Bube*, Ulla Hahns *Ein Mann im Haus* sowie Ingrid Nolls *Der Hahn ist tot* enthält.

Susanne Baackmann beschäftigt sich in ihrem Werk¹⁷ mit weiblichen Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur und geht darin ebenfalls auf Ulla Hahns Roman ein. Zudem dienen Baackmanns Ausführungen als Anregung für meine gendertheoretischen Überlegungen in Zusammenhang mit meinen Primärwerken.

Bei der Figurenanalyse zu Ingrid Nolls Protagonistin aus *Der Hahn ist tot* beziehe ich mich zum Teil auf meine eigenen Untersuchungen, die ich in meiner Diplomarbeit zu den Frauenfiguren bei Ingrid Noll im Jahr 2013 angestellt habe.

¹⁴ Leonhardt, Ulrike: *Mord ist ihr Beruf: eine Geschichte des Kriminalromans*. München: Beck 1990.

¹⁵ Frizzoni: *Verhandlungen mit Mordsfrauen*.

¹⁶ Maier, Katharina: *Rache ist eine Speise, die man kalt genießt*. Wiesbaden: Marix Verlag 2010.

¹⁷ Baackmann, Susanne: *Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hamburg: Argument Verlag 1995.

1.4. Vorgehensweise und Methodik

Bevor ich mich im Hauptteil meiner Arbeit der Analyse der Protagonistinnen in den ausgewählten Werken widme, gehe ich nach einem kurzen Überblick über den aktuellen Forschungsstand in einer kurzen Definition auf den Kriminalroman ein, um in weiterer Folge die kriminalliterarischen Subgenres Psychokrimi sowie Frauenkrimi, die für meine Werkauswahl relevant sind, genauer zu untersuchen. Besonderes Augenmerk liegt hierbei auf dem Subgenre Psychokrimi und der Gattungseinordnung der ausgewählten Primärwerke als Psychokrimis.

Anschließend gebe ich einen Überblick über die literarische Figur der Rächerin im Laufe der Literaturgeschichte und gehe im Zuge dessen insbesondere auf die Figur der Medea ein, bevor ich mich mit der Rächerin im zeitgenössischen Kriminalroman beschäftige.

Darauf folgt die Einzelanalyse der von mir ausgewählten Psychokrimis.

Im Rahmen dessen erfolgt jeweils im ersten Schritt eine inhaltliche und formale Analyse anhand des erzähltheoretischen Modells. Anschließend gehe ich in einer detaillierten Figurenanalyse auf die Protagonistinnen der ausgewählten Werke ein – beginnend bei der Analyse anhand theoretischer Modelle aus der Figurenanalyse, gefolgt von einer allgemeinen Charakterisierung der jeweiligen Protagonistin anhand einiger mir relevant erscheinender Aspekte bis hin zur Untersuchung des Racheakts in den einzelnen Werken. Hierbei werden insbesondere die Motive, aber auch die Entwicklung, Durchführung und Ergebnisse der einzelnen Racheakte untersucht.

Als letzter Punkt im Analyseteil steht eine zusammenfassend-vergleichende Analyse, im Rahmen derer Gemeinsamkeiten und Unterschiede der einzelnen Primärwerke und deren Protagonistinnen herausgearbeitet werden sollen.

Für meine Figurenanalyse werde ich nachfolgend auf einige theoretische Modelle der Textanalyse eingehen, die in der Textanalyse zum Einsatz kommen sollen und dazu dienen, einerseits mithilfe des erzähltheoretischen Ansatzes von Martínez und Scheffel die Ziele und Auswirkungen der Erzählweise in den einzelnen Romanen zu untersuchen und andererseits die Figuren der ausgewählten Primärwerke und deren Darstellung zu analysieren.

1.4.1. Erzähltheorie nach Martínez und Scheffel

Neben den methodischen Ansätzen zur Figurenanalyse soll hier in aller Kürze auch auf die Erzähltheorie in der Textanalyse eingegangen werden. Basis dafür bildet die *Einführung in die Erzähltheorie* von Martínez und Scheffel¹⁸, welche als Standardwerk gilt und ein analytisches Beschreibungsmodell der Erzählung konzipiert.

Für meine Textanalyse relevant sind dabei lediglich die Erläuterungen zur Darstellung und im Rahmen dessen die Themen Fokalisierung, Erzählstruktur und Zeitpunkt des Erzählens, welche ich im Folgenden kurz vorstellen werde.

Martínez und Scheffel unterteilen die Darstellung¹⁹ in die drei Kategorien, wobei für die folgende Textanalyse die folgenden beiden Indikatoren relevant sind:

- a) *Modus*: Der Grad an Mittelbarkeit und Perspektivierung des Erzählten.²⁰
- b) *Stimme*: Akt des Erzählens, der das Verhältnis von Erzähler und Erzähltem sowie die Relation zwischen Erzähler und Lesendem umfasst.²¹

a.) *Modus*

Zur Beschreibung des Modus lässt sich ferner zwischen den beiden Parametern *Distanz* und *Fokalisierung* unterscheiden. Die Distanz bezeichnet den Grad der Mittelbarkeit des Erzählten. Martínez und Scheffel sprechen dabei vom *narrativen Modus* einerseits, in welchem eine Geschichte aus einer gewissen Distanz erzählt wird, und vom *dramatischen Modus* andererseits, der durch Unmittelbarkeit gekennzeichnet ist.²²

Zusätzlich zur Distanz kann noch die Fokalisierung der Erzählung analysiert werden. Nach Genette gibt es hierbei zwei mögliche Betrachtungsweisen, nämlich jene des Wahrnehmenden („Wer sieht?“) und jene des Sprechers („Wer spricht?“).

Folgende Unterpunkte können innerhalb der Fokalisierung näher unterschieden werden:

- 1.) *Nullfokalisierung*
- 2.) *Interne Fokalisierung*
- 3.) *Externe Fokalisierung*

Unter Nullfokalisierung bzw. nicht fokalisierter Erzählung verstehen Martínez und

¹⁸ Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9., erweiterte und aktualisierte Auflage. München: C. H. Beck 2012.

¹⁹ Anm.: Martínez und Scheffels Überlegungen zur Darstellung liegt die Erzähltheorie Gérard Genettes zugrunde: Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. München: UTB 1994.

²⁰ Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 32.

²¹ Vgl. ebenda.

²² Vgl. ebenda. S. 51.

Scheffel einen allwissenden Erzähler, der die „Übersicht“ hat und somit mehr weiß als irgendeine andere Figur. Der allwissende Erzähler verfügt auch über den Einblick in das Innenleben der Figuren.²³

Bei der internen oder auch aktorialen Fokalisierung beschränkt sich die Sicht des Erzählers auf das Wissen, welches die Figur selbst hat. Hier ist von einer sogenannten „Mitsicht“ die Rede. Innerhalb der internen Fokalisierung können ferner die fixierte, die variable und die multiple interne Fokalisierung differenziert werden.²⁴

Beim externen Fokalisierungstyp wird das Geschehen aus einer „Außensicht“ präsentiert, also aus einer neutralen Erzählperspektive erzählt, welche keine detaillierte Sicht auf die Wahrnehmung der Figur erlaubt.²⁵

b.) *Stimme*

Der zweite neben dem Modus wichtige Aspekt ist wie erwähnt die *Stimme*.

Für meine Überlegungen möchte ich hier die beiden Kriterien *Zeitpunkt des Erzählens* sowie die *Stellung des Erzählers* zum erzählten Geschehen herausgreifen.

Zeitpunkt des Erzählens

Auch wenn in einer fiktionalen Erzählung Ort und Zeit der Erzählung nicht exakt definiert werden, so wird der Akt des Erzählens dennoch in eine zeitliche Relation zur erzählten Geschichte gesetzt. Auf Basis der Verwendung einer bestimmten Zeitform lassen sich verschiedene Verhältnisse zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem Zeitpunkt des erzählten Geschehens unterscheiden.²⁶

Dementsprechend kann die Erzählung relativ zum Erzählten *später*, *gleichzeitig* oder *früher* stattfinden, wobei die spätere Narration die häufigste Form darstellt und alleine durch die Verwendung des epischen Präteritums als solche bestimmt werden kann. In Zusammenhang mit der imaginären Erzählung kann festgehalten werden, dass in den meisten Fällen „[...] der Akt des Erzählens den Ereignissen der erzählten Geschichte zeitlich nachgeordnet ist.“²⁷, wenn auch beim *späteren Erzählen* oftmals die Tendenz dazu besteht, dass die Vergangenheit im Sinne einer „fiktiven Gegenwärtigkeit“²⁸ aufgelöst wird.²⁹

²³ Vgl. Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 67-68.

²⁴ Vgl. ebenda.

²⁵ Vgl. ebenda. S. 67.

²⁶ Vgl. ebenda. S. 72.

²⁷ Ebenda. S. 75.

²⁸ Ebenda.

²⁹ Vgl. ebenda.

Stellung des Erzählers zum erzählten Geschehen

Die Stellung des Erzählers³⁰ zum Geschehen bestimmt, in welchem Maß der Erzähler an der erzählten Handlung beteiligt ist.

Dabei gibt es zwei unterschiedliche Arten des Verhältnisses zwischen Erzähler und Figuren:

- Jene Erzählungen, in denen die Erzählerfigur in der Geschichte selbst als Figur beteiligt ist.
- Jene Erzählungen, in denen der Erzähler außerhalb der Geschichte steht und lediglich als „Sprecher der Erzählrede“³¹ fungiert.

Bei der ersten Variante handelt es sich um einen sogenannten *homodiegetischen Erzähler*, im zweiten Fall, der am Geschehen unbeteiligten Erzählerfigur, ist vom *heterodiegetischen Erzähler* die Rede.³²

Kombiniert man nun die erwähnten Erzählebenen mit der Stellung des Erzählers zum Geschehen, so ergeben sich insgesamt vier Erzähltypen. Erstens der *extradiegetisch-heterodiegetische* Erzähltyp, in dem ein Erzähler erster Stufe eine Geschichte erzählt, an der er selbst nicht beteiligt ist. Beim zweiten Typ, der *extradiegetisch-homodiegetischen* Erzählung, handelt es sich ebenfalls um einen Erzähler erster Stufe, der allerdings seine eigene Geschichte erzählt. Der *intradiegetisch-heterodiegetische* Erzähltyp bezeichnet jene Art von Erzählung, in welcher ein Erzähler zweiter Stufe eine Geschichte vorträgt, in der er selbst nicht vorkommt, und zu guter Letzt lässt sich noch die *intradiegetisch-homodiegetische* Erzählung unterscheiden, in welcher ein Erzähler auf der zweiten Erzählebene seine eigene Geschichte erzählt.³³

³⁰ Anmerkung: In den folgenden Erläuterungen wird beim Nennen von Termini wie „Erzähler“ oder „Beobachter“ auf die weibliche Form verzichtet, da es sich dabei um Eigenbegriffe aus der Erzähltheorie handelt, welche als abstrakt und damit geschlechtslos anzusehen sind.

³¹ Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 84.

³² Vgl. ebenda.

³³ Vgl. ebenda. S. 84-85..

1.4.2. Figurenanalyse nach Fricke und Zymner

Die Literaturwissenschaftler Harald Fricke und Rüdiger Zymner beschäftigen sich in ihrem Einführungswerk ³⁴ mit der Erzähltheorie und widmen darin dem Thema Figurencharakterisierung ein eigenes Kapitel.

Ganz allgemein umfasst die Figurencharakterisierung alle gesammelten Informationen „[...] über eine fiktive Gestalt [...], die als Merkmalbündel eine literarische Figur im Text konstituieren.“³⁵

Bei der Analyse jener textinternen Informationen lassen sich zwei Informationsebenen unterscheiden:

- Die Ebene der Erzählinstanz und
- die Ebene der Figuren, welche deren Äußerungen und formulierten Gedanken beinhaltet.

Hier geht es also darum, wer die Informationen gibt – die Erzählerfigur oder die Figuren selbst. Innerhalb dieser beiden Informationsebenen werden wiederum zwei Arten von Informationen differenziert – einerseits explizite und andererseits implizite Informationen.³⁶

Kombiniert man nun die vier oben genannten Komponenten – die Ebene der Erzählinstanz, die Ebene der Figuren, explizite und implizite Information – ergeben sich daraus folgende vier Optionen der Figurencharakterisierung:

a.) Explizite Informationen auf der Ebene der Erzählinstanz

Unter diese Kategorie fallen alle direkten Informationen, welche die Erzählinstanz über eine Figur preisgibt: die Beschreibung der Figur (äußere Merkmale, soziale Rolle ...), die Darstellung von Handlungen der Figur, deren Einbettung in bestimmte Situationen sowie die Wiedergabe von Rede- oder Gefühlsinhalten der Figur oder aber auch die Beschreibung der Beziehung der Figur zu anderen Figuren (Korrespondenzen und Kontraste) im Text.³⁷

³⁴ Fricke, Harald; Zymner, Rüdiger: *Einübung in die Literaturwissenschaft. Parodieren geht über Studieren*. 5. Aufl. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2007.

³⁵ Ebenda. S. 160.

³⁶ Vgl. ebenda.

³⁷ Vgl. ebenda. S. 160-161.

b.) Explizite Informationen auf der Ebene der Figuren

Dazu zählt einerseits die Selbstthematization einer Figur in direkter oder auf Innensicht beruhenden Formen der Redewiedergabe und andererseits die Fremdthematization der Figur durch andere Figuren im Text.³⁸

c.) Implizite Informationen auf der Ebene der Erzählinstanz

Der implizite Informationstransfer auf der Ebene der Erzählinstanz erfolgt durch Korrespondenz (= Äquivalenz) und Kontrast (= Opposition) zu anderen Figuren, welche implizit durch Merkmalzuordnung vermittelt werden. Darüber hinaus können durch die Namensgebung indirekt Informationen über die Figuren übermittelt werden, so können etwa sprechende, klangsymbolische oder klassifizierende Namen auf bestimmte Besonderheiten von Figuren verweisen. Ein weiteres Mittel der impliziten Informationsübermittlung durch die Erzählinstanz ist das Auftreten einer Figur. So kann die Häufigkeit der Erwähnung oder die Einordnung einer Figur im Plot auf deren Rolle in der Story hindeuten.³⁹

d.) Implizite Informationen auf der Ebene der Figuren

Mit dem sogenannten Figuralstil wird die Redeweise bezeichnet, die für die jeweilige Figur charakteristisch ist. Hier wird eine fiktive Gestalt anhand ihrer Art zu sprechen beschrieben, das kann auf einer direkten oder einer auf Innensicht basierenden Redewiedergabe beruhen. Mit dem Beziehungsstil wiederum wird die Redeweise anderer Figuren über eine fiktive Figur beschrieben, die ebenfalls in Form einer direkten Redewiedergabe erfolgen kann oder aber auf Innensicht der Figuren beruht und sowohl in Anwesenheit als auch in Abwesenheit der zu charakterisierenden Figur stattfinden kann. Des Weiteren ist hier noch der Aspekt der Thematik zu nennen, welcher die Themen meint, die eine Figur bevorzugt und die sie daher immer wieder anspricht.⁴⁰

³⁸ Vgl. Fricke/Zymner: *Einübung in die Literaturwissenschaft* . S. 161.

³⁹ Vgl. ebenda. S. 162.

⁴⁰ Vgl. ebenda. S. 162-163.

1.4.3. Figurenanalyse nach Pfister

Unter Figurenkonzeption⁴¹ beschreibt Pfister das anthropologische Modell, welches allen literarischen Figuren zugrunde liegt. Pfister referenziert in seinem Konzept eigentlich auf das Drama, jedoch kann sein Ansatz auch auf erzählende Texte angewendet werden.

Pfister beschreibt in seiner Figurenkonzeption zuallererst den Grad der Ausgestaltung einer literarischen Figur. Je detaillierter und besser eine Figur beschrieben wird, umso mehr wird diese im Laufe der Geschichte vom Lesepublikum als Mensch wahrgenommen, es wird also zu einem gewissen Grad ausgeblendet, dass es sich bei der Figur eigentlich nur um ein Konstrukt handelt.⁴²

Pfister differenziert ferner zwei Arten von Figuren – die dynamisch konzipierte Figur und die statisch konzipierte Figur.⁴³

Eine statisch konzipierte Figur durchläuft im gesamten Textverlauf kaum Veränderungen, was aber nicht bedeutet, dass das Bild der Figur für die Rezipientinnen und Rezipienten gleichbleibt. Das Bild einer Figur beim Lesenden kann sich ständig verändern, alleine aufgrund der Tatsache, dass nicht alle Informationen über eine Figur von Anfang an vorhanden sind, viel eher erfährt man normalerweise im Laufe der Handlung immer mehr Details über eine Figur, die das Persönlichkeitsbild der Figur laufend ergänzen und vervollständigen.

Bei der dynamisch konzipierten Figur ändert sich allerdings im Unterschied zur statisch konzipierten Figur nicht nur ihr Bild für die Lesenden, sondern auch die Figur selbst durchläuft einen Transformationsprozess.⁴⁴

Des Weiteren unterscheidet Pfister auf der Ebene der Figurenkonzeption zwischen eindimensionalen und mehrdimensionalen Figuren. Eindimensionale Figuren werden im Text nur durch ein kleines Bündel an Merkmalen beschrieben, welche in sich stimmig sind. Das bedeutet, dass die Informationen über die betreffende Figur homogen sind und alle auf die immer gleichen, wenigen Charaktereigenschaften derselben hinweisen.

⁴¹ Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink 2001. S. 240-250.

⁴² Vgl. ebenda. S. 221-222.

⁴³ Vgl. ebenda. S. 241-242

⁴⁴ Vgl. ebenda.

Im Gegensatz dazu gibt es die sogenannten mehrdimensionalen Figuren, welche durch einen komplexeren Satz an Merkmalen gekennzeichnet sind, die zudem über verschiedene Ebenen vermittelt werden. Bei den mehrdimensionalen Figuren werden den Leserinnen und Lesern ständig neue Facetten und Charakterzüge der Figur offenbart⁴⁵, sodass sich diese „[...] dem Rezipienten als mehrdimensionales Ganzes erschließt.“⁴⁶

Als weiteres Gegensatzpaar nennt Pfister die offene versus geschlossene Figur.

Eine offene Figur ist mehrdeutig und kann geheimnisvolle Züge annehmen in dem Sinn, als den Leser/innen entweder wichtige Informationen über sie vorenthalten werden oder aber diese Informationen widersprüchlich sind. Kontrastierend dazu wird bei einer geschlossenen Figur ein vollständiges und einheitliches Bild vermittelt, welches im Bereich der über die Figur vorliegenden Informationen keine großen Diskrepanzen aufweist.⁴⁷

Abschließend geht Pfister noch auf die Unterscheidung zwischen transpsychologischen und psychologischen Figuren ein, welche darauf basiert, inwieweit die Figuren selbst Erkenntnis über ihre Emotionen, ihre Affekte und ihr Unterbewusstsein erlangen.

Während das Bewusstsein einer psychologisch konzipierten Figur in dieser Hinsicht eingeschränkt ist, weiß eine transpsychologisch konzipierte Figur viel über ihre eigenen Gefühle und ihr Unterbewusstsein und geht sehr reflektiert mit ihren Emotionen um.⁴⁸

⁴⁵ Vgl. Pfister: *Das Drama* S. 243-244.

⁴⁶ Ebenda. S. 244.

⁴⁷ Vgl. ebenda. S. 246-247.

⁴⁸ Vgl. ebenda. S. 247-248.

2. Gattungstheoretische Überlegungen zum Kriminalroman

An dieser Stelle gehe ich in aller Kürze auf die literarische Gattung Kriminalroman ein, um mich in den nachfolgenden Kapiteln in ausführlicherer Form mit den Subgenres Psychokrimi und Frauenkrimi zu beschäftigen, welche in Zusammenhang mit meinen zur Analyse ausgewählten Romanen von höherer Relevanz sind.

In meinem Überblick zum Kriminalroman setze ich mich nach einer kurzen Abhandlung zu den Ursprüngen mit der terminologischen Frage auseinander und präsentiere kurz die wichtigsten, wissenschaftlichen Ansätze dazu, welche die Basis für meine nachfolgenden Überlegungen zum Psychokrimi bilden.

Auf den ersten Blick erscheint die Definition des Begriffs „Kriminalroman“ nicht weiter schwierig, gehört der Kriminalroman – kurz Krimi – doch zu unserem Alltagswortschatz und ist mittlerweile ein gängiger Begriff. Im weitesten Sinne versteht man unter einem Kriminalroman eine spannende Geschichte, die sich in irgendeiner Form um ein Verbrechen dreht, welches zumeist im Laufe der Handlung Aufklärung findet.

Wenn man sich allerdings auf wissenschaftlicher Ebene näher mit dem Terminus Kriminalroman befasst, fällt eine Einordnung deutlich schwerer. Denn bei Betrachtung der Standardwerke fällt eines sofort auf – nämlich, dass es in der Forschung zum Kriminalroman keine einheitliche Begriffsdefinition gibt, weder zur Gattung der Kriminalliteratur selbst noch zur weiteren Abgrenzung in dessen Subgenres.

2.1. Entwicklung und Vorläufer

Den Themen Mord und Verbrechen kam in der Literatur schon immer großes Interesse zu. So gab es selbstverständlich bereits weit vor der Entstehung der Kriminalliteratur im 19. Jahrhundert Geschichten über Verbrechen. Schon im Alten Testament bzw. in der Literaturgeschichte von der Antike bis zum Mittelalter waren Mord und Totschlag Gegenstand von Erzählungen – und werden auch in der klassischen Literatur bei Schiller oder Shakespeare oft thematisiert.

Die Entstehung der Kriminalliteratur als neues literarisches Genre wird in der Literaturgeschichte allerdings erst mit Mitte des 19. Jahrhunderts festgesetzt. Erstmals werden zu diesem Zeitpunkt Geschichten publiziert, deren zentrale Themen Verbrechen und ihre Aufklärung sind. Die Entwicklung des neuen Genres vollzieht sich in etwa zeitgleich in den USA, Großbritannien und Frankreich.⁴⁹

In Deutschland findet der Terminus „Kriminalgeschichte“ etwa ab 1790 Verwendung – und zwar in Zusammenhang mit den Erzählungen von August Gottlieb Meißner⁵⁰, welcher Ende des 18. Jahrhunderts diese Art von Texten in der deutschsprachigen Literatur eingeführt hat.⁵¹ Ursprünglich verwies der Terminus „Kriminalgeschichte“ auf Erzählungen, die – wie auch die britischen Verbrecherballaden – auf realen Gerichtsfällen basierten und literarisch bearbeitet und ausgeschmückt wurden, um die Texte für das Lesepublikum spannender zu gestalten. Meißner ergänzt in seinen Geschichten die rechtliche Perspektive durch die moralische und verlagert in seinen Texten den Fokus von der Tat und deren gesetzlicher Ahndung auf die dahinerstehenden, psychologischen und sozialen Motive. Er erlaubt der Leserschaft schon vor der Tat einen Einblick in die Psyche der Täterfigur und legt damit gewissermaßen bereits das Fundament für den heutigen Thriller beziehungsweise im engeren Sinne für den in der vorliegenden Arbeit relevanten Psychokrimi.

Etwa um 1860 entwickelt sich aus der ursprünglichen Kurzform – der Kriminalgeschichte – eine umfangreichere Form, welche sich nicht mehr nur auf reales, juristisches Aktenmaterial stützt, sondern zunehmend auch fiktive Kriminalfälle enthält, woraus sich dann im Laufe der Zeit der moderne Kriminalroman entwickelt.⁵²

⁴⁹ Vgl. Mandel: *Ein schöner Mord*. S. 11.

⁵⁰ Meißner, August Gottlieb: *Ausgewählte Kriminalgeschichten*. Hrsg. von Alexander Košenina. St. Ingbert: Röhrig 2003.

⁵¹ Vgl. Marsch: *Die Kriminalerzählung: Theorie – Geschichte – Analyse*. S. 7.

⁵² Vgl. ebenda. S. 13-15.

2.2. Forschungsstand und Theorien

Seit den 1960er Jahren ist ein steigendes Forschungsinteresse an Trivilliteratur und so auch am Kriminalroman selbst zu verzeichnen, jedoch kam man wie erwähnt in der Literaturwissenschaft auf keinen gemeinsamen Nenner, was Fragen wie die Terminologie oder eine klare Gattungsabgrenzung zu anderen Genres betrifft.⁵³

In den Standardwerken zur Kriminalliteratur von Edgar Marsch⁵⁴, Richard Alewyn⁵⁵, Jochen Vogt⁵⁶, Peter Nusser⁵⁷ und Thomas Kniesche⁵⁸ lassen sich mitunter sehr unterschiedliche Ansätze zur Terminologie des Kriminalromans und vor allem zu dessen Subgenres finden. Einig ist man sich weitgehend über die Schwierigkeit der Abgrenzung, die oft darauf zurückgeführt wird, dass das Thema Verbrechen in der Literatur ein sehr beliebtes ist, welches in vielen Werken in irgendeiner Form thematisiert wird.⁵⁹

2.3. Typen des Kriminalromans

In einem Großteil der Standardwerke lässt sich eine deutliche Abgrenzung innerhalb des Kriminalromans in zwei Unterkategorien finden, zu welchen allerdings in der Forschung keine einheitliche Begrifflichkeit existiert.⁶⁰

Die Kriminalliteratur wird einerseits in Geschichten unterteilt, die sich zentral um ein Verbrechen und dessen Aufklärung drehen, und andererseits in jene Erzählungen, in denen die Detektion in den Hintergrund rückt und vielmehr die Hintergründe und Motive, die zum Verbrechen führen, beleuchtet werden.⁶¹

⁵³ Vgl. Tschimmel: *Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung*. S. 7.

⁵⁴ Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung: Theorie – Geschichte – Analyse*. 2., erweiterte Auflage. München: Winkler 1983.

⁵⁵ Alewyn, Richard: *Anatomie des Detektivromans*. In: *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*. Hrsg. von Jochen Vogt. München: Fink 1998 (UTB für Wissenschaft, 8147: große Reihe).

⁵⁶ Vogt, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*. München: Fink 1998 (UTB für Wissenschaft, 8147: große Reihe). S. 52-73.

⁵⁷ Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. 3. aktualisierte und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Metzler 2003.

⁵⁸ Kniesche, Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: WBG 2015.

⁵⁹ Vgl. Alewyn: *Anatomie des Detektivromans*. S. 52-53.

⁶⁰ Vgl. Nusser: *Der Kriminalroman*. S. 2.

⁶¹ Vgl. ebenda. S. 2-3.

Peter Nusser liefert in seinem Werk meiner Ansicht nach die am besten begründete Differenzierung zur terminologischen Frage. Nusser unterscheidet darin zwischen Detektivroman oder auch Detektiverzählung auf der einen Seite und Thriller beziehungsweise Kriminalroman oder kriminalistische Abenteuererzählung auf der anderen Seite.⁶²

Ich halte mich bei der Benennung der beiden Kategorien an die mir am sinnvollsten erscheinenden Begriffe „Detektivroman“ und „Thriller“, zumal der Begriff „Kriminalroman“ in unserer heutigen Auffassung als Überbegriff für beide beschriebene, kriminalliterarische Sparten verwendet wird, und sich meiner Ansicht nach aus diesem Grund nicht als sinnvolle Bezeichnung für eine Genrekategorie eignet. Der Terminus „kriminalistische Abenteuererzählung“ erscheint mir wiederum nicht ganz zeitgemäß.

Beim Detektivroman liegt also der Fokus auf Verbrechensaufklärung. Das bedeutet ferner, dass die Umstände einer Tat beziehungsweise der Täter/die Täterin selbst dem Lesepublikum zu Beginn noch unbekannt sind und erst im Laufe der Handlung enthüllt werden sollen.⁶³

Beim Thriller liegt das Hauptaugenmerk weniger auf der Enthüllung des rätselhaften Verbrechens, sondern vielmehr auf der Verfolgung einer schon bald identifizierten oder den Leser/innen bereits von Beginn an bekannten Täterfigur, beziehungsweise auf den Umständen und Motiven, die hinter der Tat stehen. Die Täterfigur wird beim Thriller im Vergleich zum Detektivroman stärker in den Vordergrund gestellt.⁶⁴

Eine weitere Variante der Kategorisierung, deren Basis Julian Symons⁶⁵ in seinem Werk zum Kriminalroman liefert und die Christina Bitzikanos⁶⁶ in ihrer Dissertation aufgreift, ist die Unterscheidung des Kriminalromans in die Kategorie des *Whodunit* einerseits und in den Typus des *Whydunits* andererseits:

Der Autor hat grundsätzlich die Wahl zwischen zwei Varianten, die mit den völlig unterschiedlichen Fragen nach dem Täter („Who?“) und nach der Tatdurchführung („How?“) einhergehen, wobei letztere wiederum mit der Frage nach den Motiven des Täters („Why?“) verknüpft ist.⁶⁷

⁶² Vgl. Nusser: *Der Kriminalroman*. S. 2-3.

⁶³ Vgl. ebenda.

⁶⁴ Vgl. ebenda.

⁶⁵ Symons, Julian: *Am Anfang war der Mord. Eine Geschichte des Kriminalromans. Eher amüsant als akademisch*. München: Wilhelm Goldmann Verlag 1972.

⁶⁶ Bitzikanos, Christina: *Tatort Wien: Der neue Wiener Kriminalroman nach 1980*. Dissertation Universität Wien 2003.

⁶⁷ Ebenda. S. 20.

Die in der vorliegenden Arbeit ausgewählten Psychokrimis lassen sich eindeutig der zweiten Kategorie des *Whydunits* zuordnen, da sie sich vorrangig mit den Umständen und Motiven, die zum Verbrechen führen, beschäftigen und die Detektion in den Hintergrund rückt.

Aufgrund ebendieser Charakteristika können zudem alle der gewählten Primärwerke zur Kategorie des Thrillers nach der Unterscheidung Peter Nussers gezählt werden.

2.4. Der Psychokrimi

„Leise, dunkel, langsam, sanft und kalt.“⁶⁸

Dieses Kapitel setzt sich mit dem für die vorliegende Arbeit relevanten Subgenre Psychokrimi auseinander, zu welchem die von mir für die Analyse ausgewählten Kriminalromane gezählt werden können, wie im Anschluss noch gezeigt wird.

Bevor ich am Ende des Kapitels darauf eingehe, inwiefern die gewählten Primärwerke Merkmale des Psychokrimis aufweisen, möchte ich mich dem Psychokrimi, dessen Definition und Entwicklung sowie seiner Rolle in der Literaturwissenschaft widmen und in weiterer Folge auf die Charakteristika eingehen, die die Basis für die Einordnung der ausgewählten Romane bilden.

Vorab lässt sich sagen, dass die Definition und Charakterisierung des kriminalliterarischen Subgenres Psychokrimi in der Literatur ebenso wenig homogen ist wie die Begriffsdefinition des Kriminalromans selbst. Die Einordnung des Subgenres erweist sich als schwierig, denn: „Für den Psychothriller gibt es keine Regeln [...]“⁶⁹, wie Ulrike Leonhardt in ihrem Werk *Mord ist ihr Beruf* schreibt.

Doch nicht erst die Kategorisierung des Psychokrimis, bereits die terminologische Bestimmung desselben erweist sich als problematisch. In der Forschung werden in Zusammenhang mit dieser Art von Kriminalliteratur zahlreiche unterschiedliche Begriffe genannt. So sind neben „Psychokrimi“ die Begriffe „psychologischer Kriminalroman“, „Psychothriller“ oder im angloamerikanischen Raum „suspense fiction“ gängige Termini.

Mir erscheint für die vorliegende Arbeit die Populärvariante „Psychokrimi“ die tauglichste, weswegen ich mich an diesen Begriff halten werde.

⁶⁸ Sterling: ...bis dass ein Mord euch scheidet... S. 102.

⁶⁹ Leonhardt, Ulrike: *Mord ist ihr Beruf*. S. 258.

Im weitesten Sinne versteht man unter dem Terminus „Psychokrimi“ jene Art von Kriminalroman, der sich vorrangig mit der Frage beschäftigt, was zu einem Verbrechen geführt hat und warum das Verbrechen begangen wurde. So gesehen fallen nicht nur die ausgewählten Werke, sondern alle Psychokrimis in die Kategorie *Whydunit*. Die Aufklärung eines Verbrechens rückt dabei in den Hintergrund bzw. wird vollständig ausgeklammert, da in den meisten Psychokrimis die Täterfigur den Lesenden bereits von Beginn an bekannt ist.⁷⁰

Weiters ist der Psychokrimi – ausgehend von den in Kapitel 2.3 angestellten Überlegungen zum Kriminalroman – tendenziell der kriminalliterarischen Untergattung „Thriller“ zuzuordnen, da diese Art von Krimis den Fokus auf Motiv und Täterfigur legen und der Detektion nur eine untergeordnete Rolle zukommt, worauf ich nachfolgend noch näher eingehen werde.

2.4.1. Forschungsstand

Insgesamt lässt sich sagen, dass das Subgenre Psychokrimi bislang in der literaturwissenschaftlichen Forschung – sowohl im deutschsprachigen als auch im angloamerikanischen Raum – kaum Beachtung findet.⁷¹

In den deutschsprachigen Standardwerken zum Kriminalroman wird der Psychokrimi entweder vollständig ausgeklammert oder aber nur marginal behandelt. So gehen Nusser, Suerbaum und Vogt in ihren Einführungswerken nicht explizit auf den Psychokrimi als kriminalliterarisches Subgenre ein. Meist werden lediglich die bekanntesten Vertreter sowie dessen Vorbilder im angloamerikanischen Raum genannt, in einigen Werken lassen sich noch Untersuchungen zu den Vorläufern des Psychokrimis in der Literaturgeschichte finden, wie es bei Nusser der Fall ist.⁷²

Was die terminologische Frage beziehungsweise die konkrete Charakterisierung des Subgenres im deutschsprachigen Raum betrifft, so lassen sich in der Forschung keine zufriedenstellenden Antworten finden. Insbesondere in Bezug auf den für die vorliegende Diplomarbeit relevanten Bereich der deutschsprachigen Psychokrimis liefern die Standardwerke nur wenige oder stellenweise gar keine Informationen, wie ich im Folgenden noch genauer erläutern werde.

⁷⁰ Vgl. Keitel, Evelyne: *Kriminalromane von Frauen für Frauen. Unterhaltungsliteratur aus Amerika*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998. S. 31 f.

⁷¹ Vgl. Sterling, Waltraud: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 100.

⁷² Vgl. ebenda.

Die wenigen in der Forschung zum Thema Psychokrimi vorhandenen Informationen sind wiederum keineswegs homogen, was sich auch hier bereits bei der terminologischen Frage zeigt.

So werden in den Standardwerken – um auf Texte von Patricia Highsmith, Ruth Rendell oder Margaret Millar oder deutsche Vertreterinnen des Subgenres wie Irene Rodrian oder Helga Riedel Bezug zu nehmen – die unterschiedlichsten Termini herangezogen: vom „Psychothriller“ über den „psychologischen Kriminalroman“, der „Verbrechensliteratur aus der Täterperspektive“, der „psychologischen Horror-Story“ bis hin zum „Psychokrimi“.⁷³

Im Folgenden möchte ich kurz auf die Ergebnisse eingehen, welche ich in der Forschung im weitesten Sinne zum Subgenre Psychokrimi gefunden habe.

Einig ist man sich in der Literaturwissenschaft jedenfalls darüber, dass die Wurzeln des Subgenres im englischsprachigen Raum nach dem Zweiten Weltkrieg liegen – was die genauen Vorläufer betrifft, gibt es allerdings unterschiedliche Meinungen. So entwickelte sich laut Borges der Psychokrimi aus der Gattung des englischen Schauerromans, der *gothic novel*, heraus.⁷⁴

Thomas Kniesche wiederum sieht die Anfänge des Psychokrimis im Gangsterthriller⁷⁵. Kniesche widmet in seinem Einführungswerk dem Psychokrimi, für welchen er die Bezeichnung „psychologischer Thriller“ wählt, ein ganzes Kapitel und zieht jene Unterteilung des modernen Thrillers heran, welche sich in der angloamerikanischen Literaturwissenschaft durchgesetzt hat – den Psychokrimi, hier als *psychological thriller* bezeichnet, auf der einen Seite und *action thriller* auf der anderen Seite, in welchem sich die Hauptfigur einer Verschwörung entgegen stellt und somit nicht auf die Unterstützung der staatlichen Gewalt zählen kann.

Die Wurzeln des Psychokrimis liegen für Kniesche im Gangsterthriller der 1920er und 1930er Jahre, welcher zur Zeit der Wirtschaftskrise in den USA entstand und das organisierte Verbrechen in den Mittelpunkt der Handlung stellt.⁷⁶

Der Übergang zum echten Psychothriller vollzieht sich laut Kniesche dann in den 1940er bis frühen 1950er Jahren in den Romanen von Margaret Millar, Jim Thompson und John Bingham.

⁷³ Vgl. Sterling, Waltraud: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 100.

⁷⁴ Vgl. Borges: *Kriminalgeschichte*. S. 272-274.

⁷⁵ Vgl. Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*. S. 72.

⁷⁶ Vgl. ebenda.

In diesen Romanen stehen Verbrechen und Täter im Zentrum des Interesses und das Geschehen wird aus der Perspektive des Opfers, des Täters oder eines Verdächtigen erzählt. Die Ermittler-Perspektive wird ausgespart und zudem ist das durch das Verbrechen hervorgerufene bedrohliche Moment nicht wie im Detektivroman Teil der Vergangenheit, sondern gegenwärtig. Statt der Frage des *Whodunit* steht das *Whydunit* im Vordergrund der Erzählung. Kniesche betont an dieser Stelle auch die Wichtigkeit der Abgrenzung zum psychologischen Roman, der aufgrund der terminologischen Ähnlichkeit oft analog zum Psychokrimi gesehen wird. Eine tiefergreifende Analyse der Täterpsyche, wie im psychologischen Roman, finde nämlich im Psychokrimi nicht statt – die Untersuchung der kriminellen Psyche bleibe beim Psychokrimi an der Oberfläche.⁷⁷

Im Gegensatz zu Kniesche findet der Psychokrimi als unabhängiges Subgenre in den Einführungswerken von Nusser, Suerbaum und Vogt nicht explizit Erwähnung.

Nusser geht dennoch zumindest auf neue Tendenzen im Kriminalroman ein und erwähnt im Zuge dessen jene Geschichten, deren Ausgangspunkt zumeist vor einem Verbrechen liegt und die sich den Tätern selbst widmen. Insgesamt beschreibt Nusser diese neuen Formen und Ansätze im Kriminalroman als Werke, die die kriminelle Handlung als solche kritisch beleuchten und Kriminalität als Ergebnis psychischer, sozialer und politischer Problematik sehen, womit gleichzeitig das Gesetz und die Rechtsprechung kritisch beleuchtet werden.⁷⁸

Damit nimmt er gewissermaßen das Subgenre des Psychothrillers vorweg und zählt neben den französischen Autoren Pierre Boileau oder Thomas Narcejac allen voran die amerikanische Erfolgsautorin Patricia Highsmith zu den bekanntesten Vertretern dieser Art von Kriminalromanen. Highsmiths Besonderheit sieht Nusser darin, dass sie die Mörder in ihren Geschichten eher als Opfer denn als Täter beschreibt und deren Psyche beleuchtet.⁷⁹

Jochen Schmidt⁸⁰ befasst sich in seiner Typengeschichte des Kriminalromans in zwei Kapiteln mit dem Subgenre Psychokrimi – ein Kapitel widmet er den *Thriller-Ladies* Patricia Highsmith, Margaret Millar und Ruth Rendell und deren Geschichten, in einem weiteren Kapitel geht er auf die deutschsprachigen Vertreter des Psychokrimis ein.

⁷⁷ Vgl. Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*. S. 72-73.

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 143.

⁷⁹ Vgl. Nusser: *Der Kriminalroman*. S. 133.

⁸⁰ Vgl. Schmidt, Jochen: *Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*. Frankfurt am Main: Ullstein 1988.

Auch Evelyne Keitel erwähnt in ihren Abhandlungen zum angloamerikanischen Vorbildern, zu denen sie neben Highsmith auch die britischen Autorinnen Ruth Rendell und P.D. James zählt.⁸¹, ebenso wie Ulrike Strauch auf ebendiese „Thriller Ladies“ eingeht, die das Subgenre Psychokrimi dominieren⁸².

Die Verbrecher in Highsmiths Geschichten sind meist ganz normale Durchschnittsmenschen, die durch bestimmte Umstände und plötzlich auftretende Situationen zu Mördern werden.⁸³

Um solche sogenannten Durchschnittsmenschen handelt es sich auch bei den Protagonistinnen in den von mir ausgewählten Romanen.

Dort sind übermächtig werdende Wünsche und Begierden bei den handelnden Figuren die Auslöser für ihre Taten. In Anbetracht der Täterpersönlichkeiten in Psychokrimis soll den Leser/innen vermittelt werden, dass auch vermeintlich normale Menschen unter gewissen Umständen dazu fähig sind, Verbrechen zu begehen.⁸⁴

2.4.2. Der Psychokrimi im deutschsprachigen Raum

Macht man sich auf die Spur des deutschsprachigen Psychokrimis, so lassen sich bereits im 18. Jahrhundert mit Werken wie Friedrich Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* erste Vorläufer desselben finden, die, wie für den Psychokrimi üblich, die Motive für die Tat und die charakterliche Entwicklung des Täters in den Mittelpunkt stellen.

Der Psychokrimi, wie man ihn heute kennt, entwickelt sich im deutschsprachigen Raum in den 1960er Jahren in Anlehnung an seine bereits angesprochenen, englischsprachigen Vorbilder. So „[...] schwebt der Geist der Patricia Highsmith schillernd über allen Abgründen“⁸⁵, wie Jochen Schmidt schreibt.

Psychokrimis angloamerikanischer Herkunft „[...] zeigen, daß sich breit gefächerte Defizite in den Täterfiguren im Handlungsverlauf krisenhaft verschärfen, den Verlust von Liebe, Identität

⁸¹ Vgl. Keitel, Evelyne: *Kriminalromane von Frauen für Frauen. Unterhaltungsliteratur aus Amerika*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998; S. 31-32..

⁸² Vgl. Strauch: *Tötungsarten*. S. 132-133.

⁸³ Vgl. Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*. S. 75.

⁸⁴ Vgl. ebenda.

⁸⁵ Schmidt, Jochen: *Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*. Frankfurt am Main: Ullstein 1988. S. 593.

und Wirklichkeitswahrnehmung des Individuums bedingen und das Potential eines Verbrechens in sich bergen [...]“⁸⁶.

In den deutschsprachigen Psychokrimis von Frauen, welche in der vorliegenden Arbeit betrachtet werden, lässt sich dahingehend die Reduktion auf ein Motiv feststellen, da es hier ausschließlich um Liebe als negative Erfahrung geht. Von Frauen verfasste Psychokrimis beginnen mit dem Ende einer Liebe, einer Enttäuschung oder Zurückweisung, und zeigen deren Variationen des Scheiterns auf.

Als eine der wichtigsten Vertreterinnen des Subgenres in Deutschland und als Begründerin des deutschsprachigen Frauenkrimis von Frauen gilt Irene Rodrian, die 1967 zu veröffentlichen beginnt.⁸⁷ Neben der Thriller-Queen Highsmith nennt Rodrian auch Dashiell Hammett, Raymond Chandler und Eric Ambler als ihre persönlichen, literarischen Vorbilder. *Tod in St. Pauli* (1967), *Bis morgen, Mörder!* (1969), *Wer barfuß über Scherben geht* (1970) und *Finderlohn* (1971) sind die ersten ihrer publizierten Werke.

Rodrians Blick richtet sich in ihren Geschichten immer auf das Individuum, dessen Probleme und soziales Umfeld. Ihre Romane enden in den meisten Fällen nicht in der totalen Katastrophe für die Protagonist/innen, sondern halten meist einen kleinen Lichtblick bereit und lassen den zentralen Figuren zumindest die Chance auf ein Happy End.⁸⁸

Ich habe einen Horror vor Unterdrückung und Gewalt, ich versuche herauszufinden, was einen Menschen dazu bringen kann, andere zu verletzen, zu töten. Whodunits interessieren mich nicht, nur das Wie-konnte-es-dazu-kommen. Dabei gehört meine Sympathie immer dem Opfer, das kann auch der Täter sein [...]“⁸⁹

Irene Rodrians Romane erscheinen in einer politisch bewegten Zeit. In ihrem Werk manifestiert sich – beeinflusst vom Neuen Deutschen Kriminalroman sowie von der Frauenbewegung – immer stärker die Kritik am Patriarchat.

Die Männerfiguren in den Psychokrimis der 1970er und 1980er Jahre nehmen tendenziell die Rolle der Opfer ein, welche durch Frauenhand sterben müssen, weil sie für ihr Verbrechen an

⁸⁶ Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 180.

⁸⁷ Vgl. ebenda. S. 392.

⁸⁸ Vgl. Schmidt: *Gangster, Opfer, Detektive*. S. 593-594.

⁸⁹ Irene Rodrian: Profil des deutschen Krimis: Provinz. In: K. Emert/W. Gast: *Der neue deutsche Kriminalroman*. Rehburg-Loccum: 1985, S. 99; zitiert nach: Jochen Schmidt, S. 594.

den weiblichen Hauptfiguren – der unwiederbringlichen Zerstörung der Liebe – zur Verantwortung gezogen werden.⁹⁰

Neben Irene Rodrian zählt Schmidt auch Thomas Andersen, Paul Henricks und Helga Riedel zu den ersten Autoren der neuen Art des deutschen Kriminalromans, welcher die Psyche des Täters in den Mittelpunkt des Interesses stellt.⁹¹

Die Autorinnen, deren Werke ich in der vorliegenden Arbeit genauer untersuchen werde, finden bei Schmidt keine Erwähnung, was daran liegt, dass die meisten dieser erst nach Erscheinen von Schmidts Einführungswerk 1988 ihre ersten Romane veröffentlichten.

Waltraud Sterling jedoch nennt in ihrer 2001 verfassten Dissertation mit Ingrid Noll, Ulla Hahn und Christine Grän Autorinnen, die sich unter den für die Arbeit ausgewählten Primärwerken finden, als wichtige Vertreterinnen des deutschsprachigen Psychokrimis nach 1945.

Als weitere wichtige Schriftstellerinnen des Psychokrimis finden neben der deutschen Wegweiserin des Subgenres, Irene Rodrian, auch Regula Venske, Edith Kneifl und Susanne Thommes Erwähnung, die allesamt, wie auch die Autorinnen meiner Primärauswahl Christine Grän, Ulla Hahn, Beatrix Kramlovsky und Ingrid Noll, in den 1990er Jahren ihre ersten Psychokrimis veröffentlichten.⁹²

Als Beispiel für einen neueren Psychokrimi kann Petra Hammersfahrts 2009 erschienener Kriminalroman *Ein fast perfekter Plan* genannt werden. Zudem sei hier auch Bernhard Aichners Trilogie rund um die Bestatterin Klara Blum als Verkörperung einer ganz aktuellen weiblichen Rächerin der deutschsprachigen Kriminalliteratur erwähnt, deren erster Band *Totenfrau* im Jahr 2014 erschien – gefolgt von *Totenhaus* (2016) und *Totenrausch* (2017).

⁹⁰ Vgl. Sterling: ...bis dass ein Mord euch scheidet... S. 392.

⁹¹ Vgl. Schmidt: *Gangster, Opfer, Detektive*. S. 593.

⁹² Vgl. Sterling: ...bis dass ein Mord euch scheidet... S. 15.

2.4.3. Merkmale und Charakteristika

Der Psychokrimi macht die menschliche Seele in ihren Beschädigungen und Deformationen zum Schauplatz des Verbrechens.⁹³

Gehen wir von der Entwicklung hin zu den konkreten, inhaltlichen Merkmalen des Psychokrimis.

Einige allgemeine Merkmale und Motive des Psychokrimis wurden ja bereits im Rahmen der Entwicklung des Subgenres aufgezählt. Diese sollen im Folgenden konkretisiert werden und schließlich der Bezug zu den von mir ausgewählten Werken hergestellt werden.

Waltraud Sterling befasst sich in ihrer Dissertation *...bis dass ein Mord euch scheidet...* mit von Frauen verfassten Psychokrimis seit 1945 und gibt darin einen Überblick über den Forschungsstand zum Psychokrimi.

Dankenswerterweise liefert Sterling in ihrer Arbeit eine sehr brauchbare Charakterisierung des Psychokrimis und arbeitet auf Basis der von ihr untersuchten Romane die konkreten Merkmale desselben heraus. Aus diesem Grund möchte ich im Folgenden auf Basis von Sterlings Erkenntnissen auf die Merkmale des Psychokrimis eingehen.

Die menschliche Seele als Schauplatz des Verbrechens

Der Psychokrimi fängt dort an, wo sich in der Kriminalliteratur das Interesse von der Aufklärung des Verbrechens weg, hin zu den Motiven und Voraussetzungen für eine Tat verlegt. Die Aufklärung des Verbrechens rückt in den Hintergrund, zumal der Täter den Lesenden meist schon von Beginn an bekannt ist. Somit wird in den meisten Fällen auf eine Detektivfigur verzichtet bzw. spielt diese nur eine sehr untergeordnete Rolle in der Handlung. Vielmehr sind im Psychokrimi die Motive für das Verbrechen sowie die psychische Disposition des Täters/der Täterin von Interesse.⁹⁴

Die nähere Beschäftigung mit der seelischen Verfassung der Täterfigur, welche bereits durch das Präfix *Psycho-* im Terminus „Psychokrimi“ vorweggenommen wird, kann also als konstituierendes Merkmal für den Psychokrimi gesehen werden. „Die psychopathologischen

⁹³ Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...*S. 99.

⁹⁴ Vgl. Wimmer, Anna Lilly: *Die Mörderinnen in den Kriminalromanen der Ingrid Noll: Zwischen Mauerblümchen und Femme fatale*. Wien, Univ., Dipl., 2013. S. 19.

Züge der Täterfigur verschärfen sich im Handlungsverlauf krisenhaft und könnten letztlich einen Mord motivieren [...]“⁹⁵.

Sterling betont die Potenzialität in diesem Zusammenhang, da im Psychokrimi – ganz besonders im angloamerikanischen Bereich – nicht jeder mörderische Gedanke, der sich im Laufe der Handlung entwickelt, unbedingt auch in die Tat umgesetzt wird.⁹⁶

Was die Handlungselemente im Psychokrimi betrifft, so stellt Waltraud Sterling fest, dass sich diese durch die Verlagerung des Interesses „nach innen“, der Fokussierung auf die Psyche der Hauptfigur, reduzieren.⁹⁷ So bedarf die langsame Entwicklung der Handlung einer „[...] sorgfältigen Handhabung narrativer Elemente bzw. eine genaue und konzentrierte Sprache, die ihr Augenmerk auf psychologische Detaillierung legt.“⁹⁸

Leise Bedrohung als Spannungselement

So stellt die theoretische Möglichkeit, die leise Bedrohung, oft das wichtigste spannungserzeugende Element im Psychokrimi dar – das, was wir eben nicht wissen und nur vermuten können.

In der Literatur lässt sich diese Art von Spannungsaufbau bis in die deutsche Romantik zurückverfolgen – allen voran findet man ähnliche Spannungselemente etwa in den Werken von E.T.A. Hoffmann beziehungsweise bei Edgar Allan Poe.⁹⁹

Im Psychokrimi, wie wir ihn heute kennen, wird durch die in der Handlung zentrale Figur, die den Leser/innen unmittelbar als potenzielle oder tatsächliche Täterfigur präsentiert wird, und deren signifikante Merkmale Spannung erzeugt.

Die defizitäre Persönlichkeit der Täterfigur

Charakteristisch für Psychokrimis ist eine gewisse psychische Disposition der Täterfigur, wobei sich dieser Bruch in ganz unterschiedlichen Bereichen der Persönlichkeit manifestieren kann und einzeln oder in Kombination physische (Hässlichkeit, Entstellung ...), mentale (Schizophrenie, Paranoia, Zwänge ...) soziale (Familie, Gesellschaft ...) und psychische (Ängste, Minderwertigkeitsgefühle ...) betreffen kann.

⁹⁵ Sterling: ...bis dass ein Mord euch scheidet... S. 99.

⁹⁶ Vgl. ebenda.

⁹⁷ Vgl. ebenda S. 106.

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ Vgl. ebenda. S. 99.

Diese Defizite beeinflussen das Seelenleben der Protagonisten nachhaltig, was sowohl von der Täterfigur selbst als auch von seinem Umfeld als bedrohlich wahrgenommen wird.

Diese Brüche in der Persönlichkeit – das abweichende Verhalten sowie die gespaltene Identität der Täterfiguren im Psychokrimi – lassen an zwei bekannte literarische Motive denken, nämlich an jenes des Außenseiters und jenes des Doppelgängers. Diese beiden Topoi werden mit der deutschen Romantik in Verbindung gebracht, allen voran mit den Werken E.T.A. Hoffmanns¹⁰⁰. In *Die Serapionsbrüder* etwa thematisiert Hoffmann die Außenseiterrolle von Künstlern und in *Die Elixiere des Teufels* findet sich das Motiv des Doppelgängers, der einen Mord gesteht und so den tatsächlichen Mörder rettet, um nur zwei Beispiele zu nennen.

Die Ursachen der gestörten Persönlichkeiten der zentralen Figuren werden als sehr komplex und vielseitig beschrieben. So können sie aus defekten zwischenmenschlichen Beziehungen (Gewalterfahrung, Missbrauch) heraus entstehen oder aber sie gründen auf körperlichen Gegebenheiten und können auf diese Weise zu einer gestörten Selbstwahrnehmung führen.¹⁰¹

Die psychische Disposition der Täterfigur provoziert beim Lesenden „[...] das Wiedererkennen vieler kombinierbarer Potentiale, die alle nur auf ein einziges Resultat – das mögliche Verbrechen – zusteuern.“¹⁰² Im Laufe der Handlung eines Psychokrimis steigern sich das aus den Defiziten der Protagonisten resultierende Leid beziehungsweise die Minderwertigkeitsgefühle gegenüber der Außenwelt und so auch dem zukünftigen Opfer gegenüber kontinuierlich und befördern so das Spannungsmoment.

Diese Zuspitzung von negativen Gefühlen auf Seiten der Täterfigur sorgt für zunehmenden Identitätsverlust und für eine verzerrte Wahrnehmung, die die eigene Identität beziehungsweise die sie umgebende Realität und letztlich ihre zwischenmenschlichen Beziehungen betrifft.¹⁰³

¹⁰⁰ Vgl. Sterling: ...bis dass ein Mord euch scheidet. S. 103.

¹⁰¹ Vgl. ebenda. S. 104.

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Vgl. ebenda.

Das Motiv Liebe

Besonders der negativen Erfahrung von Liebe, enttäuschter, verlorener oder nicht erwideter Liebe, kommt im Psychokrimi eine große Bedeutung zu und sie wird zum entscheidenden handlungsmotivierenden Faktor.¹⁰⁴

In diesem Zusammenhang erleben die Hauptfiguren dieser Romane Demütigung, Verrat, Verlust oder Zurückweisung, welche wiederum zu Gefühlen von Hass, Leere und Rache führen, die sich schließlich auf gewaltsame Weise entladen.

Die negative Erfahrung von Liebe als Eingeständnis des Scheiterns führt bei den zentralen Figuren zum Verlust jeglichen Realitätsbezugs und gipfelt schließlich in einer völligen Grenzüberschreitung, nämlich im Mord an jener Person/jenen Personen, die die Protagonisten für ihr Leid verantwortlich machen.

Als Motiv dominiert „[...] männliche Fremdbestimmung und/oder soziale bzw. psychische Isolation die Lebenssituation der in den deutschsprachigen Psychokrimis von Frauen vorgeführten Frauenfiguren [...]“¹⁰⁵. Diese suchen „[...] außerhalb der Liebe kein Lebensglück, Morden und Töten allein wird als einzige Strategie autonomen Handelns präsentiert.“¹⁰⁶

Susanne Baackmann spricht in ihrer 1995 erschienenen Untersuchung zu weiblichen Schreibweisen der Gegenwartsliteratur vom „[...] jüngsten weiblichen Einspruch gegen die Legende und den Mythos Liebe“¹⁰⁷ als Tendenz in der Frauenliteratur und erwähnt in diesem Zusammenhang neben Ulla Hahns Roman *Ein Mann im Haus* auch Elfriede Jelineks Roman *Lust*.¹⁰⁸

In den meisten deutschsprachigen, von Frauen verfassten Psychokrimis bleibt der romantische Mythos – trotz des drastischen Verlaufs der gescheiterten Liebe – dennoch aufrecht.¹⁰⁹

Zumindest, wenn man von der Sicht der Protagonistinnen ausgeht.

So gibt es etwa für Rosemarie Hirte – Hauptfigur in Ingrid Nolls *Der Hahn ist tot* – gewissermaßen ein romantisches Happy End, als sie ihren geliebten Witold im Rollstuhl

¹⁰⁴ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet*. S. 104.

¹⁰⁵ Ebenda. S. 402.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ Baackmann, Susanne: *Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hamburg: Argument Verlag 1995. S. 191.

¹⁰⁸ Vgl. ebenda.

¹⁰⁹ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 180.

spazieren fahren darf und ihn so endlich für sich alleine hat, und die Protagonistin Maria in Ulla Hahns *Ein Mann im Haus* blüht regelrecht auf, als sie ihren ehemaligen Geliebten tagelang an ihr Bett gefesselt gefangen hält und quält.

Mord als zentrales Verbrechen

Waltraud Sterling betont, dass Mord auch im deutschsprachigen Psychokrimi von Frauen jenes Verbrechen bleibt, welches im Mittelpunkt der Kriminalgeschichte steht.¹¹⁰

An dieser Stelle muss allerdings betont werden, dass das Element des Mordes kein obligatorisches und konstituierendes für den Psychokrimi ist. Denn in manchen Fällen verzichtet der Psychokrimi auf die tatsächliche Ausführung eines Verbrechens und alleine das kriminelle Potenzial, die Möglichkeit des Verbrechens, die unterschwellig mitschwingt und sich im Laufe der Handlung steigert, wird zum spannungsgebenden Element.

Zudem zähle als Mord im weiteren Sinne auch der psychische und physische Gewaltakt in Form von sadistischer Folter, den etwa die Protagonistin Maria Wartmann in Ulla Hahns *Ein Mann im Haus* an ihrem Geliebten Hansegon ausübt – laut Sterling könne man das im Roman beschriebene Verbrechen als Seelenmord bezeichnen, was einem tatsächlichen Mord gleichkommt.¹¹¹

Opfer wird zu Täter

Das Verbrechen kann als (potenzielles) Resultat der psychischen Disposition der Täterfigur gedeutet werden. Spannend ist, dass im Psychokrimi die Täterfigur immer auch als Opfer dargestellt wird. Anders als im Neuen Deutschen Kriminalroman allerdings nicht als Opfer soziopolitischer Umstände, sondern als Opfer persönlich erfahrener, psychischer Gewalt und Traumata.¹¹²

Aufgrund dieser negativen Erfahrungen befreien sich die Frauenfiguren aus ihrer passiven Opferrolle und werden ihrerseits zu Täterinnen, die Vergeltung an denjenigen Männern üben, die ihnen Leid zugefügt haben. Es kommt also zur Umkehr der Opfer-Täter-Rolle.

¹¹⁰ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 360.

¹¹¹ Vgl. ebenda.

¹¹² Vgl. ebenda. S. 105.

Fehlendes Schuldbewusstsein

Nicht nur aus Sicht der Leser/innen wird im Psychokrimi aufgrund der beschriebenen Opfer-Täter-Disposition der Schuldkomplex infrage gestellt und die Täterfigur als eigentliches Opfer dargestellt. Auch die Täterfigur selbst empfindet kein Schuld- oder Reuegefühl in Zusammenhang mit den begangenen Verbrechen. Bei denjenigen Täterfiguren, welche im vollen Bewusstsein über ihre Straftaten handeln, werden diese als Akt der Selbstjustiz oder als „gerechte Strafe“ empfunden und somit legitimiert.

Nicht nur, dass das Element der Sühne in den meisten Fällen ausgeklammert wird, in einigen Fällen wird sogar ein persönlicher Aufstieg oder eine Profilierung mit den vollzogenen Verbrechen in Zusammenhang gebracht.¹¹³

Dieses Phänomen ist auch bei der Protagonistin des für diese Analyse gewählten Romans *Der Hahn ist tot* zu beobachten, die nach den Verbrechen an ihren vermeintlichen Rivalinnen sowie an ihrem heimlichen Geliebten regelrecht aufblüht und sich dadurch in ihrer Persönlichkeit gestärkt fühlt:

Zum ersten Mal empfand ich auf dem Friedhof jenes phantastische Gefühl der Macht. Später ertrappte ich mich, daß mich mitten auf der Straße eine leichte Euphorie überkam: Niemand kann mir ansehen, daß ich zwei Menschen auf dem Gewissen habe und noch weitere umbringen könnte, wenn ich nur wollte.¹¹⁴

Die Mörderin von nebenan

Die dem Psychokrimi inhärente, durch den Blick auf die defizitäre Täterpersönlichkeit – deren Brüchigkeit sich im Laufe der Handlung immer weiter steigert – erzeugte Spannung steht in direktem Zusammenhang mit dem Aspekt des Wiedererkennens.

Denn im Psychokrimis handelt es sich oft, zumindest auf den ersten Blick und von außen betrachtet, um ganz normale Durchschnittsmenschen, die im Laufe der Handlung zu Täter/innen werden – scheinbar alltägliche Persönlichkeiten, wie sie auch in den Romanen der amerikanischen Pionierin des Subgenres, Patricia Highsmith, vorkommen.¹¹⁵

¹¹³ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 104-105.

¹¹⁴ Noll, Ingrid: *Der Hahn ist tot*. Zürich: Diogenes 1991. S. 141.

¹¹⁵ Vgl. Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*. S. 75.

Dahinter steht, wie ich meine, die Intention der Autor/innen, mit den Hauptfiguren Projektionsflächen zu schaffen, in denen sich die Leser/innen spiegeln und eventuell Teile von sich selbst in den defizitären Persönlichkeiten der Figuren wiederfinden können. Demnach könnte der Psychokrimi auch dazu dienen, seelische Abgründe aufzudecken, die jeder von uns ein Stück weit in sich trägt.

Ebendieser Aspekt des vermeintlich Normalen und Alltäglichen macht meiner Ansicht nach ein Stück weit die Faszination und Spannung am Psychokrimi aus.

Anschließend an die vorangestellten Überlegungen zu den Merkmalen des Psychokrimis nach Waltraud Sterling möchte ich nun auf deren Basis zusammenfassend einige mir relevant erscheinende Charakteristika des Psychokrimis festlegen, welche mir als Basis für die Einordnung meiner ausgewählten Primärwerke dienen werden.

Folgende Merkmale konstituieren also den Psychokrimi:

- Die Detektion des Verbrechens rückt stark in den Hintergrund oder wird komplett ausgeklammert.
- Ein – potenzielles – künftiges oder vergangenes Verbrechen wird dargestellt.
- Die zentrale Figur wird unmittelbar als potenzieller oder tatsächlicher Täter offenbart.
- Die Täterfigur weist eine psychische Disposition auf.
- Die besondere psychische Disposition der Täterfigur verstärkt sich negativ in der zwischenmenschlichen Begegnung.
- Der negativen Erfahrung von Liebe kommt eine zentrale Bedeutung zu.
- Die Täterfigur war zuerst selbst Opfer von psychischer Gewalt und Traumata.
- Der Täterfigur fehlt zum Teil oder zur Gänze das Schuldbewusstsein über ihre Taten oder aber der Mord wird durch die Figur als Akt der Selbstjustiz empfunden und gerechtfertigt.
- Äußere Handlungselemente sind reduziert, der Handlungsverlauf richtet sich nach innen.
- Spannung entsteht durch einen Prozess, der die vorgeführten Potenziale identifiziert und kombiniert.¹¹⁶

¹¹⁶ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 106-107.

Anhand der aufgeführten Merkmale möchte ich an dieser Stelle auf die zur Analyse herangezogenen Werke eingehen und erläutern, weshalb diese dem Subgenre Psychokrimi zugeordnet werden können.

2.4.4. Einordnung der Primärwerke

2.4.4.1. *Christine Grän: Dame sticht Bube*

Das eigentliche Verbrechen wird in *Dame sticht Bube* erst am Ende des Romans enthüllt, auch wenn im Laufe der Handlung immer wieder subtile Andeutungen gemacht werden, die der Hauptfigur in gewisser Weise kriminelle Energie attestieren und den Leser/innen das Gefühl vermitteln, dass sich die Erzählung auf ein Verbrechen zubewegt. „Ich möchte nicht mit ihr liiert sein. Sie wüßte zu gut, wie man es anstellt.“¹¹⁷ So lauten etwa die Gedanken des Staatsanwalts bei einer Verhandlung zu einer Kindstötung, bei der Eva Röhm als zuständige Gerichtsmedizinerin fungiert und dem Gericht ihre Version der Tötungsart erläutert.

✓ *Spannung durch Kombination aller vorgeführten Potenziale*

Konkreter werden diese Andeutungen eines Verbrechenspotenzials gegen Ende der Handlung, ausgehend vom Polizisten Benedikt Herrmann, als dieser bei der gemeinsamen Begehung eines Tatorts mit Eva Röhm bereits einen Verdacht wittert:

Ist schon komisch, daß niemand hier mit dem Typen im Schlafzimmer Mitleid hat. Auch nicht Dr. Röhm. Sie ist kalt wie eine Hundeschnauze und beherrscht bis in die Fingerspitzen. Zu professionell, um etwas zu übersehen, einen Fehler zu machen. Das ist es ja, was ihn beunruhigt.¹¹⁸

Kurz bevor der Mord durch die Protagonistin an ihrem Ex-Mann geschildert wird, sagt Benedikt Herrmann Eva Röhm, dass man die Leiche identifiziert habe, die sie obduziert hatte, und es sich dabei um ihren Ex-Mann handle.

Doch man erfährt nicht, wie es weitergeht und ob das Verbrechen je aufgeklärt und Eva Röhm als Täterin überführt wird. Der Roman endet mit der Beschreibung des Mordes, welcher bis dahin für die Leser/innen nur als potenziell dargestellt wird und sich an dieser Stelle als wahrhaftig erweist. Eva Röhm tötet ihren Ex-Mann durch das Injizieren von Luft in dessen Geschlechtsteil und begeht damit – wie sie es ausdrückt – den „perfekten Mord“¹¹⁹, da dieser medizinisch kaum nachweisbar sei.

¹¹⁷ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 109.

¹¹⁸ Ebenda. S. 401.

¹¹⁹ Ebenda. S. 413.

Die Hauptfigur Dr. Eva Röhm wird unmittelbar als Täterin des Verbrechens enthüllt, der Mord wird den Leser/innen sogar aus ihrer Sicht und in aller Detailliertheit beschrieben.

✓ *Marginale Bedeutung der Detektion*

✓ *Darstellung eines potenziellen, künftigen oder vergangenen Verbrechens*

✓ *Unmittelbare Offenbarung der zentralen Figur als Täterin*

Im Laufe der Handlung offenbart sich die brüchige Persönlichkeit der Protagonistin. Eva Röhm leidet unter einer schwierigen Kindheit und dem indifferenten Verhältnis zu ihren Eltern – vor allem zu ihrer Mutter, welche ihr stets mit emotionaler Härte begegnete – und erscheint als notorische Lügnerin und Außenseiterin. Ihre Einsamkeit wird bezeichnet als „[...] Winterfrost, der sie nie verläßt.“¹²⁰ und ihre Neigung zur Unwahrheit beschreibt die Protagonistin selbst wie folgt: „Meine Lügen waren eine Waffe, wohl die einzige, die ich besaß. Und ich glaube, daß ich schon gelogen habe, als ich die ersten Worte sprach.“¹²¹ Die für den Psychokrimi charakteristische, psychische Disposition der Täterfigur, welche sich in der Begegnung mit anderen Menschen noch verstärkt und sich hier in Form von Lügengeschichten manifestiert, ist in *Dame sticht Bube* also ebenfalls gegeben.

✓ *Psychische Disposition der Täterfigur*

✓ *Negative Verstärkung der psychischen Disposition in zwischenmenschlicher Begegnung*

Auch das Motiv der enttäuschten oder, besser gesagt, gescheiterten Liebe als konstituierendes Merkmal des Subgenres spielt im Roman eine große Rolle. So nimmt die anfänglich große Liebe Evas zu Fabian im Laufe der Beziehung ab, bis sie – angefangen durch Fabians Untreue und sich steigernd im Sorgerechtskampf um den Sohn Alexander – langsam in Hass umschlägt: „[...] und eines Tages würde es keine weißen Flecken mehr auf seiner Landkarte geben, kein einziges Geheimnis zwischen uns außer dem Hass, den wir mit Liebe nährten.“¹²²

Die Protagonistin kann dabei als Opfer psychischer Gewalt ausgehend von ihrem Ex-Mann gesehen werden, der sie zuerst betrogen und ihr dann ihren Sohn weggenommen hat.

✓ *Negative Erfahrung von Liebe als zentrales Motiv*

✓ *Die Täterfigur als Opfer persönlich erfahrener psychischer Gewalt*

Auch wird in *Dame sticht Bube* das Verbrechen von der Täterin durch einen Akt der Selbstjustiz gerechtfertigt – die Protagonistin ist sich keiner Schuld bewusst, sondern sieht den Mord als gerechte Strafe für den Tod ihres Sohnes, für den sie ihren Ex-Mann verantwortlich macht.

¹²⁰ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 35.

¹²¹ Ebenda. S. 22.

¹²² Ebenda. 280.

Ich setzte die Nadel in das Penis-Septum. Stach zu. Es war nicht Prostaglandin E1, das durch seinen Körper strömte, und nicht Lust...sondern Luft. Die Luft, die Alexander gefehlt hatte, als er ertrank.¹²³

✓ *Fehlendes Schuldbewusstsein über die Taten oder Mord als Akt der Selbstjustiz*
Als weiteres, erfülltes Merkmal des Psychokrimis sind auch bei Christine Grän die äußeren Handlungselemente insofern reduziert und der Verlauf der Handlung nach innen gerichtet, als den Leser/innen die äußere Handlungsstruktur durch zahlreiche Rückblenden dargelegt wird und die Geschichte in der Gegenwart sich auf wenige Handlungselemente reduziert.

✓ *Reduktion der äußeren Handlungselemente*

2.4.4.2. Ulla Hahn: Ein Mann im Haus

Anders als bei den Vergleichswerken bewegt sich die Handlung in Ulla Hahns Roman *Ein Mann im Haus* nicht erst auf ein Verbrechen zu, sondern praktisch die ganze Handlung dreht sich um die Beschreibung des Racheakts, welcher sich in seiner Brutalität kontinuierlich steigert.

Die Handlung des Romans ist nach innen gerichtet und die äußeren Handlungselemente reduzieren sich für den Psychokrimi typisch auf ein Minimum. Die Erzählung beschränkt sich hauptsächlich auf die Beschreibung des Verbrechens.

✓ *Reduktion der äußeren Handlungselemente*

Nach einer kurzen Vorgeschichte werden Leser/innen direkt Zeug/innen des Verbrechens, als die Protagonistin Maria Wartmann zur Täterin wird und ihren Liebhaber Hans Egon alias Küstermann betäubt und an ihr Bett fesselt, wo sie ihn acht Tage lang gefangen hält und quält.

✓ *Unmittelbare Offenbarung der zentralen Figur als Täterin*

Die Spannung wird im Roman durch den Aspekt der Ungewissheit konstruiert, nämlich dahingehend, dass sich die Leser/innen fragen, wie weit die Protagonistin in ihrem Racheakt geht und ob dieser womöglich sogar tödlich für den Gefangenen enden könnte. Hier ist das Potenzial eines noch größeren Verbrechens, nämlich des Mordes, als für den Psychokrimi typischer Aspekt also gegeben.

✓ *Spannung durch Kombination aller vorgeführten Potenziale*

✓ *Darstellung eines potenziellen, künftigen oder vergangenen Verbrechens*

¹²³ Ebenda. S. 412.

Das Element der Detektion als weiteres Genre-Charakteristikum beschränkt sich im Roman auf die Spekulationen der Ortsbewohner/innen darüber, was Hans Egon zugestoßen sein könnte. Bis zum Ende der Handlung wird Maria von niemandem auch nur als Täterin verdächtigt. Das Opfer selbst, so ist sich die Protagonistin sicher, würde sie aus Scham niemals verraten und so wiegt sie sich in Sicherheit, als Täterin unentdeckt zu bleiben.

✓ *Marginale Bedeutung der Detektion*

Was die psychische Disposition der Protagonistin betrifft, haben wir es bei Maria zweifelsohne mit einer defekten Persönlichkeit zu tun, welche sich den Leser/innen gleich zu Anfang durch den Akt des Gefangennehmens ihres Geliebten offenbart. In der Interaktion mit dem gefesselten Hansegon verstärkt sich die psychische Disposition negativ und wirkt durch die vermeintliche Fürsorglichkeit Marias, die an den Umgang einer Mutter mit ihrem Kind erinnert, noch befremdlicher: „[...] ‚Hansegon‘, sagte sie. ‚Schau mich an.‘ Sie bat ihn wie eine Mutter ihr Kind, dem sie Schmerzen zufügen muß gegen ihren Willen, zu seinem Nutzen.“¹²⁴

✓ *Psychische Disposition der Täterfigur*

✓ *Negative Verstärkung der psychischen Disposition in zwischenmenschlicher Begegnung*

Dem Verbrechen zugrunde liegt das für den Psychokrimi konstituierende Element der negativen Erfahrung von Liebe. Maria rächt sich an ihrem Geliebten dafür, dass er ihr jahrelang etwas vorgespielt und sie als Liebesobjekt benutzt hat.

✓ *Negative Erfahrung von Liebe als zentrales Motiv*

Die Protagonistin sieht sich in der Beziehung zu Hansegon also als Opfer psychischer und sexueller Unterdrückung.

So sieht sie die Entführung und das Quälen ihres ehemaligen Geliebten als reinen Akt der Selbstjustiz und rechtfertigt diesen auch als solchen. Die Rache wird aus Marias Sicht als unausweichlich und notwendig dargestellt, um sich von den negativen Erfahrungen zu befreien, die Küstermann ihr zugefügt hatte: „Ihr wurde übel, als sie sich hörte, doch sie wußte zugleich, daß sie ihre unverdauten Bilder würde von sich geben müssen, um nicht daran zu ersticken.“¹²⁵

✓ *Die Täterfigur als Opfer persönlich erfahrener psychischer Gewalt*

¹²⁴ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 60.

¹²⁵ Ebenda. S. 22.

✓ *Fehlendes Schuldbewusstsein über die Taten oder Mord als Akt der Selbstjustiz*

2.4.4.3. *Beatrix Kramlovsky: Das Risiko*

Wie bei *Dame sticht Bube* steht auch in Kramlovskys Roman *Das Risiko* das Verbrechen erst am Ende der Erzählung. Die Geschichte beginnt mit der Beschreibung einer vermeintlich heilen Welt, die für die Protagonistin Stück für Stück auseinanderzubrechen scheint, und beschreibt die Ereignisse und Rahmenbedingungen, die schließlich zum doppelten Kindesmord durch die Mutter führen. Die Spannung baut sich nur sehr langsam auf und das potenzielle Verbrechen wird im Laufe der Handlung immer wieder indirekt und subtil angekündigt und gegen Ende hin drohend vor Augen geführt: „Plötzlich war das Verderben in ihr und wuchs und füllte sie aus, eine schreckliche Blume, die wucherte und blutrote Blüten trieb in ihre innersten Winkel.“¹²⁶

✓ *Marginale Bedeutung der Detektion*

✓ *Darstellung eines potenziellen, künftigen oder vergangenen Verbrechens*

Der im Psychokrimi vorhandene Spannungsaufbau als Prozess, der alle vorgeführten Potenziale identifiziert und kombiniert, ist im Text vorhanden, indem immer wieder auf die Fremdheit der Zwillinge als reines Abbild des Vaters aus der Sicht Emmas hingewiesen wird, welche sich verstärkt und bereits auf den grausamen Ausgang der Handlung hindeutet.

In Zusammenhang mit dem Verbrechen wird die Protagonistin Emma schließlich von Anfang an als Täterin dargestellt. Den Lesenden wird im Detail beschrieben, wie Emma den Mord an ihren Söhnen durchführt.

✓ *Unmittelbare Offenbarung der zentralen Figur als Täterin*

✓ *Spannung durch Kombination aller vorgeführten Potenziale*

Im Laufe der Erzählung kommen immer wieder Problemfelder zur Sprache, welche der Hauptfigur psychisch zu schaffen machen – nämlich die Heimatlosigkeit und Fremdheit in der neuen Heimat und das schwierige Verhältnis zu ihrem Vater. Insbesondere das Gefühl der Fremdheit verstärkt sich negativ in der zwischenmenschlichen Begegnung – etwa in der Zusammenarbeit mit ihren Kolleg/innen. In Zusammenhang mit dem Verhältnis zu ihrem Mann

¹²⁶ Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 170.

und ihren Kindern, welches sich im Handlungsverlauf drastisch verändert, wird zunehmend die Brüchigkeit in Emmas Psyche aufgezeigt, welche schließlich im Mord an den Kindern gipfelt.

✓ *Psychische Disposition der Täterfigur*

✓ *Negative Verstärkung der psychischen Disposition in zwischenmenschlicher Begegnung*

Die enttäuschte Liebe ist auch in Kramlovskys Roman vordergründig und kann als Hauptmotiv bezeichnet werden. So fühlt sich Emma durch die Affäre ihres Ehemanns, der ihre Welt bedeutet und für den sie letztendlich ihr altes Leben aufgegeben hat, enttäuscht und verraten.

So kann Emma als Opfer von Julians Verrat gesehen werden, welcher ihr den Boden unter den Füßen wegzieht. Emmas anfängliche Trauer wird zu einer emotionalen Leere, die sich schließlich in Wut verwandelt und das Gefühl der unausweichlichen Rache in ihr aufkommen lässt.

✓ *Negative Erfahrung von Liebe als zentrales Motiv*

✓ *Die Täterfigur als Opfer persönlich erfahrener psychischer Gewalt*

Somit begibt sich die Protagonistin – charakteristisch für den Psychokrimi – aus ihrer Opferrolle in die aktive Rolle der Täterin, die ihrem Ehemann als Rache an seinem Betrug die Söhne nimmt. Emma sieht den Mord an ihren Kindern als Akt der Selbstjustiz beziehungsweise als unumgänglich, Schuldbewusstsein und Reue bleiben fast gänzlich aus. Der letzte Funken an Schuldbewusstsein schwindet beim Begräbnis der Zwillinge und an deren Stelle kommt es zu einem Gefühl der Erlösung bei der Protagonistin:

Sie war an einer endgültigen Grenze angelangt. Aber der Augenblick war so voller klarer Süße, so voller Frieden, so ohne den erwarteten Schmerz. Es war ein gewaltiger Strom, der sich durch sie wälzte und alle Bitterkeit fortspülte.¹²⁷

✓ *Fehlendes Schuldbewusstsein über die Taten oder Mord als Akt der Selbstjustiz*

Die für den Psychokrimi typische Reduktion der äußeren Handlungselemente trifft auf *Das Risiko* hingegen nicht ganz zu. Immerhin beginnt die Erzählung zunächst mit einem anderen Verbrechen – der Firmenbetrug durch einen Mitarbeiter, der Mäuse aus dem Labor stiehlt und weiterverkauft, und dessen Entlarvung durch seine Kollegin Hanna tödlich für sie endet, wird thematisiert. Die im Zuge dessen entflohenen, genmanipulierte Maus fungiert als

¹²⁷ Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 178.

Nebenhandlung, immer wieder wird im Text die Geschichte der überdimensionalen Maus auf ihrer Flucht beschrieben, die als Bedrohung für den ganzen Ort gesehen wird.

~ *Reduktion der äußeren Handlungselemente*

2.4.4.4. Ingrid Noll: *Der Hahn ist tot*

Bereits relativ am Beginn ereignet sich in *Der Hahn ist tot* ein Verbrechen – nämlich der Mord an Witolds Frau, bei dem Rosemarie sozusagen per Zufall zur Mittäterin wird. Doch dieser steht nicht im Mittelpunkt der Handlung, sondern dient im Text nur dazu, dass Rosemarie ihren künftigen Angebeteten Witold kennenlernt.

Vielmehr dreht sich der Roman um die Morde an zwei Frauen, welche aus Sicht der Protagonistin der Beziehung zwischen ihr und ihrem geliebten Witold im Weg stehen. Die Verbrechen werden zuerst als potenziell dargestellt, was Spannung bei den Leser/innen erzeugt, welche selbst Stück für Stück Zeug/innen der Morde und deren Entwicklungsschritte werden. Aus den Rachege Gedanken der Protagonistin gegenüber Beate wird bald ein konkreter Racheplan („Meine hilflose Wut auf Beate steigerte sich unaufhaltsam. Ich hätte sie auf der Stelle erwürgen können. Erwürgen? Warum eigentlich nicht?“¹²⁸), der schließlich zur Durchführung kommt. Rosemarie wird den Leser/innen von Anfang an als Täterin der beiden Morde enthüllt. Schließlich erzählt sie den Tathergang aus ihrer eigenen Perspektive. Generell ist die Beschreibung der Ereignisse auf die Sicht der Protagonistin beschränkt, die äußeren Handlungselemente sind damit reduziert.

✓ *Darstellung eines potenziellen, künftigen oder vergangenen Verbrechens*

✓ *Unmittelbare Offenbarung der zentralen Figur als Täterin*

✓ *Spannung durch Kombination aller vorgeführten Potenziale*

✓ *Reduktion der äußeren Handlungselemente*

Der Aspekt der Detektion, der im Psychokrimi typischerweise nur sehr marginal behandelt wird, wird in *Der Hahn ist tot* im Vergleich zu den anderen Werken deutlich stärker hervorgehoben. Rosemarie wird bereits nach dem Tod von Beate von der Polizei befragt. Allerdings fällt der Verdacht auch nach Scarletts Tod zunächst eher auf Witold, denn nach dem Tod seiner Frau waren nun zwei weitere Frauen in dessen Umkreis unter mysteriösen Umständen ums Leben gekommen. Die Detektion der Verbrechen steht zwar im Hintergrund

¹²⁸ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 93.

der Geschichte, zieht sich aber wie ein roter Faden durch die Handlung. Zur endgültigen Aufklärung des Verbrechens kommt es nicht, da Rosemarie den jungen Polizisten bei einer Befragung in ihrer Wohnung ermordet, als ihr klar wird, dass dieser kurz davor ist, sie als Täterin zu enthüllen.

~ *Marginale Bedeutung der Detektion*

Motiv für das Verbrechen und damit zentrales Thema der Handlung ist wie für das Subgenre charakteristisch die negative Erfahrung von Liebe, welche in Rosemaries Fall eine unerwiderte Liebe ist. Die Protagonistin sehnt sich verzweifelt nach Liebe und Anerkennung, welche ihr in ihrem einsamen und zurückgezogenen Leben fehlen. Dieses Streben nach Liebe offenbart sich in der Begegnung mit Witold. Ihr größtes Ziel ist es, Witolds Liebe zu bekommen.

✓ *Negative Erfahrung von Liebe als zentrales Motiv*

Rosemarie erscheint als psychisch defekte Persönlichkeit, was sich in mehreren Bereichen zeigt. So lässt sich die Protagonistin als Außenseiterin mit latentem Neid auf andere Frauen definieren – auf selbstbewusste, glücklich verheiratete Frauen, die in ihrer Mutterrolle aufblühen und all das haben, was Rosemarie als „alter Jungfer“ verwehrt geblieben ist. Insofern sieht sich Rosemarie selbst als Opfer von der Gesellschaft an sich und den Frauen in ihrem Umfeld, die alles haben, was sie nicht hat. Die Deutung Rosemaries als Opfer psychischer Gewalt ist hier dennoch zu weit gefasst.

Der Neid auf andere Figuren verstärkt sich jedenfalls und wandelt sich zu Hass um, wenn es um Witold geht.

~ *Die Täterfigur als Opfer (persönlich erfahrener psychischer Gewalt)*

✓ *Psychische Disposition der Täterfigur*

✓ *Negative Verstärkung der psychischen Disposition in zwischenmenschlicher Begegnung*

In Zusammenhang mit ihren begangenen Verbrechen empfindet die Protagonistin keine Reue, sondern rechtfertigt ihre Taten damit, dass sie jahrelang zurückgesteckt hat und nun endlich einmal etwas für sich beansprucht. Ganz im Gegenteil, die Morde verleihen ihr ein Glücksgefühl, die Protagonistin fühlt sich plötzlich mächtig:

Zum ersten Mal empfand ich auf dem Friedhof jenes phantastische Gefühl der Macht. Später ertappte ich mich, daß mich mitten auf der Straße eine leichte Euphorie überkam: Niemand konnte mir ansehen, daß ich zwei Menschen auf dem Gewissen habe und noch weitere umbringen könnte, wenn ich nur wollte.¹²⁹

¹²⁹ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 141.

2.5. Der Frauenkrimi

Dass Frauenkrimis oftmals auch gleichzeitig Psychokrimis sind, ist nicht weiter verwunderlich. So sieht auch Ulrike Strauch die für den Psychokrimi charakteristische Beschreibung der Innenwelt in Bezug auf die Entstehung von Kriminalität als Charakteristikum weiblichen Schreibens.¹³⁰

Ähnlich wie schon beim Kriminalroman und bei dessen Subgenre Psychokrimi, lässt sich auch für den Frauenkrimi in der Forschung keine ganz eindeutige und allgemeingültige Definition finden. „Von Frauen, für Frauen, über Frauen“ – so die gängige Formel, um Frauenliteratur im Allgemeinen sowie den (Frauen-)Kriminalroman im Speziellen zu beschreiben.¹³¹

Bevor ich auf die Definition des Frauenkrimis eingehe, möchte ich noch in aller Kürze die terminologische Frage klären.

Im Kontext mit weiblichem Schreiben in der Kriminalliteratur sind die Begriffe „feministischer Kriminalroman“, „Frauenkrimi“ oder „Kriminalromane von Autorinnen“ gängige Begriffe. Letzterer ist etwas unkonkret und widerspricht der für meine Arbeit relevanten Charakterisierung des Subgenres, welches männliche Autoren nicht ausschließt. Der Begriff „feministischer Kriminalroman“ hingegen bezeichnet viel eher eine Untergruppe des Subgenres. Sinnvoll erscheint also demnach einzig der Terminus Frauenkrimi.¹³²

Unter Frauenkrimis können im weitesten Sinne jene Kriminalgeschichten verstanden werden, welche sich mit frauenrelevanten Themen beschäftigen – also inhaltlich dem weiblichen Erfahrungsbereich näher sind, beziehungsweise deren Hauptfiguren, seien es nun Detektivinnen oder Täterinnen, weiblich sind.¹³³

Eine detaillierte Beschäftigung mit allen Untergattungen und Formen des Frauenkrimis würde den Rahmen dieses Kapitels übersteigen. Deshalb werde ich mich nach einem kurzen Überblick

¹³⁰ Vgl. Strauch: *Tötungsarten*. S. 132-133..

¹³¹ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 18.

¹³² Vgl. Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*. S. 89.

¹³³ Vgl. Wilke: *Wilde Weiber und dominante Damen: Der Frauenkrimi als postfeministischer Verhandlungsort von Weiblichkeitsmythen*. S. 256.

zum Frauenkrimi jener Art des Subgenres widmen, welche für meine Arbeit von Relevanz ist, nämlich der Kategorie des Thrillers.

Wie die Kriminalliteratur selbst lässt sich auch der Frauenkrimi als Subgenre abhängig vom inhaltlichen Fokus in Detektivroman und Thriller unterteilen.

In der Frauenliteratur zeichnet sich der Detektivroman durch die zentrale Stellung einer starken, selbstbewussten Ermittlerin aus¹³⁴, welche sich typischerweise gegen männliche Strukturen auflehnt. Des Weiteren lässt sich wie bereits angesprochen der feministische Kriminalroman als Unterkategorie des Frauenkrimis unterscheiden. Bei dieser Kategorie stehen einzelne Verbrechen stets in einem größeren Zusammenhang, in dem Männer Macht über Frauen ausüben – meist steht darin Gewalt an Frauen im Mittelpunkt.¹³⁵

Im Falle eines Thrillers, in welchem der Fokus charakteristisch weniger auf der Entschlüsselung des Verbrechens, sondern vielmehr auf dem Verbrechen selbst bzw. dem Täter/der Täterin liegt¹³⁶, könnten demnach im weitesten Sinn jene Werke als Frauenkrimis klassifiziert werden, welche im Wesentlichen eine weibliche Figur in den Mittelpunkt der Handlung stellen. Meine nachfolgenden Überlegungen beschränken sich auf ebendiese Kategorie des Frauenkrimis, die für meine Literatúrauswahl relevant ist.

Bevorzugt wird darin der Typus der starken Frau ins Zentrum der Handlung gestellt, die sich gegen männliche Hierarchien auflehnt. In mehr als 50 Prozent der Frauenkrimis sind es nicht Männer, sondern Frauen, die Verbrechen begehen. Motive für diese Verbrechen sind neben Notwehr, Ohnmacht oder Hilflosigkeit, etwa aus der Erfahrung ehelicher Gewalt heraus, vor allem Rache, welche sich im deutschsprachigen Frauenkrimi als besonders beliebtes Motiv herauskristallisiert hat.¹³⁷

Wie bereits in der Einleitung angedeutet, wird die Erfüllung aller Kriterien – „von Frauen“, „für Frauen“ und „über Frauen“ – in der vorliegenden Arbeit nicht als obligatorisch angesehen, um ein Werk als Frauenkrimi zu bezeichnen. Wie auch Waltraud Sterling betont, ist das Prädikat „von Frauen“ vielmehr als Variable zu sehen. Denn es kann durchaus auch ein Roman, welcher von einem männlichen Autor verfasst wurde, als Frauenkrimi gewertet werden, wenn

¹³⁴ Vgl. Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*. S. 90.

¹³⁵ Vgl. ebenda.

¹³⁶ Vgl. Nusser: *Der Kriminalroman*. S. 2-3.

¹³⁷ Vgl. Strauch: *Tötungsarten*. S. 128-129.

dessen Hauptfigur eine Frau ist – er also „über Frauen“ spricht – und sich mit frauenrelevanten Themen – „für Frauen“ – beschäftigt.¹³⁸

Unter dem Kriterium „für Frauen“ ist gemeint, dass der Großteil der Käufer/innen und Rezipient/innen dieser Art von Kriminalromanen weiblich ist. Das scheint dahingehend logisch, als sich Frauenkrimis per definitionem wie bereits erläutert in erster Linie mit frauenrelevanten Themen beschäftigen und dem weiblichen Erfahrungsspektrum nahe sind¹³⁹, auch wenn in der Praxis schwer zu sagen ist, für wen ein Buch tatsächlich geschrieben ist.

Ausständig ist nun noch das textinterne Kriterium „über Frauen“, welches an dieser Stelle in aller Kürze beschrieben werden soll. Wie Waltraud Sterling feststellt, reicht die Tatsache, dass die im Zentrum der Handlung stehenden Figuren Frauen sind, nicht aus, um Texte dem Subgenre Frauenkrimi zuordnen zu können.¹⁴⁰

Vielmehr geht es um den Blickwinkel, aus welchem heraus die Protagonistinnen eines Textes konzipiert werden, um die Wahrnehmung von Männlichkeit und Weiblichkeit innerhalb eines sozialen und gesellschaftlichen Kontextes sowie um die kritische Betrachtung von patriarchalen Systemen und Strukturen¹⁴¹, welche „[...] bewußtes Setzen emanzipatorischer Schritte notwendig werden lassen“.¹⁴²

Er grüßt wie immer mit „Schönen guten Tag“, ignoriert zunächst die Tote und sucht nach passenden Handschuhen und dem Diktiergerät. Eva wirft ihm ein Paar auf den Tisch, Hausfrauenarbeit, verinnerlichte Handlungsweisen, und er macht einen angedeuteten Diener, weil er glaubt, daß Frauen Clowns lieben, und seine Vorstellung von Frauen sehr eindimensional ist.¹⁴³

Anhand dieses Textbeispiels beschreibt die Protagonistin aus Christine Gräns Roman *Dame sticht Bube* – die Gerichtsmedizinerin Dr. Eva Röhm – aus persönlicher Sicht ihre Wahrnehmung als Frau und weist dabei auf patriarchale Strukturen hin.

Das literarische Interesse für jene Frauen, die zu Täterinnen werden, hat eine lange Tradition, wie ich im nachfolgenden Kapitel zur Figur der Rächerin näher beleuchten möchte.

Neu im Frauenkrimi ist in diesem Zusammenhang jedoch die Motivation für die Verbrechen, welche aus spezifisch weiblich konnotierten Lebensumständen heraus – oft dominiert von männlicher Fremdbestimmung – entsteht.¹⁴⁴ Ein Charakteristikum, welches sich auch bei den

¹³⁸ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 18.

¹³⁹ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 19.

¹⁴⁰ Vgl. ebenda. S. 20-21.

¹⁴¹ Vgl. ebenda S. 21.

¹⁴² Ebenda.

¹⁴³ Grän, Christine: *Dame sticht Bube*. S. 9.

¹⁴⁴ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 21.

von mir gewählten Psychokrimis in der Darstellung der Hauptfiguren etwa als unterdrückte Ehefrau, aufopfernde Mutter oder wenig beachtete Geliebte feststellen lässt.

Zunächst waren es die Frauen, die die klassische Opferrolle einnahmen – im Frauenkrimi ist eine Umkehrung dieser Rollenverteilung festzustellen, und die Männer werden zunehmend zu den Opfern der Frauen.¹⁴⁵

Der Frauenkrimi hebt also den Stereotyp des männlichen Täters in der Verbrechensliteratur auf. Den Frauen kommt immer häufiger die Rolle der aktiven Mitgestalterin anstatt der Rolle des Opfers zu.¹⁴⁶

Zunächst handelt die Frau im Frauenkrimi aus Notwehrsituationen heraus, in der weiteren Entwicklung werden weibliche Täterinnen immer stärker unter einem sadistischen Aspekt gezeigt – der Umgang mit Gewalt wirkt dabei oft schon spielerisch.¹⁴⁷

Ein Beispiel für diesen spielerischen Einsatz von psychischer und physischer Gewalt ist die Hauptfigur in Ulla Hahns *Ein Mann im Haus*, die ihren Geliebten ans Bett fesselt und gegen seinen Willen gefangen hält. Dieser Gewaltakt ist minutiös geplant und die Leser/innen bekommen den Eindruck, die Protagonistin sieht die Quälerei ihres Liebhabers fast schon als Spiel an und erfreut sich an der Erniedrigung ihres Gefangenen.

Laut Brigitte Frizzoni ist der von Frauen verfasste Kriminalroman, der sich durch den Fokus auf frauenrelevante Themen auszeichnet, zu einem internationalen Phänomen geworden, welches sich auf sämtliche Subgenres ausgeweitet hat:

Ob als Kommissarin oder Forensikerin, Privatermittlerin oder Amateurin, Täterin oder Rächerin: die neuartige Handlungsfähigkeit (female agency) dieser Figuren – die im deutschen Sprachraum, inklusiver ihrer Autorinnen und Verlegerinnen, allesamt unter den Begriff „Mordsfrauen“ subsumiert werden – sorgt für Resonanz im populärkulturellen System.¹⁴⁸

2.5.1. Die Entwicklung des Frauenkrimis

Wirft man einen Blick auf die Entwicklung des Frauenkrimis in der Literaturgeschichte, so lassen sich im angloamerikanischen Raum ab etwa 1860 Frauen finden, die Kriminalliteratur

¹⁴⁵ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 22.

¹⁴⁶ Vgl. Arend: *Nette alte Dame mit Leiche im Keller*. S. 273.

¹⁴⁷ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 21-22.

¹⁴⁸ Frizzoni, Brigitte: *Verhandlungen mit Mordsfrauen. Geschlechterpositionierungen im «Frauenkrimi»*. Zürich: Chronos Verlag 2009. S. 9 f.

verfassen. Jedoch mussten Schriftstellerinnen zu dieser Zeit noch häufig mit Anfeindungen kämpfen, was dazu führte, dass viele der Autorinnen unter männlichen Pseudonymen schrieben oder ihre Bücher von Männern herausgeben ließen. Eine andere Taktik für Schriftstellerinnen, die zur damaligen Zeit Kriminalgeschichten schreiben wollten, war die Publikation unter dem Deckmantel romantischer Liebesgeschichten – einem Genre, welches man ganz im Gegensatz zur Verbrechensliteratur weiblichen Autorinnen zugestand.¹⁴⁹

Der Frauenkrimi nach unserer heutigen Auffassung hat seine Anfänge – ebenso wie der Psychokrimi auch – im angloamerikanischen Raum im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts und zählt die „Mutter des Psychokrimis“ Patricia Highsmith sowie die „Thriller Ladies“ Ruth Rendell oder Margaret Millar, aber auch Linda Barnes oder Nancy Livingston im Bereich des Frauen-Detektivromans, zu ihren bekanntesten Vertreterinnen, die in der literarischen Forschung oftmals als „Sisters in Crime“¹⁵⁰ bezeichnet werden.¹⁵¹

Die 1980er Jahre gelten als das sogenannte *New Golden Age* der Kriminalliteratur – basierend auf dem Golden Age, welches die erste Hochphase der Kriminalliteratur zwischen den zwei Weltkriegen darstellte und zu deren Vertreterinnen Agatha Christie und Dorothy L. Sayers gehörten.¹⁵²

Ab diesem Zeitpunkt lässt sich am deutschen Buchmarkt ein merklicher Anstieg an Frauenliteratur beobachten. Inspiriert von der neuen deutschen Frauenbewegung werden Themen wie Sexualität, Macht und Gewalt aus der weiblichen Perspektive literarisch aufgearbeitet.¹⁵³

Mittlerweile hat sich auch der deutschsprachige Frauenkrimi als eigenständiges Genre etabliert.

¹⁴⁹ Vgl. Birkle, Carmen (u.a.): *Unter der Lupe: Neue Entwicklungen in der Kriminallandschaft*. In: dies. (Hrsg.): *Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA*. Tübingen: Stauffenberg 2001. S. 4.

¹⁵⁰ Erklärung: „Krimiautorinnen schlossen sich ab Mitte der 1980er-Jahre auf Initiative der US-Autorin Sara Paretsky in Netzwerken zusammen. Als ‚Sisters in Crime‘ oder in Deutschland ‚Mörderische Schwestern‘ wollten sie gemeinsam für mehr Aufmerksamkeit kämpfen. Was ihnen auch gelungen ist: Sie konnten sich am Markt etablieren“, so Krimiforscherin Brigitte Frizzoni im Interview mit *Der Standard*; Quelle: <https://www.derstandard.at/story/1369362927549/frauen-und-krimi-frauenkrimi-frizzoni> (14.11.2019)

¹⁵¹ Vgl. Wilke: *Wilde Weiber und dominante Damen: Der Frauenkrimi als postfeministischer Verhandlungsort von Weiblichkeitsmythen*. S. 255-256..

¹⁵² Vgl. ebenda. S. 10.

¹⁵³ Vgl. Wilke: *Wilde Weiber und dominante Damen*. S. 255.

Als Pionierin des Frauenkrimis im deutschsprachigen Raum gilt Irene Rodrian, die 1967 für ihren Kriminalroman *Der Tod in St. Pauli* als erste Frau mit dem Edgar-Wallace-Preis ausgezeichnet wurde.¹⁵⁴

Im Zuge der neueren Frauenbewegungen wird das Genre funktionalisiert und soll als Identifikationsmedium fungieren und den kritischen Blick auf patriarchale Strukturen schärfen. Unter diesem Aspekt zielt der Frauenkrimi darauf ab, ebendiese patriarchalen Muster aufzuzeigen und zu überwinden und richtet sich demnach an Frauen, die ebendiese Strukturen und Muster nicht länger hinnehmen möchten.¹⁵⁵

Vor allem lässt sich diese Tendenz im deutschen Frauenkrimi im Zeitraum der 1980er und 1990er Jahren finden, in welchem auch die von mir ausgewählten Romane entstanden sind. In diesen Werken wird das Opfer-Täter-Verhältnis umgekehrt – der neue deutsche Frauenkrimi stellt damit Frauen abseits ihrer passiven Opferrolle erstmals als aktive Mitgestalterinnen in das Zentrum kriminellen Geschehens.¹⁵⁶

Ulrike Strauch thematisiert in ihrem Aufsatz *Tötungsarten. Die Mörderinnen bei Ingrid Noll* den Frauenkrimi und stellt dabei ebenfalls eine Trendwende fest. Sowohl in der Literatur als auch im Film sind Mörderinnen seit den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum verstärkt präsent. Oft steht dabei Rache als Motiv im Zentrum, wie es auch bei den von mir ausgewählten Werken der Fall ist. Wer sich den Protagonistinnen in dieser Art von Kriminalromanen in den Weg stellt und sie an der Verwirklichung ihrer Träume und Wünsche hindert, wird kurzerhand beseitigt, gleichgültig ob Frau oder Mann.¹⁵⁷

Eher selten ist unter den Täterinnen im Frauenkrimi der Typus der Psychopathin zu finden. Die Präsentation eines solchen negativen Frauenbildes würde dem eigentlichen Ziel von Frauenkrimis, nämlich einer größeren Handlungsfähigkeit der Frau und dem Ausbruch aus traditionellen Mustern, entgegensteuern. Jene Kriminalromane, in denen Frauen zu Täterinnen werden, sind aus feministischer Sicht kulturell subversiv, da sie die Frau zur aktiv Handelnden machen, die sich gegen patriarchale Strukturen stellt.¹⁵⁸

2.5.2. Kritik des Frauenkrimis und heutige Sicht

¹⁵⁴ Vgl. ebenda. S. 255-256..

¹⁵⁵ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 20.

¹⁵⁶ Vgl. Arend: *Nette alte Dame mit Leiche im Keller*. S. 273.

¹⁵⁷ Vgl. Strauch: *Tötungsarten*. S. 127-128.

¹⁵⁸ Vgl. ebenda. S. 129.

Der Frauenkrimi nahm eine wichtige Rolle in der Erneuerung des Kriminalromans ein und setzte neue Impulse. In der literaturwissenschaftlichen Forschung wurden allerdings auch bald kritische Stimmen laut, die an der langfristigen Bedeutung des Phänomens zweifelten. Ein Kritikpunkt war, dass der Frauenkrimi zu vorhersehbar und plakativ sei, um wirklich Spannung zu erzeugen; ein anderer Einwand lautete, dass die feministischen Auseinandersetzungen im Frauenkrimi die kriminellen Handlungen verdrängen würden.¹⁵⁹

Entgegen dieser Kritikpunkte muss festgehalten werden, dass der Frauenkrimi in der Auseinandersetzung mit genderkritischen Fragen und dem Aufzeigen und Aufbrechen patriarchaler Strukturen auch einen feministischen Beitrag geleistet hat und somit nicht als vorübergehendes Phänomen betrachtet werden kann, sondern vielmehr von dauerhafter Bedeutung sein wird.¹⁶⁰

Auch die Schweizer Krimiforscherin Brigitte Frizzoni betrachtet den Frauenkrimi als ein weiterhin bestehendes Phänomen innerhalb der Kriminalliteratur, wenn auch, so Frizzoni im Interview mit *Der Standard*¹⁶¹, das Label Frauenkrimi nicht mehr in dem Sinne existent ist, da Krimiautorinnen mittlerweile im „Mainstream-Krimiregal“¹⁶² angekommen seien.

¹⁵⁹ Vgl. Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*. S. 93-94.

¹⁶⁰ Vgl. Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*. S. 93-94.

¹⁶¹ Lechner/Isabella (2013): Frauen und Krimi: *Von Mordsfrauen und Frauenmorden* - Interview Brigitte Frizzoni, in: *Der Standard*,
URL: <https://www.derstandard.at/story/1369362927549/frauen-und-krimi-frauenkrimi-frizzoni> (10.12.2019)

¹⁶² Ebenda.

3. Die Figur der Rächerin in der Literatur

3.1. Überblick

Bevor ich auf die Entwicklung des Rache-Motivs und insbesondere auf die weibliche Rache und die Figur der Rächerin in der Literaturgeschichte eingehe, möchte ich zuerst einige ganz allgemeine Überlegungen zum Begriff Rache anstellen. Was bedeutet Rache eigentlich? Wie entsteht sie und wie lässt sie sich beschreiben?

Rache wird ganz allgemein bezeichnet als „[...] Form der Vergeltung und Emotion, die das Ziel hat, einen Ausgleich für erlittene Kränkungen und verletztes Ehrgefühl zu schaffen, der nicht selten auch gewaltsam erfolgt“¹⁶³.

Im Lexikon der Psychologie wird Rache folgendermaßen beschrieben:

Rache = Ausgleich für erlittenes Unheil, nicht durch Wiedergutmachung, sondern durch Zufügen ähnlichen Unheils. Rache-Bedürfnis ist primitiv im Sinne sehr triebhafter Strukturen und nach modernem, sittlichem, Empfinden verpönt, aber nicht unverständlich oder krankhaft [...] Rache-Phantasien sind ein Zeichen für unbewältigte Konflikte und Leid [...].¹⁶⁴

Robert Stainton, Lehrender am philosophischen Institut der University of Western Ontario, beschäftigt sich in seinem Essay *Revenge (La vengenza)* mit dem Begriff Rache und unterteilt diesen in zwei Bereiche.

Laut Stainton müsse man zwischen dem Streben nach Rache, dem „Seeking revenge“ einerseits und dem Erlangen der Rache, dem „Getting revenge“, unterscheiden. Das Streben nach Rache kann als innerer, mentaler Zustand gesehen werden, während das Erlangen derselben ein externes Ergebnis sei.¹⁶⁵ Diese Unterteilung in die beiden Phasen des Strebens nach Rache und Erlangen derselben sind auch für meine Textanalyse relevant.

Katharina Maier¹⁶⁶ widmet sich in ihrem Buch ebenfalls dem Thema Rache und untersucht darin, wie sich dieses als Motiv im Laufe der Kultur- und Literaturgeschichte – beginnend vom biblischen Kontext bis hin zur Gegenwartsliteratur – entwickelt hat.

¹⁶³ Wenninger, Gerd: Lexikon der Psychologie, Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag 2000. URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/rache/12396> (10.12.2019).

¹⁶⁴ Gudemann, Wolf-Eckhard: *Lexikon der Psychologie*. Hrsg. vom Lexikon-Institut Bertelsmann. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag 1995. S. 5.

¹⁶⁵ Stainton, Robert J.: „Revenge (La vengenza)“, *Crítica: Revista Hispanoamericana de Filosofía*, Vol. 38, Nr. 112 (April 2006), Universidad Nacional Autónoma de México, S. 4.; zitiert nach: [https://www.philoclopedia.de/2016/05/04/rache/\(27.11.2019\)](https://www.philoclopedia.de/2016/05/04/rache/(27.11.2019)).

¹⁶⁶ Maier, Katharina: *Rache ist eine Speise, die man kalt genießt*. Wiesbaden: Marix Verlag 2010.

In diesem Zusammenhang stellt Maier fest, dass Rache immer aus einer Unrechtssituation heraus entsteht. Denn ohne das Vorhandensein einer Unrechtssituation als Basis würde es sich nicht um Rache im Sinne von Vergeltung handeln, sondern nur um grundlose Aggression.

Unter diesem Blickwinkel gesehen ist der Akt der Rache in erster Linie eine Reaktion. Sie kann demnach als Antwort auf eine vorausgehende Aktion, im Zuge welcher der nach Rache strebenden Person in irgendeiner Form Unrecht widerfahren ist, gesehen werden. Ob es sich dabei tatsächlich im Sinne des Gesetzes um eine unrechte Tat handelt oder diese von der betroffenen Person subjektiv als unrecht wahrgenommen wird, ist dabei zunächst noch irrelevant.

Wer zum Rächer oder zur Rächerin wird, war also demnach zuvor erst einmal zum Opfer geworden, was auch bei den Protagonistinnen meiner Primärwerke der Fall ist. Dabei kann es sich um Gewaltakte in physischer oder psychischer Form in allen Varianten und Ausprägungen handeln. Die der Rache vorausgehenden Akte der emotionalen oder psychischen Verletzung sind irreversibel und können mannigfaltig sein, eine verbale Beleidigung kann demnach ebenso Impulsgeber für einen Racheakt sein wie Ehebruch oder die tatsächliche Anwendung von physischer Gewalt.¹⁶⁷

Eines ist unbestritten – Rache steckt als Veranlagung in jedem Menschen. Sie ist ein uraltes sowie ein universelles Phänomen. Bereits in den frühesten uns bekannten Texten der Menschheit wird von Rache erzählt – von der ägyptischen, babylonischen und griechischen Mythologie über das Gilgamesch-Epos bis hin zur Bibel.

3.2. Die Rächerin als Femme fatale

Kommen wir nun zum Phänomen der weiblichen Rache, welches für die vorliegende Arbeit relevant ist und den kleinsten gemeinsamen Nenner meiner ausgewählten Primärwerke darstellt. Wie erwähnt, ist die Figur der weiblichen Rächerin keineswegs ein Phänomen der Gegenwartsliteratur, sondern stellt vielmehr eine seit der Antike wiederkehrende Figur dar – beginnend in der griechischen Tragödie Elektra, der Rache Kriemhilds im Nibelungenlied, über die kindermordende Medea in Franz Grillparzers Das goldene Vlies – bis hin schließlich zu den zeitgenössischen Kriminalromanen, in denen Frauen als aktiv handelnde Figuren aus

¹⁶⁷ Vgl. Maier, Katharina: *Rache ist eine Speise, die man kalt genießt*. S. 9-15.

der Opferrolle treten und aus Rache zu Mörderinnen werden. Von Elektra bis Kriemhild – eine kurze Anthologie weiblicher Rache

Die Liste an Rächerinnen in der Literaturgeschichte von der Antike bis zur heutigen Zeit ist lang, weswegen diese kurze Aufzählung keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit stellt. Mit den hier erwähnten Figuren und Werken sollen lediglich einige aus meiner Sicht wichtige Beispiele für weibliche Rächerinnen in der Literaturgeschichte genannt werden.

In der griechischen Sage *Elektra* tötet Elektras Mutter Klytaimnestra mithilfe ihres Geliebten Aigisthos ihren Ehemann Agamemnon aus Rache dafür, dass Agamemnon ihre gemeinsame Tochter Iphigenie im Trojanischen Krieg opfern wollte. Klytaimnestra fungiert beim Mord an Agamemnon allerdings nicht als handelnde Figur, sondern lockt ihren Ehemann lediglich in eine Falle, sodass Aigisthos die Möglichkeit hat, ihn zu töten. Als Reaktion auf die Tötung Agamemnons folgt ein Racheakt ausgehend von dessen Kindern Elektra und Orestes. Auf Bitten der Elektra tötet Orestes durch eine List – er täuscht seinen eigenen Tod vor und gibt sich als ein anderer aus – Aigisthos und seine eigene Mutter Klytaimnestra. In beiden Fällen führen die Frauen also die Rachehandlung nicht aus, sondern stiften zu den Handlungen an.

Der Mythos der *Elektra* wird in zahlreichen literarischen Werken bearbeitet – so nimmt bereits Aischylos den Sagenstoff in seinen *Choephoren* auf.¹⁶⁸ Bei Aischylos steht allerdings nicht Elektra, sondern Orestes im Mittelpunkt der Handlung.

Etwa 413 vor Christus verfasst Sophokles seine Tragödie über die Elektra. Bei ihm liegt der Fokus zwar auf Elektra als leidender Hauptfigur, jedoch ist Orestes auch bei Sophokles die Figur, die den Mord durchführt. Erst mit Euripides *Elektra*-Version wird die Königstochter zur gleichberechtigten handelnden Figur, die sich die List zum Mord ausdenkt und selbst aktiv an der Blutrache beteiligt ist.¹⁶⁹ Damit führt Euripides eine frühe Figur der weiblichen Rächerin in die Literaturgeschichte ein.

Kommen wir von der Antike zum Hochmittelalter, wo wir im wohl bekanntesten Heldengedicht auf eine der bekanntesten Rächerinnen in der Literaturgeschichte treffen – nämlich auf die Kriegerin Kriemhild im *Nibelungenlied*, die sich mithilfe ihres zweiten Mannes Etzel an Hagen für den Mord an ihrem ersten Mann Siegfried rächt.

¹⁶⁸ Vgl. Latacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*. Zweite Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003. S. 239.

¹⁶⁹ Vgl. Matthiesen, Kjeld: „Elektra, Taurische Iphigenie und Helena“. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides. In: *Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben*. Heft 4. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964. S. 82.

E(z wuohs) in Burgonden ein vil edel magedîn,
daz in allen landen niht schœners mohte sîn,
Kriemhilt geheizen; si wart eine schœne wîp.
dar umbe muosen degene vil verliesen den lîp.¹⁷⁰ (*Nibelungenlied*, Âventiure, Str. 2)

Diese Strophen leiten das *Nibelungenlied* ein und weisen gleich zu Beginn darauf hin, dass nicht Siegfried, sondern dessen Geliebte Kriemhild die eigentliche Hauptfigur der Erzählung ist.¹⁷¹

Der Literaturwissenschaftler Günther Schweikert beschreibt das *Nibelungenlied* als „[...] ein Epos vom Männerverrat an den Frauen Brünhild und Kriemhild und an dem strahlend-naiven Helden Siegfried am Burgunderhof und Kriemhilds Rache, die zum Untergang der Burgunden führt“¹⁷².

Im *Nibelungenlied* werden viele erzählte Stoffe und historische Ereignisse aus der Zeit der Völkerwanderung auf eine höfische und hochmittelalterliche Art und Weise erzählt.¹⁷³ Laut Katharina Maier scheint es so „[...] dass gerade im Motiv der Frauenrache alte, vorfeudale vorchristliche Tiefenebenen der Geschichte an die Oberfläche dringen“¹⁷⁴.

Die Figur der Kriemhild, die in der altnordischen Version des Heldenepos – der *Lyraedda* – Gudrún heißt und deren historisches Vorbild die Germanin Ildikó ist¹⁷⁵, steht laut Maier für „[...] das Echo einer kriegerischen Weiblichkeit, wie das höfische Mittelalter sie eigentlich nicht mehr kennen will“¹⁷⁶.

Im *Nibelungenlied* findet sich mit der Geschichte von Brünhild, Königin von Island, allerdings noch eine zweite Variante von weiblicher Rache. Brünhild möchte nur einen Mann heiraten, der sie im Zweikampf besiegen kann. Kriemhilds Bruder Gunther, der in Brünhild verliebt, ihr allerdings körperlich unterlegen ist, überlistet sie und lässt sich im Kampf mit ihr von Siegfried – ausgestattet mit einer Tarnkappe – unterstützen, um sie zu besiegen. Damit nicht genug, übernimmt Siegfried für Gunther auch die Entjungferung Brünhilds. Als diese List Jahre später zutage tritt, rächt sich der getreue Königsmann Hagen an Siegfried, der die Ehre seiner Königin verletzt hat, indem er ihn hinterrücks ermordet. Selbst wenn, wie Katharina Maier schreibt,

¹⁷⁰ *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Nach der Handschrift B herausgegeben von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart: Reclam 2010. S. 6.

¹⁷¹ Vgl. Maier: *Rache ist eine Speise, die man kalt genießt*. S. 90.

¹⁷² Schweikert, Günther: „*Nibelungenlied*“. In: *Metzlers Lexikon der Weltliteratur. 1000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart*. Band 3. Hrsg. von Axel Ruckaberle. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S. 20-21. hier S. 20.

¹⁷³ Vgl. Maier: *Rache ist eine Speise, die man kalt genießt*. S. 91.

¹⁷⁴ Maier: *Rache ist eine Speise, die man kalt genießt*. S. 91.

¹⁷⁵ Vgl. ebenda.

¹⁷⁶ Ebenda.

Rache nicht das eigentliche Motiv Hagens ist, so wird er doch „[...] zum Instrument des ersten Racheakts einer unterdrückten, mythischen Weiblichkeit im *Nibelungenlied*.“¹⁷⁷

Im Jahr 1821 verfasst Franz Grillparzer sein Drama *Das goldene Vlies*, dessen Stoff ebenso wie *Elektra* auf die griechische Mythologie zurückgeht und sich auf die Figur der Medea bezieht – eine weitere und für meine Arbeit besonders wichtige weibliche Rachefigur, auf welche ich deshalb im Folgenden in einem eigenen Unterkapitel genauer eingehen möchte.

3.2.1. Das Medea-Motiv

Ich bin verlassen, ohne Heimat. Bin verhöhnt
Vom Manne, der aus fremdem Lande mich geraubt;
Nicht Mutter hab ich, Brüder, Anverwandte nicht,
Zu denen fliehend ich entrönn' aus dieser Not.
Drum nur das eine werde mir von euch gewährt:
Ersinn ich Hilfe, find ich mir ein Mittel aus,
Für dieses Leid den Gatten und den Vater, der
Ihm gab die Tochter, und die Braut zu züchtigen,
Dann schweigt! In anderm ist das Weib voll zager Furcht,
zum Kampfe mutlos und zu feig, ein Schwert zu schau;
Doch ward gekränkt sie in der Ehe heil'gem Recht,
Gierte keine Seel' auf Erden mehr nach Blut und Mord.¹⁷⁸

Besonders relevant für die vorliegende Arbeit ist die Figur der Medea. Nicht nur, dass die Protagonistin Emma in *Das Risiko* als moderne Medea gesehen werden kann, die sich wie das literarische Vorbild mit dem Mord an den gemeinsamen Kindern an ihrem untreuen Ehemann rächt. Darüber hinaus sind alle Protagonistinnen der für die Analyse ausgewählten Romane wie Medea auch in von sozialer und gesellschaftlicher Ausgrenzung betroffen. Zudem ist Medea ein klassisches Beispiel für eine Rächerin aus enttäuschter Liebe, welche sich als Motiv auch durch die ausgewählten Psychokrimis zieht.

Deshalb möchte ich die Figur der Medea hier herausgreifen und im Folgenden näher beschreiben.

Medea entstammt der griechischen Mythologie und tötet aus Rache an ihrem Ehemann Iason, der sie für eine andere Frau verlassen hat, nicht nur die neue Geliebte ihres Mannes, sondern auch die beiden gemeinsamen Kinder.

¹⁷⁷ Maier: *Rache ist eine Speise, die man kalt genießt*. S. 94.

¹⁷⁸ Euripides: *Medea*. Übersetzt von J.J. C. Donner. Stuttgart: Philipp Reclam junior 1991. S. 13 f.

Die Figur der Medea nimmt großen Einfluss auf die Kultur- und Literaturgeschichte. Die griechischen Dramatiker Euripides und Seneca verarbeiteten den Stoff bereits etwa 431 vor Christus beziehungsweise im ersten Jahrhundert in ihren Dramen. Etwa 2000 Jahre später dient Medea auch Franz Grillparzer als literarische Vorlage für sein Werk *Das goldene Vlies* (1821) und schließlich hält der Einfluss der Medea auch in der Gegenwartsliteratur Einzug. So referenziert wie erwähnt auch Beatrix Kramlovskys *Das Risiko* auf den Medea-Stoff.

Viele Wissenschaftler attestieren Euripides, dass erst durch ihn die Medea-Geschichte um die Komponente des Kindsmords erweitert wurde. Ein Verbrechen, das noch furchtbarer erscheint als der Mord an der eigenen Mutter. Kritiker orteten in Euripides aus diesem Grund einen Frauenfeind, der der weiblichen Rache etwas ganz und gar Unnatürliches verleiht, indem er eine Frau ihre Muttergefühle vergessen lässt, nur um sich an einem Mann zu rächen.

In diesem Zusammenhang stellt Maier eine interessante Überlegung in den Raum und bezieht sich dabei auf die Schriftstellerin Susan Jacoby¹⁷⁹, welche Euripides' *Medea*-Interpretation letzten Endes als eine Art frühes soziales Drama deutet, das seiner Zeit weit voraus ist und eine Theaterform vorwegnimmt, die im engeren Sinne erst Jahrhunderte später – nämlich im Zeitalter der Industrialisierung – aufkommt.

Ähnlich wie die Protagonistinnen in den von mir behandelten Psychokrimis handelt auch Medea aus ihrer speziellen psychologischen Konstitution heraus – weil sie auf der einen Seite eine starke und selbstbewusste Persönlichkeit ist, auf der anderen Seite aber auch ein grausamer und rachsüchtiger Mensch.

Darüber hinaus spielen die sozialen Umstände in Euripides Drama eine große Rolle und können als wichtiges Motiv für Medeas Rache interpretiert werden, ist doch Medea als Nicht-Griechin eine Fremde in Korinth. So wird sie, obwohl sie selbst einem Königshaus entstammt, nicht vollständig als Ehefrau von Iason akzeptiert. Indem Iason Medea für Glauke verlässt, tut er nichts Unrechtes – er bricht damit weder ein Gesetz noch eine soziale Norm.

Medea soll ihr Schicksal also ohne großes Aufsehen hinnehmen. Da Medea eine Fremde ohne männliche Verwandten im patriarchalischen Korinth ist, hat sie auch niemanden, der sich für sie rächen könnte. Somit bleibt ihr nur, ihr Schicksal zu akzeptieren oder aber die Sache selbst in die Hand zu nehmen.

¹⁷⁹ Anm.: Die US-amerikanische Schriftstellerin Susan Jacoby beschäftigt sich in ihrem Werk mit der Entwicklung des Rachemotivs in der Kulturgeschichte; siehe: Jacoby, Susan: *Wild Justice. The Evolution of Revenge*. London: Collins 1985.

Medea ist der erste Text der abendländischen Literatur, in dem die Rache einer Frau vor dem Hintergrund eines sozialen Systems thematisiert und kritisch beleuchtet wird, welches die gesetzlichen Mittel der Anklage vorenthält und somit den Racheakt als einzige Möglichkeit präsentiert, Gerechtigkeit zu erlangen.¹⁸⁰ In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass Medea, von der Grausamkeit ihrer Taten einmal abgesehen, auch in gewisser Weise als starke Frau gedeutet werden kann, die das fremde System, in dem sie lebt, durchschaut und gegen die soziale Ungleichheit ankämpft.

Spannend ist auch die Deutung der Figur Medea unter einem genderkritischen Aspekt. So stellt Maier die Interpretation Iasons in Bezug auf den Racheakt der Medea zur Diskussion, welcher davon ausgeht, dass Medea diese Taten aus reiner Eifersucht begangen hätte – eine typisch männliche Sicht für die damalige Zeit, war man doch der Meinung, Frauen ließen sich in erster Linie von ihren sexuellen Impulsen lenken.

Doch hinter der Motivation für ihre Gräueltaten steht noch etwas ganz anderes – nämlich die Verletzung ihrer Ehre und ihrer Position als gleichberechtigte Partnerin, welche sie sich an der Seite Iasons im Zuge ihrer heroischen Taten hart erkämpft hatte. Maier deutet Medeas Rache daher als heroischen Akt, die ihre Ebenbürtigkeit als gleichwertige Kämpferin in gewisser Weise noch einmal unterstreichen soll.¹⁸¹

Paradox ist der Medea-Stoff dahingehend, dass beim Lesen der Geschichte klar wird, dass Medea Unrecht angetan wird, und eine Art Mitgefühl für sie entsteht. Man möchte auf der Seite von Medea sein, durch die Schwere ihrer Taten und die Tatsache, dass sie ihre eigenen Kinder tötet, ist das allerdings nicht möglich.¹⁸²

Ich schließe diesen Diskurs mit einem Zitat ab:

Medea wird zur Inkarnation der Rache selbst. Wir können diese Kraft nicht beurteilen, ohne gleichzeitig ihre Berechtigung einzugestehen, und wir können sie nicht rechtfertigen, ohne auch ein moralisches Urteil über sie zu fällen. Aufzuhalten aber ist sie nicht, wenn sie einmal entfesselt ist. Rache kann in Menschen etwas Monströses entfachen, das uns letztendlich mit der Frage konfrontiert, was es bedeutet, Mensch zu sein.¹⁸³

¹⁸⁰ Vgl. Maier: *Rache ist eine Speise, die man kalt genießt*. S. 65-66.

¹⁸¹ Vgl. ebenda. S. 67.

¹⁸² Vgl. ebenda.

¹⁸³ Ebenda S. 68.

3.2.2. Die Rächerin im zeitgenössischen Kriminalroman

Der Standard führt im Jahr 2013 mit der Schweizer Krimiforscherin Brigitte Frizzoni ein Interview zum Thema Frauenkrimi. Darin betont Frizzoni den beliebten Typus der Rächerin, dessen sich viele Frauenkrimis bedienen, um die Beschreibung der Gewalt an Frauen erträglicher darzustellen und salonfähig zu machen, denn viele Krimiautorinnen wurden ob der grausamen Darstellungen von Gewalt an Frauen kritisiert.¹⁸⁴

Indem die weiblichen Figuren in den Romanen nicht mehr nur in der Opferrolle dargestellt wurden, sondern verstärkt auch als Täterinnen fungieren, die sich an den männlichen Figuren rächen – sei es nun in Form von Ermittlerinnen, die sich stellvertretend für Opfer von Verbrechen rächen oder durch die Opfer selbst, die Selbstjustiz vollziehen, wurde laut Frizzoni diese Kritik umgangen.

Die Krimiforscherin betont, dass sich der Topos der Rächerin vor allem in der Frühphase der weiblichen Kriminalliteratur großer Beliebtheit erfreute.¹⁸⁵ „Frauenkrimis galten lange als Synonym für Rächerintexte mit männermordenden Frauen, die mit fragwürdigen Slogans wie ‚Nur tote Männer sind gute Männer‘ vermarktet wurden.“¹⁸⁶, so die Schweizer Krimiforscherin.

Diese Tendenz lässt sich auch anhand meiner Werkauswahl und Literaturrecherche erkennen. Die ausgewählten Romane sind nicht die einzigen Frauenkrimis, die Rächerinnen, die von der Opferrolle in die Täterrolle rücken, in das Zentrum der Handlung stellen.

So seien als weitere Beispiele für Psychokrimis, die das Thema weibliche Rache in den Fokus stellen, in Ergänzung zu meiner Primärwerkauswahl Elfriede Jelineks *Die Ausgesperrten* (1980), Ingrid Nolls *Die Apothekerin* (1994), Edith Kneifls *Zwischen zwei Nächten* (1991), aber auch Werke, die in den 2000er Jahren publiziert wurden, wie zum Beispiel Petra Hammesfahrts *Ein fast perfekter Plan* (2009) genannt.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Vgl. Lechner/Isabella (2013): *Frauen und Krimi: Von Mordsfrauen und Frauenmorden - Interview Brigitte Frizzoni*, in: *Der Standard*, URL: <https://www.derstandard.at/story/1369362927549/frauen-und-krimi-frauenkrimi-frizzoni> (10.12.2019)

¹⁸⁵ Vgl. Lechner/Isabella (2013): *Frauen und Krimi: Von Mordsfrauen und Frauenmorden - Interview Brigitte Frizzoni*, in: *Der Standard*, URL: <https://www.derstandard.at/story/1369362927549/frauen-und-krimi-frauenkrimi-frizzoni> (10.12.2019)

¹⁸⁶ Lechner: *Interview Brigitte Frizzoni*.

¹⁸⁷ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...*

4. Werkanalysen

4.1. *Christine Grän: Dame sticht Bube (1997)*

4.1.1. Inhalt

Mit *Dame sticht Bube* stellt Christine Grän, die für ihre seit 1986 (*Weißer sterben selten in Samyana*) erschienenen Detektivromane rund um die Bonner Journalistin Anna Marx bekannt ist, eine Frau in den Mittelpunkt der Handlung, die nicht als Ermittlerin fungiert, sondern selbst zur Täterin wird. Die Protagonistin des 1997 erschienenen Psychokrimis, Dr. Eva Röhm, ermordet ihren Ex-Mann Fabian Wagner aus Rache für ihr gebrochenes Herz. Sie wirft ihm vor, den gemeinsamen Sohn Alexander, ihre einzige wahre Liebe, aus Fahrlässigkeit bei einem gemeinsamen Segelunfall getötet zu haben.

Dr. Eva Röhm wird als Mittvierzigerin vorgestellt, die in Ermangelung eines Privatlebens ihre gesamte Zeit und Energie ihrem Beruf als Gerichtsmedizinerin widmet. Alleine durch das Themenfeld der Obduktion wird eine düstere Atmosphäre geschaffen, die Protagonistin lebt sozusagen in der Welt der Toten und beschäftigt sich den ganzen Tag mit Todesursachen und Mordfällen. So erscheint der Fall einer identitätslosen Säureleiche, die den Polizisten Benedikt Herrmann – der uns als guter Kollege Evas mit amourösen Absichten präsentiert wird – sehr intensiv beschäftigt, zunächst nur als weiterer Mordfall. Am Ende des Romans wird jedoch enthüllt, dass es sich bei der Säureleiche um Evas Ex-Mann Fabian handelt.

Die Vorgeschichte zu dem Mordfall erfahren wir aus der Nebenerzählung, genauer gesagt, aus den Erinnerungen der Protagonistin, die den Großteil des Romans ausmachen und nicht nur Einblicke in das Seelenleben der Hauptfigur geben, sondern auch die Liebesgeschichte mit Fabian aufrollen, die ein bitteres Ende nimmt.

4.1.2. Erzählweise nach Martínez und Scheffel

Zuallererst lässt sich feststellen, dass *Dame sticht Bube* eine relativ komplexe Erzählstruktur aufweist und zwischen mehreren Erzählebenen, Erzählzeiten und Erzählperspektiven variiert.

Was den Zeitpunkt der Erzählung betrifft, so wechselt die Geschichte ständig zwischen der fiktiven Gegenwart, welche nach dem Mord an Fabian spielt, in der Eva als Gerichtsmedizin in einer kleineren Stadt in Bayern tätig ist, und mehreren Vergangenheitsebenen, die in Form von

Rückblenden geschildert werden.

Diese Erzählweise erlaubt es den Leser/innen, kontinuierlich mehr Einblick in das Leben und die Persönlichkeit Eva Röhms zu erlangen – die eigentliche Geschichte des Mordes, die erst gegen Ende des Romans enthüllt wird, wird auf diese Art sozusagen von hinten aufgerollt und die Entstehungsbedingungen und Motive für die Tat werden erläutert. Durch die Erzählstruktur bestehend aus Rahmen- und Binnenerzählung wird immer wieder Spannung aufgebaut und in der gegenwärtigen Erzählung wird auf Geschehnisse hingedeutet, die den Leser/innen aus den Rückblenden noch nicht bekannt sind. „Im Institut wird darüber geflüstert, daß ihr Mann an AIDS gestorben sei, danach zu fragen, wäre Marlies allerdings peinlich.“¹⁸⁸

In der Rahmenerzählung wird hier bereits der Tod des Ehemanns vorweggenommen, während wir uns in der Binnenerzählung in Form einer Rückblende erst in Evas Studienzeit befinden und noch nichts von einem Ehemann geschweige denn von dessen Tod wissen. Hier wird also vorgegriffen und gewissermaßen schon „Unheil“ angekündigt.

Was die Fokalisierung betrifft, so variiert *Dame sticht Bube* zwischen einer nicht fokalisierten und internen Erzählung. In der Rahmenerzählung, die Eva nach dem Mord, sozusagen in der den Lesenden als Gegenwart erscheinenden Zeit, beschreibt, haben wir es mit einer allwissenden Erzählerfigur zu tun, die uns Einblick in das Umfeld sowie das Innenleben der Protagonistin gibt. Die Rückblenden in Evas Kindheit, Jugend und junge Erwachsenenzeit – alles, was also vor dem Mord an Fabian geschieht – werden im Rahmen einer Ich-Erzählung aus Sicht der Protagonistin beschrieben.

4.1.3. Figurenanalyse

4.1.3.1. Figurenanalyse nach Fricke und Zymner

Anhand der Figurenanalyse von Zymner und Fricke möchte ich untersuchen, wie in Christine Gräns Roman Informationen – insbesondere die Hauptfigur betreffend – transportiert werden. In der Erzählung findet eine sehr detaillierte Figurencharakterisierung statt, welche umfassende Informationen über die Figuren, und vor allem ein sehr vielschichtiges Bild der Hauptfigur Eva Röhm vermittelt. Die Informationen werden dabei sowohl auf der Ebene der Erzählinstanz als auch auf der Ebene der Figuren gegeben. Auf der Ebene der Figuren werden Informationen – etwa über Charaktermerkmale der Figuren – entweder aus der Sicht der Protagonistin Eva oder aber über die Figurenrede aus der Sicht anderer Figuren transportiert.

¹⁸⁸ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 120.

Die detaillierte Beschreibung von Eva Röhm findet auf der Figurenebene entweder aus der Selbstsicht der Protagonistin statt, welche laufend Einblick in ihre Persönlichkeit und ihr Innenleben gibt, oder aber aus der Außensicht anderer Figuren in Form der Figurenrede, wie etwa bei der folgenden Textstelle, in der der Institutsgehilfe an der Gerichtsmedizin seine Gedanken zu Eva teilt: „Eva ist also mal wieder die Beste von uns. Arbeitsam, redlich und bescheiden. Keine Leichen im Keller – außer den real vegetierenden [...]“¹⁸⁹

Die Informationen werden im Text sowohl explizit als auch implizit übermittelt.

So werden auf Ebene der Figuren die Informationen auf beide Weisen transportiert, wobei die Mehrzahl der Informationen auf der expliziten Ebene gegeben wird. Dazu zählen die oben genannten Beispiele der Selbstthematizierung durch Eva – in direkter oder auf Innensicht beruhender Formen der Redewiedergabe – und andererseits die Fremdthematizierung Evas durch andere Figuren, wie Arbeitskollegen, Familienmitglieder oder Männerbekanntschaften.

Implizite Beschreibungen erfolgen über den Figuralstil oder Beziehungsstil – in Form von zahlreichen direkten Redewiedergaben der Figuren, die den Leser/innen ermöglichen, sich ein Bild über die einzelnen Figuren und Charaktere zu machen. Die Thematik spielt in diesem Zusammenhang eine große Rolle, so wird etwa Evas Kollege aus dem Institut dadurch charakterisiert, dass er oft anzügliche Witze macht, oder Eva durch die Entschlossenheit und Sachlichkeit ihrer Sprache berufliche Themen betreffend beschrieben.

Auf der Ebene der Erzählinstanz erhalten wir zahlreiche explizite Beschreibungen von Eva Röhm – in Form von Berichten über ihre Handlungen, der Wiedergabe von Rede- oder Gefühlsinhalten und insbesondere der Darstellung ihrer Beziehung zu anderen Figuren – sei es zu ihren Eltern, ihren Freundinnen, mit denen sie oft in Konflikt steht, ihren komplizierten Männerbekanntschaften bis hin zur Beziehung zu ihrem Ehemann Fabian, welche sich als besonders problematisch erweist und Motiv für den drastischen Handlungsverlauf ist.

Diese Informationen auf der Erzählebene werden allerdings auch in impliziter Form vermittelt – so kommen die von Fricke und Zymner beschriebenen Elemente, die Korrespondenz und der Kontrast zu anderen Figuren, stark zum Einsatz, um die Hauptfigur zu charakterisieren.

Das Verhältnis zu anderen Figuren wird insbesondere in Zusammenhang mit den Frauenfiguren im Text thematisiert – so findet oftmals eine Gegenüberstellung von Eva mit ihrer Mutter statt

¹⁸⁹ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 308.

beziehungsweise kommt es zum Vergleich mit ihrer gegensätzlichen Freundin Sophie, zu welcher Eva ein ambivalentes Verhältnis hat: „Sophie war hübscher und kontaktfreudiger als ich, das zog mich an und stieß mich ab, doch ihre Großzügigkeit gegenüber meinen Lügen und ihre Lust am Lachen wogen es wieder auf.“¹⁹⁰

Ein weiterer, spannender Aspekt auf der impliziten Ebene der Erzählinstanz ist die Bedeutung der Namen im Roman. So wird die Protagonistin Eva durch ihren Namen in einen biblischen Kontext gestellt – der Name Eva als Urfrau, Sünderin und Verführerin, die sowohl für den Tod als auch für das Leben steht.

Die symbolische Bedeutung des Namens Eva kommt im Text auch in expliziter Form zur Sprache. So thematisiert Fabian im Gespräch mit Eva die Bedeutung ihres Namens:

[...] Eva, die „Mutter alles Lebendigen“ in der biblischen Bedeutung; [...] „Wie ihr Urbild, die Kali Jaganmata, gebiert Eva sowohl den Tod wie auch das Leben“, sagte Fabian Wagner. [...] „Das Buch Henoch sagt, daß Gott den Tod schuf, um die Menschheit für Evas Sünde zu bestrafen.“¹⁹¹

Deutet man diese Textstelle nun in Zusammenhang mit der Handlung, so steht die Geburt des Sohnes für das Leben, das Eva gegeben hat. Aus Rache für dessen Verlust wiederum führt Eva später den Tod Fabians herbei. Damit verkörpert die Protagonistin also wie ihre biblische Namensgeberin sowohl das Leben als auch den Tod.

4.1.3.2. Figurenanalyse nach Pfister

Nach Pfisters Modell möchte ich zuallererst den Grad der Ausgestaltung der Hauptfigur in *Dame sticht Bube* untersuchen.

Die Figur Eva Röhm wird im Text sehr ausführlich charakterisiert und anhand äußerlicher sowie charakterlicher Merkmale beschrieben. Wir haben es hier also mit einem sehr hohen Grad der Ausgestaltung zu tun, wodurch die Protagonistin im Laufe der Handlung mehr als Mensch denn als literarisches Konstrukt erscheint, was meiner Ansicht nach zu einer gewissen Empathie mit der Hauptfigur führt.

4.1.3.2.1 Transformation

Bei Eva Röhm handelt es sich um eine nach Pfister dynamisch konzipierte und mehrdimensionale Figur, da sie im Laufe der Erzählung als sehr facettenreich und ambivalent

¹⁹⁰ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 91.

¹⁹¹ Ebenda. S. 161.

beschrieben wird, wie hier aus der Sicht ihres Ehemanns Fabian:

Eva war besonders aufrichtig und gleichzeitig eine hingebungsvolle Lügnerin. Sie war ernsthaft und liebte das Lachen. Von bescheidener Gier und die personifizierte Unvernunft. Hochmütig. Klug. Sinnlich. Bar jeder Eleganz. Oder Rücksichtnahme. Eine grauenhafte Egoistin.¹⁹²

Alleine durch die Rückblenden in ihre Kindheit und Jugend erscheint Eva als dynamisch konzipierte Figur, die innerhalb der Handlung Veränderungen durchläuft. So durchlaufen die Leser/innen den Wandel in der Persönlichkeit Evas, die sich zuerst als schüchternes Mädchen vom Land nach London zu ihrer Tante Heather begibt und dort einige einschneidende Lebenserfahrungen macht – von den ersten sexuellen Erfahrungen bis zum Verlust von zwei Freundinnen, die durch eine Gasexplosion im Haus ihrer Tante umkommen. Sie kehrt um einiges erwachsener von ihrer Reise zurück und beginnt auf sich alleine gestellt ein neues Leben in Wien.

Eine ihrer Männerbekanntschaften, Fabian, wird später zu ihrem Ehemann und Vater ihres Sohnes. Anhand der Beziehung beziehungsweise im Verlauf der Ehe mit Fabian, die zuerst harmonisch beginnt, durchläuft Eva ebenfalls einen Entwicklungsprozess. Einerseits durch ihre Mutterschaft, welche sie anfangs nicht so recht annehmen möchte, sich aber dann in eine liebende Mutter verwandelt, und andererseits in der Ehe.

Zuerst lebt Eva eine vermeintlich harmonische und glückliche Ehe mit Fabian, die allerdings von Abhängigkeit geprägt ist – sie lebt in seiner Heimat und ist durch die Schwangerschaft wirtschaftlich auf ihn angewiesen.

Als Fabian sich als untreu erweist, erstarkt Eva und baut sich mit ihrem Sohn zunächst ein eigenes Leben auf. Diese Stärke Evas wächst durch den Sorgerechtsstreit mit Fabian um den gemeinsamen Sohn weiter an. Hier lässt sich also eine eindeutige Transformation in der Persönlichkeit der Protagonistin feststellen.

Die Nebenfiguren im Text erscheinen hingegen eher als statische und eindimensionale Figuren mit unabänderlichen Charaktermerkmalen. So bleibt Evas Mutter Magda in den Beschreibungen von Anfang bis zum Ende der Erzählung eine emotional kühle Person; Fabian erscheint zwar anfangs als netter, liebender Ehemann, erweist sich später allerdings als notorisch untreu, egoistisch und narzisstisch. Evas Freundin Sophie bleibt die oberflächliche,

¹⁹² Grän: *Dame sticht Bube*. S. 231.

etwas hinterlistige und geldgierige Person, als die sie bereits am Beginn dargestellt wird.

Ausgehend von Pfisters Unterteilung in offene und geschlossene Figuren, kann Eva Röhm alleine schon aufgrund ihrer widersprüchlichen Charaktereigenschaften eindeutig als offene Figur kategorisiert werden. Indem den Leser/innen Informationen über Eva vorenthalten werden, wird eine geheimnisvolle Aura rund um die Protagonistin geschaffen, was die Konzeption Evas als offene Figur unterstreicht. So wird im Laufe des Textes immer wieder auf ein mysteriöses Ereignis hingedeutet („Alle spekulieren über das schreckliche Geheimnis, das Dr. Röhm mit Unnahbarkeit hütet.“¹⁹³), die Auflösung erfolgt allerdings erst am Ende des Romans.

4.1.3.2.2 Bewusstsein

Zudem lässt sich Eva durchaus als transpsychologische Figur charakterisieren, da sie sich im Laufe des Textes sehr wohl als Persönlichkeit erweist, die bis zu einem gewissen Grad Erkenntnis über ihre Emotionen und Affekte erlangt.

So setzt sich Eva oftmals reflektierend und kritisch mit ihren Emotionen, ihrer Persönlichkeit und dem Verhältnis zu ihrer Mutter auseinander: „Nichts hatte ich in meinem Leben vollbracht, das gut war, außergewöhnlich oder vollkommen. Daß ich existierte, daß Magda mich verkrüppelt hatte [...] und niemand mich so liebte, wie ich es erhofft hatte, war keine Entschuldigung.“¹⁹⁴. Zudem thematisiert Eva die Beziehung zu Fabian und ihre eigene Naivität diesbezüglich: „[...] natürlich war ich blind, taub und stumm, Äffchen in Fabians Käfig – und auch noch glücklich dabei.“¹⁹⁵.

Auch der Mord an Fabian geschieht nicht im Affekt, sondern kann als durchaus reflektierte Tat gesehen werden. Seit dem Tod des Sohnes sind Jahre vergangen und Eva hatte demnach lange Zeit, sich über ihren Racheplan eingehend Gedanken zu machen.

¹⁹³ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 382.

¹⁹⁴ Ebenda. S. 152.

¹⁹⁵ Ebenda. S. 250.

4.1.4. Allgemeine Charakterisierung der Protagonistin

4.1.4.1. Persönlichkeit

Ich hielt mich für ein sehr melancholisches und abgebrühtes Mädchen; Belushi nannte mich wehleidig und hartherzig. Er, der mein Spiegel war wie all die anderen Männer und auch Sophie, bestätigte immerhin, was ich selbst wußte: Ich war nicht gefällig; mir flogen die Herzen nicht zu; selbst die Toilettenfrau im Burgtheater hatte nur ein Nicken für mich übrig, wenn ich fünfzig Groschen auf ihren Teller legte.¹⁹⁶

Immer wieder tritt das geringe Selbstbewusstsein der Protagonistin zutage. So beschreibt sie sich etwa auf die Frage ihrer Freundin Elly, wie sie sich denn selbst sehe, als nicht besonders attraktiv und kritisiert ihre eigene Passivität: „Als Zuschauerin. Ich sehe mich immer im Spiegel der anderen, und schön ist das nicht – als Mitmacherin.“¹⁹⁷

Das Gefühl, nicht zu genügen, steht bei Eva im Mittelpunkt und wird im Text immer wieder durch die Figurenrede der Protagonistin selbst thematisiert. So empfindet sich Eva als unscheinbare Person, die nichts Herausragendes vorzuweisen hat:

Nichts hatte ich in meinem Leben vollbracht, das gut war, außergewöhnlich oder vollkommen. Daß ich existierte, daß Magda mich verkrüppelt hatte und niemand mich so liebte, wie ich es erhofft hatte, war keine Entschuldigung.¹⁹⁸

Im Zusammenhang mit dem verlorenen Sorgerechtskampf verstärkt sich das Gefühl des Scheiterns und der Passivität, die Eva selbst an sich kritisiert: „In der Kunst des Ausweichens war ich immer Meisterin gewesen. Und meinen einzig offenen Kampf hatte ich verloren.“¹⁹⁹

Mit dem Mord an Fabian nimmt die Protagonistin zum ersten Mal etwas selbst in die Hand und begibt sich aus der Passivität in eine aktive Rolle.

Außensicht

Details über die Persönlichkeit Evas erfahren wir allerdings nicht alleine durch die intensive Selbstcharakterisierung, sondern auch durch die Fremdcharakterisierung aus der Sicht ihres sozialen Umfelds. Die Ambivalenz Evas wird nochmals durch die Sicht von Fabian unterstrichen:

¹⁹⁶ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 130.

¹⁹⁷ Ebenda. S. 261.

¹⁹⁸ Ebenda. S. 152.

¹⁹⁹ Ebenda. S. 385.

Eva war besonders aufrichtig und gleichzeitig eine hingebungsvolle Lügnerin. Sie war ernsthaft und liebte das Lachen. Von bescheidener Gier und die personifizierte Unvernunft. Hochmütig. Klug. Sinnlich. Bar jeder Eleganz. Oder Rücksichtnahme. Eine grauenhafte Egoistin.²⁰⁰

Aus Sicht ihrer Institutskolleg/innen wird Eva als unnahbar, undurchschaubar und sehr arbeitsam und ehrgeizig beschrieben: „Eva ist also mal wieder die Beste von uns. Arbeitsam, redlich und bescheiden. Keine Leichen im Keller – außer den real vegetierenden [...]“²⁰¹

Diese Textstelle unterstreicht das Bild der langweiligen und eher unscheinbaren Eva aus Sicht ihrer Kolleg/innen. Niemand würde ihr echte „Leichen im Keller“ zutrauen. Und doch weckt die unnahbare Art Evas die Neugierde der Kolleg/innen und gibt Anlass zu allerhand Spekulationen am Institut:

Kalt und arrogant, sagen ihre Kritiker. Manche halten sie für lesbisch. Eine AIDS-Witwe. Professor Wirtz' Sekretärin vermutet eine unheilbare Krankheit, die auch geistiger Natur sein könnte. Alle spekulieren über das schreckliche Geheimnis, das Dr. Röhm mit Unnahbarkeit hütet.²⁰²

Selbstspiegelung durch die stumme Brandstifterin Eva

Während ihres medizinischen Praktikums in der psychiatrischen Anstalt Steinhof trifft Eva Röhm auf Eva Wildgruber, eine junge psychiatrische Patientin, die seit einem unbekanntem traumatischen Ereignis aufgehört hat zu sprechen, und baut eine sehr enge Verbindung zu ihr auf.

Im Laufe der Handlung offenbart sich, dass Eva Wildgruber als Reaktion auf den Vater, der ihr, ihren Schwestern und ihrer Mutter Gewalt zugefügt hat, den heimischen Bauernhof samt ihrem Vater in Brand gesetzt hat.

Die Brandstifterin und Namensvetterin Eva kann als Alter Ego Eva Röhm's gesehen werden, wie aus dem folgenden Zitat hervorgeht. Am Ende fällt auch Eva Röhm aus der Norm und übt Selbstjustiz an ihrem Ex-Mann, ähnlich wie es Eva Wildgruber mit ihrem Vater getan hat:

Sag mir, was du denkst, Eva, ich weiß, daß du denken und sprechen kannst. Du bist nicht verrückt, du bist wie ich, nur daß ich mich verhalte, wie die anderen es erwarten, während du dich verweigerst.²⁰³

²⁰⁰ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 231.

²⁰¹ Ebenda. S. 380.

²⁰² Ebenda. S. 381-382.

²⁰³ Ebenda. S. 156.

4.1.4.1.1 Psychische Disposition

Alleine die Leidenschaft der Protagonistin für den Tod und ihre intensive Beschäftigung mit den unterschiedlichsten Todesarten in ihrem Beruf als Gerichtsmedizinerin skizzieren bereits eine düstere Atmosphäre rund um Evas Persönlichkeit, welche sich in vielen Bereichen als brüchig beschreiben lässt.

Die Außenseiterin

„Die Einsamkeit ist mittlerweile wie ein Winterfrost, der sie nie verläßt.“²⁰⁴

Bereits in ihrer Kindheit fühlt sich Eva als Außenseiterin in einem Ort, an dem sie nie so richtig heimisch war. Mit den Menschen dort kann Eva nie wirklich viel anfangen. Erst in ihrer Zeit in London nach der Matura und in ihrer Studienzeit knüpft sie soziale Kontakte und geht emotionale Beziehungen mit anderen Menschen ein.

Doch nach dem Tod ihres Sohnes zieht sich die Protagonistin wieder in die Einsamkeit zurück. Ihre sozialen Kontakte beschränken sich auf ihr Berufsleben.

Die geschickte Lügnerin

Die Brüchigkeit in der Persönlichkeit Evas manifestiert sich vor allem durch ihren Hang zur Unwahrheit, der sie seit Kindestagen begleitet. Sie bezeichnet ihre Lügen als ihre einzige Waffe²⁰⁵:

Meine Motive blieben im unklaren. Ich wußte nur, daß meine Lügen eine geheimnisvolle Welt schufen, die über dem Kaff und Mutter und dem Rest der Verwandtschaft schwebte.²⁰⁶

Eva sieht ihre Lügen in ihrer Kindheit also als Mittel, um aus der aus ihrer Sicht tristen und eintönigen Realität ihres Herkunftsortes und der sie umgebenden Menschen zu entfliehen und sich eine zwar imaginierte, aber interessante Persönlichkeit zu schaffen.

Ich besah mich im Spiegel eines Schaufensters und versuchte, innere Schönheit nach außen zu leiten, aber alles blieb ein wenig verschwommen, und ich sagte zu der Rothaarigen, daß niemand sie lieben würde, so lange sie nicht die Kunst der angenehmen Lüge beherrschte.²⁰⁷

²⁰⁴ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 35.

²⁰⁵ Vgl. ebenda. S. 22.

²⁰⁶ Ebenda.

²⁰⁷ Ebenda. S. 159.

4.1.4.2. Kindheit und familiärer Hintergrund

Eva wächst als Einzelkind in einem kleinen ländlichen Ort auf, ihr Vater ist Hausarzt, ihre Mutter Hausfrau. Insbesondere das Verhältnis Evas zu ihrer Mutter wird im Laufe des Textes immer wieder als negativ dargestellt. Sie selbst charakterisiert ihre Mutter als emotionslose, harte und etwas einfältige Person, oder auch als „lächerliche und geschwätzige Matrone“²⁰⁸. Das Gesicht ihrer Mutter beschreibt sie als so hart, dass sie dachte „[...] ein Messer würde abprallen, wenn man es denn zu werfen wagte.“²⁰⁹

Nach dem Tod ihrer Mutter hegt Eva die folgenden Gedanken, die das konfliktreiche Mutter-Tochter-Verhältnis unterstreichen: „Doch. Sie hätte gern Magdas Herz gesehen, schon aus pathologischer Neugierde. Möglich, daß es zu leicht war für den schweren Körper [...]“²¹⁰

Das Verhältnis zu ihrem Vater wird nicht im selben Maße negativ dargestellt wie jenes zur Mutter. Dennoch empfindet Eva die Beziehung zu ihrem Vater als distanziert, wobei immer wieder der Eindruck entsteht, dass Eva sich eine bessere Beziehung zu ihrem Vater gewünscht hätte, was dieser allerdings nicht zuließ: „Ich fragte mich, warum Vater und ich uns nie nahegekommen waren, und erklärte es mit den Mauern aus Glas, die er um sich herum gezogen hatte.“²¹¹

Ebenso distanziert wie das Verhältnis zu ihren Eltern wird auch die Beziehung zu den Menschen im Ort ihrer Kindheit beschrieben. So ist Eva glücklich darüber, gleich nach ihrem Schulabschluss ihre Heimat verlassen zu können und aus ihrer Vergangenheit auszubrechen:

Als ich durch die Tür ging, gab ich dem Apothekersohn den Laufpaß. Ihm und allen anderen, die mich in den ersten achtzehn Jahren meines Lebens gequält oder gelangweilt hatten.²¹²

4.1.4.3. Freundschaften und soziales Umfeld

In der Nebenhandlung erfahren wir von einigen Freundschaften, die Eva während ihrer Zeit in London und Wien geschlossen hat.

²⁰⁸ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 223.

²⁰⁹ Ebenda. S. 19.

²¹⁰ Ebenda. S. 15.

²¹¹ Ebenda. S. 23.

²¹² Ebenda. S. 28.

Als einzig wahre Freundinnen und Menschen, die sie wirklich geliebt hat, bezeichnet Eva ihre Tante Heather, die Prostituierte Rosa und die Schlangentänzerin Elly.²¹³

Mit ihrer Tante Heather verbindet sie eine Beziehung, die von einer gewissen Bewunderung seitens Eva geprägt ist. Selbst im Moment des Mordes an Fabian bezieht sich Eva auf ihre Tante Heather, die behauptete, dass man töten müsse, um den Wert des eigenen Lebens zu erkennen.²¹⁴

In der Rahmenhandlung hat Eva nur wenige soziale Kontakte. Ihre Freundinnen Elly und Rosa sind mittlerweile verstorben. Die Protagonistin erscheint in der Rahmenhandlung also als Außenseiterin, deren soziale Beziehungen sich auf ihre Arbeit am Institut beschränken. Die einzige Kollegin, mit der sie über die berufliche Ebene hinaus Kontakt hat, ist Marlies Winter. Auch diese erscheint aber immer noch eher als Kollegin denn als Freundin.

4.1.4.4. *Beruf*

Ihre Arbeit ist für sie „[...] der stärkste selbstgewählte Halt, der selbstverständlichste Rettungsanker [...]“²¹⁵ und – wie die Protagonistin selbst sagt – die einzige nicht anzweifelbare Entscheidung in ihrem Leben.²¹⁶

Der Beruf als Gerichtsmedizinerin scheint sie zu erfüllen, sie arbeitet gerne und viel und macht ihre Arbeit zudem sehr gut, wie die Aussage einer Kollegin zeigt: „Eva ist also wieder einmal die Beste von uns. Arbeitsam, redlich und bescheiden.“²¹⁷

Nach der Scheidung und dem Verlust ihres Sohnes ist Eva nur die Arbeit geblieben, und so ist Eva jederzeit abrufbereit, hat sie doch keine anderen Verpflichtungen oder Leidenschaften.²¹⁸

4.1.4.5. *Liebe*

In dem Sessel am Fenster saß Eva Röhm. Mit Eigentumswohnung und wechselnden Männerbekanntschaften, abgeschlossener Facharztausbildung und einem Job am Gerichtsmedizinischen Institut. Ein Körper, nicht annähernd so schön wie der Ellys, jedoch für Leibesübungen mit Männern durchaus zu gebrauchen. Die Seele auf Eis gelegt.²¹⁹

²¹³ Vgl. Grän: *Dame sticht Bube*. S. 391.

²¹⁴ Vgl. ebenda. S. 413.

²¹⁵ Ebenda. S. 366.

²¹⁶ Vgl. ebenda.

²¹⁷ Ebenda. S. 380.

²¹⁸ Vgl. ebenda. S. 120.

²¹⁹ Ebenda. S. 209.

Auch wenn Eva sich selbst im Laufe der Erzählung immer wieder als unscheinbare und nicht besonders attraktive Frau beschreibt, so scheint sie doch eine gewisse Wirkung auf das männliche Geschlecht zu haben, wie ihre wechselnden Männerbekanntschaften während ihrer Zeit in Wien zeigen.

Dennoch wird Eva nicht richtig glücklich in ihren Beziehungen, wie etwa jene zu ihrer Studienbekanntschaft Ben Belushi.²²⁰ Aus Bequemlichkeit hält sie die Beziehung aufrecht, sucht aber weiterhin nach ihrem Traummann – eine Suche, die von Evas Selbstzweifeln geprägt ist:

Vielleicht blieb ich deshalb bei ihm, weil wir so lustvoll streiten konnten, oder auch nur, weil wir dieselben Leute kannten und dieselben Cafés und Beiseln frequentierten. Ich wartete auf eine Art Märchenprinz, der sich in solche Lokalitäten verirren und mich erwähnen würde, obwohl mir mit Größe 39 der gläserne Schuh niemals passen konnte.²²¹

Fabian

„Und so beschloß ich vor dem Bild der Leichentramway mit der Nummer 7031, mich in Fabian Wagner zu verlieben [...].“²²² Evas Märchenprinz scheint gefunden, als sie bei einem Besuch im Bestattungsmuseum auf den Münchner Fabian trifft. Der makabre Ort der ersten Begegnung kann bereits als böses Vorzeichen für eine zerstörerische Beziehung gesehen werden, die einen tödlichen Ausgang nimmt:

Das erste Opfer meiner Verstellungsversuche war Fabian Wagner, sechsundzwanzig, Rechtsreferendar aus München und zu Besuch in Wien. Elly, die Schlangentänzerin, sagte hinterher, daß eine Affäre, die im „Bestattungsmuseum“ beginnt, niemals ein glückliches Ende nehmen könne.²²³

So wird hier bereits indirekt auf das unglückliche Ende der Beziehung hingewiesen, welche schließlich im Mord an Fabian durch Eva gipfelt, und Fabian wird hier bereits als „Opfer“ betitelt.

Zunächst entsteht eine leidenschaftliche Wochenendbeziehung zwischen den beiden, die ein jähes Ende findet, als Fabian Eva eröffnet, dass er daheim in Deutschland verlobt sei. Für Eva bricht eine Welt zusammen. Als Eva Fabian auf einer Hochzeit wiedertrifft, gesteht dieser ihr seine Liebe und beteuert, seine Verlobte ihretwegen verlassen zu haben. Die beiden verloben sich noch am selben Abend:

²²⁰ Vgl. Grän: *Dame sticht Bube*. S. 132.

²²¹ Ebenda. S. 135.

²²² Ebenda. S. 161.

²²³ Ebenda. S. 159.

Der Ring paßte, Fabians Handkuß auch, und in Eva Röhms Kopf drehte sich das Liebesrad, eine Spur aus Dankbarkeit und Bewunderung, Wärme und sexueller Anziehung. Wer denkt in diesen wirren Augenblicken, daß es in den Abgrund führen könnte?²²⁴

Auch in der Beschreibung dieses glücklichen Moments der Verlobung weist der Text bereits auf den potenziellen unglücklichen Ausgang der Beziehung hin.

Nach der Hochzeit scheint zunächst alles gut zu laufen und Eva sieht in Fabian den perfekten Ehemann und erfolgreichen Scheidungsanwalt: „Ich liebte meinen so begabten Ehemann, der meine Unzulänglichkeiten ausglich, meine Lügen belächelte, meine Launen tolerierte.“²²⁵

Wie aus dieser Textstelle hervorgeht, hält sich Eva im Vergleich zu ihrem scheinbar perfekten Ehemann für unvollkommen, was das Ungleichgewicht in der Beziehung hervorhebt.

Die Beziehung zu Fabian ist zudem durch eine gewisse Passivität und Abhängigkeit Evas, die zumindest von ihr selbst so empfunden wird, geprägt. So beschreibt sich Eva in der Beziehung als „[...] blind, taub und stumm, Äffchen in Fabians Käfig.“²²⁶

Veränderung in der Beziehung

Bald hält der Alltag Einzug in das Eheleben der beiden und nimmt der anfänglichen Leidenschaft den Wind aus den Segeln:

Wir hatten zwei Leben zusammengeworfen und suchten in dem Chaos nach Gemeinsamkeiten. Meine Zahnbürste im Glas. Deine Barthaare im Waschbecken. Die Geheimnisse, die wir so sorgsam vor anderen hüteten, die lächerlichen, ekelhaften Schwächen entblößten sich im Rhythmus eines Marathon-Striptease.²²⁷

Eva wird schwanger, was der Ehe kurzfristig einen Aufschwung gibt. Fabian erweist sich während der Schwangerschaft als sehr fürsorglich und unterstützend und ist voller Vorfreude auf seinen Sohn. Als Eva allerdings nach der Geburt mit dem neugeborenen Sohn Alexander überraschend früher vom Krankenhaus nach Hause kommt, erwischt sie Fabian in flagranti mit der gemeinsamen Bekannten Evelyn. Zunächst entscheidet Eva, trotz allem, bei Fabian zu bleiben, der beteuert, dass ihm die Affäre mit Evelyn nichts bedeutet habe und es sich um eine einmalige Sache gehandelt habe.

Doch als Eva einige Zeit später auf Evelyn trifft, erzählt diese ihr, dass Fabian mehrere Liebesaffären führe, darunter auch eine mit Laura, seiner ehemaligen Verlobten.

²²⁴ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 165.

²²⁵ Ebenda. S. 226.

²²⁶ Ebenda. S. 250.

²²⁷ Ebenda. S. 242.

Als Eva daraufhin ihrem untreuen Mann eröffnet, dass sie die Scheidung möchte, droht dieser, ihr den Sohn wegzunehmen:

Fabians Gesicht war ein neues Gesicht, das ich nicht kannte. „Das ist nicht dein Ernst. Das ist eine absurde Drohung, um mich einzuschüchtern.“
„Oh nein, Eva. Und ich darf noch hinzufügen, daß du vor deiner einsamen Entscheidung, unsere Ehe zu beenden, noch einmal gründlich nachdenken solltest. Erstens darüber, daß ich dich liebe, und zweitens, daß ich Alexander liebe. Du wirst alles verlieren, glaub mir. ALLES.“²²⁸

Liebe wird zu Hass

Ein erbitterter Sorgerechtskampf entbrennt, aus dem schließlich der erfolgreiche Scheidungsanwalt Fabian siegreich hervorgeht.

Die ehemalige Liebe zu Fabian wandelt sich Stück für Stück zu Hass um. Nur acht Monate nach der Scheidung zieht Laura als neue Frau an Fabians Seite in das gemeinsame Haus und nimmt Eva somit nicht nur ihren Mann, sondern auch ihre Familie.²²⁹ Evas einziger Lichtblick sind die Wochenenden, die sie mit ihrem Sohn verbringen darf.

Als Alexander bei einem Segelausflug mit seinem Vater ums Leben kommt, gibt Eva Fabian die Schuld an der Tragödie und kann ihrem Ex-Mann nie wieder verzeihen.

Daß Fabian zu spät gesprungen war, war MEINE Interpretation des Geschehens. Ich brauchte einen Schuldigen, denn Gott war abwesend. Ich brauchte den Haß, um noch etwas zu fühlen. Um zu überleben, denn alle, die ich geliebt hatte, waren tot [...] ²³⁰

Der Hass gegen Fabian wird fortan zum ständigen Begleiter der Protagonistin. Sie bezeichnet ihn als „eindeutig identifizierbares Gepäck“²³¹, welches sie stets mit sich trägt.

4.1.4.6. Mutterschaft – Alexander als unerwartetes Geschenk

Das Thema Mutterschaft wird von Eva zunächst ambivalent dargestellt. Zu Anfang kann sie sich nicht so recht mit ihrer neuen Rolle und der plötzlichen Verantwortung für einen Menschen anfreunden. So bezeichnet Eva ihren Sohn Alexander als „[...] gieriges, gefräßiges Monster, das mich Schlaf und Energie kostete [...]“²³², stellt aber gleichzeitig fest, dass sie ihrem Sohn mehr Zeit und Liebe gab, als sie jemals zuvor für einen Menschen übrighatte.²³³

²²⁸ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 333.

²²⁹ Vgl. ebenda. S. 382.

²³⁰ Ebenda. S. 391.

²³¹ Ebenda. S. 405.

²³² Ebenda. S. 316.

²³³ Vgl. ebenda.

Diese ambivalente Sicht auf ihre Mutterschaft wandelt sich allerdings bald und löst sich in reinem Mutterglück auf, welches Eva als einzig sinnstiftende Konstante in ihrem Leben und Ausdruck bedingungsloser Liebe sieht:

Ich liebte Alexander nicht, weil ich ihn mir gewünscht hatte, sondern weil er DA war, Teil meiner selbst und Zentrum aller Verantwortlichkeiten, einer, der mir jeden Tag aufs neue bewies, daß meine Existenz sinnvoll war. Nie hatte ich geglaubt, daß Kinder glücklich machten.²³⁴

Im Sorgerechtskampf um Alexander zeigt sich Evas unbändige Stärke und der Wille, ihren Sohn um jeden Preis bei sich zu behalten.

Als Alexander beim Segelausflug mit seinem Vater aus dem Boot stürzt und ertrinkt, bricht Evas Welt zusammen.

Es war das letzte Mal, daß ich Alexander sah. Später fror ich dieses Bild ein in meiner Erinnerung, in meinem Schmerz über den Verlust eines Menschen, den ich aufrichtig und ohne jeden Zweifel geliebt hatte. [...] Er trug seine blaue Cordhose und die rote Lodenjacke, die ich ihm in Wien gekauft hatte. Mein Sohn, den Fabian umgebracht hatte. Bei Windstärke neun. Auf dem Chiemsee. [...] Alexander trug keine Schwimmweste, und er war bereits tot, als man ihn fand.²³⁵

Mit dem Tod ihres Sohnes verliert die Protagonistin ihr Wertvollstes: „Mein Besitz. Meine große Liebe. Der einzige Mensch, der mich nicht verstand – und nichts dafür konnte.“²³⁶

4.1.5. Der Racheakt

Das Thema Rache wird im Laufe der Erzählung immer wieder erwähnt und der Racheakt damit bereits indirekt vorweggenommen.

Die Protagonistin selbst spricht immer wieder von Rachegefühlen, die in ihr aufkommen, etwa in Zusammenhang mit der Untreue ihres ehemaligen Geliebten Ben Belushi:

Er spielte Jekyll und Hyde und mit mir Katz und Maus und war weit davon entfernt, sich mir zu Füßen zu legen. Ich nahm es hin und rächte mich mit zwei sexuellen Ausflügen ins maskuline Niemandsland.²³⁷

Als Eva mit ihrer Kollegin Marlies Winter über einen Fall im Institut spricht, wird bereits auf den Racheakt Evas, die Vergeltung für die Tötung ihres Kindes, hingedeutet. In diesem Zitat rechtfertigt sich Eva indirekt selbst für den Mord, den sie als reinen Akt der Selbstjustiz

²³⁴ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 366.

²³⁵ Ebenda. S. 390.

²³⁶ Ebenda. S. 352.

²³⁷ Ebenda. S. 100.

empfindet: „Du meinst, es ist in keinem Fall berechtigt, jemanden umzubringen? Was, wenn einer dein Kind getötet hätte? Auch dann nicht? Würdest du dich nicht rächen wollen?“²³⁸

Zudem kommen im Text immer wieder besonders starke Frauenfiguren vor, welche als Rächerinnen gedeutet werden können. So fungiert Evas Tante Heather, die, wie sich im Laufe der Handlung offenbart, ihren Ehemann umgebracht hat, neben der Protagonistin als weitere Rachefigur. In der Entstehungsphase ihres Racheplans denkt Eva an Heather und rechtfertigt damit ein Stück weit auch ihre eigenen Gedanken:

In der Nacht dachte ich an Heather, die sich auf drastische Weise an ihrem Mann gerächte hatte: für Demütigungen, Schläge, Fehlgeburten. In Zeiten des Krieges, die Töten zu einem normalen Geschäft machten. Rosa hatte recht: Der Gedanke war nicht schockierend.²³⁹

Die bereits erwähnte, psychiatrische Patientin und Projektionsfigur Evas – Eva Wildgruber – kann als weitere, weibliche Rachefigur im Text gesehen werden. Evas Freundin Sophie wird „in ihrem goldenen Kaftan“²⁴⁰ mit dem Bild einer „zürnenden Rachegöttin“²⁴¹ verglichen.

4.1.5.1. Motiv

„Ich brauchte den Haß, um noch etwas zu fühlen, denn alle, die ich geliebt hatte, waren tot [...]“²⁴²

Mit dem Tod des Sohnes Alexander stirbt auch der letzte Funken Liebe, der Eva und Fabian noch verbunden hatte.

Der Tod des Sohnes kann als Symbol für die gescheiterte Liebe gedeutet werden und hebt diese somit auf eine noch höhere Ebene.

Nach dem Tod Alexanders empfindet sie nur noch reinen Hass ihrem Ex-Mann gegenüber, der ihr den liebsten Menschen in ihrem Leben genommen hat. Im Sinne der ausgleichenden Gerechtigkeit wünscht sich Eva, Fabian wäre bei der gescheiterten Rettungsaktion selbst ertrunken: „Leider war Fabian nicht ertrunken, als er ins Wasser sprang, um meinen Sohn zu finden, den eine Welle über Bord gespült hatte.“²⁴³

Nachdem Fabian den Unfall aber überlebt hat, übt Eva Selbstjustiz und tötet Fabian als Rache für den Tod ihres Sohnes.

²³⁸ Grän: *Dame sticht Bube..* S. 301.

²³⁹ Ebenda. S. 369.

²⁴⁰ Ebenda. S. 201.

²⁴¹ Ebenda.

²⁴² Ebenda. S. 391.

²⁴³ Ebenda. S. 390.

4.1.5.2. Durchführung

Vier Jahre nach Alexanders Tod meldet sich Fabian bei Eva und möchte sich zu einem versöhnlichen Abendessen mit ihr treffen; und das genau an Alexanders Todestag. Als Eva ihn an Telefon darüber aufklärt und bemerkt, dass Fabian das offensichtlich vergessen hatte, plant die Protagonistin, das Vorhaben, welches bis zu diesem Zeitpunkt nur ein Gedankenspiel war, in die Tat umzusetzen.

Plötzlich war ich froh, daß er angerufen und den ersten Schritt getan hatte. [...] An der offenen Tür des leeren Zimmers stand Alexander und sah mich an. [...] Ich hatte immer wieder trainiert, ihn SO zu sehen, und nicht in seiner Todesangst, den Mund zu einem Schrei geöffnet. [...] Nun lächelte er, und ich sagte ihm, daß ich fünf Tage Zeit der Vorbereitung habe bis zum Wiedersehen mit seinem Mörder.²⁴⁴

Als sie Fabian zum Abendessen trifft, steht ihr Entschluss zum Mord noch nicht fest.

Sie möchte erst sichergehen und herausfinden, wie sehr Fabian tatsächlich selbst durch den Verlust seines Sohnes gelitten hat.

Ich hatte den Kopf in die Hände gestützt und beobachtete ihn. Beinahe besänftigt. Mit Rücktrittsabsichten. Dein ist die Rache, o Herr, und du hast dir mit seiner Impotenz etwas sehr Originelles ausgedacht. Doch in diesem Augenblick sagte Fabian: „Es ist das Schlimmste, was mir je passiert ist.“

Seine Worte. Und meine Bilder. Sie trafen zusammen und stießen einander ab. Fabian hatte eben sein Todesurteil gesprochen.²⁴⁵

Die Tatsache, dass Fabian seine Impotenz als schlimmere Erfahrung bezeichnet, als seinen eigenen Sohn zu verlieren, gibt Eva die Gewissheit, nach der sie gesucht hat: Fabian hatte nicht so sehr unter Alexanders Tod gelitten, nicht so sehr, wie ein Vater aus ihrer Sicht darunter leiden müsse. Damit ist Fabians Todesurteil gesprochen.

Die perfekte Rache

In dem Glauben, Eva spritze ihm ein Mittel gegen seine Impotenz, lässt Fabian die Tat bereitwillig über sich ergehen. Stattdessen injiziert Eva Fabian allerdings Luft in sein Geschlechtsteil, was zu einer tödlichen Luftembolie führt, die medizinisch kaum nachweisbar ist. An dieser Stelle erklärt sich auch der Titel des Romans, denn die Dame sticht den Buben hier wortwörtlich und führt damit seinen Tod herbei.

Ich setzte die Nadel in das Penis-Septum. Stach zu. Es war nicht Prostaglandin E1, das durch seinen Körper strömte, und nicht Lust...sondern Luft. Die Luft, die Alexander gefehlt hatte, als er ertrank.²⁴⁶

²⁴⁴ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 407.

²⁴⁵ Ebenda. S. 412.

²⁴⁶ Ebenda.

Die Tötungsart, nämlich das Herbeiführen einer Embolie, ist damit die perfekte Rache in dem Sinn, als Alexander an einem Mangel an Luft starb.

Eine perfekte Rache, Fabian. Nicht ganz so furchtbar wie Ertrinken und nicht so schmerzhaft wie Weiterleben. Ich tue es auch, um Alexander zum Schweigen zu bringen. In meinem Kopf. Und um meine Lüge zu korrigieren, daß ich dich nie geliebt habe. Weil Heather sagte, daß man jemanden töten muß, um den Wert des eigenen Lebens zu erkennen. Und Freud sagt, daß wir alle aus einer Generationsreihe von Mördern abstammen, was schließlich jeder Krieg an den Tag brächte. Wir haben Krieg geführt, Fabian, denn Liebe ist nichts anderes, auch wenn es Menschen gibt, die Sieg oder Niederlage mit Waffenstillstand verwechseln.²⁴⁷

Nach seinem Tod verätzt Eva Fabians Gesicht mit Säure, um damit auf ewig sein Lächeln zu zerstören, so wie er Alexanders Lächeln und damit das ihre zerstört hat: „Doch ich wünschte, ich könnte dein Lächeln zerstören, weil ich dich gänzlich auslöschen möchte, Fabian, um zu überleben.“²⁴⁸

Dieses Zitat unterstreicht die Unausweichlichkeit der Tat aus Evas Sicht. Sie tötet Fabian, um die Bilder endgültig aus ihrem Kopf zu vertreiben und endlich weiterleben zu können. Die Protagonistin empfindet den Mord an ihrem Ex-Mann als Akt der Selbstjustiz.

4.1.5.3. Ergebnis

Das Gute ist abgeschafft, und das Böse, es ist reizvoll und verwegen und nur dann banal oder häßlich, wenn es sich verantworten und in widerwärtigen Einzelheiten begründen muß.²⁴⁹

In *Dame sticht Bube* wird der Akt der Detektion insofern zum Thema, als der Polizist Benedikt Hermann im Laufe der Rahmenhandlung einer gesichtslosen Leiche auf der Spur ist. Eva selbst hat die Leiche obduziert und Herzversagen als Todesursache festgestellt. Wie sich am Ende offenbart, handelt es sich bei der Leiche um Fabian. Benedikt Hermann spricht Eva darauf an: „Wollen Sie mir weismachen, daß Sie Ihren geschiedenen Mann nicht erkannt haben, als er vor Ihnen auf dem Obduktionstisch lag?“²⁵⁰

Es bleibt allerdings offen, ob Eva ihrer Tat jemals überführt wird. Immerhin ist ihr perfektes Verbrechen aus medizinischer Sicht kaum nachweisbar. So ist es wahrscheinlich, dass es beim Verdacht des Polizisten bleibt.

²⁴⁷ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 413.

²⁴⁸ Ebenda.

²⁴⁹ Ebenda. S. 305.

²⁵⁰ Ebenda. S. 404.

Da der Text mit der Beschreibung des vermeintlich perfekten Verbrechens endet, lässt sich nicht sagen, welche direkten Auswirkungen der vollzogene Racheakt auf die Protagonistin hat. Anhand der Gedankenreden Evas könnte man sagen, sie genießt es, ihr minutiös geplantes Vorhaben, ihre lange gehegten Rachegeanken, endlich in die Tat umzusetzen. Ob Eva allerdings durch den Racheakt tatsächlich die gewünschte Erlösung erlangt und Alexanders Stimme in ihrem Kopf zum Schweigen bringt, verrät der Text nicht.

4.2. Ulla Hahn: *Ein Mann im Haus* (1991)

4.2.1. Inhalt

Ulla Hahns Roman *Ein Mann im Haus* erzählt die unbarmherzige Rache einer heimlichen Geliebten. Die Juwelierin Maria Wartmann lebt in einer mitteldeutschen Kleinstadt und hat seit drei Jahren eine Affäre mit dem örtlichen Küster Hans Egon – im Roman als Hansegon oder „Küstermann“ bezeichnet. Der verheiratete Küstermann nimmt sich in der ungleichen Beziehung Maria gegenüber alle Rechte heraus, ohne jedoch seine Pflichten zu erfüllen. Immer wieder verspricht er seiner Geliebten, seine Ehefrau zu verlassen. Doch es bleibt bei leeren Versprechungen. Maria hat es satt, von Hansegon nur ausgenutzt zu werden und stets die zweite Wahl zu sein. So betäubt sie ihn eines Abends und fesselt ihn an ihr Bett, wo sie ihren ehemaligen Geliebten acht Tage lang gefangen hält und erniedrigt, bevor sie ihn in einer kalten Winternacht am Straßenrand aussetzt. Mehr oder weniger die gesamte Handlung des Textes dreht sich um diesen sadistischen Racheakt.

4.2.2. Erzählweise nach Martínez und Scheffel

Die Erzählstruktur des Romans ist einfach aufgebaut. Was die Perspektivierung des Erzählten betrifft, so handelt es um eine nicht fokalisierte Erzählung, welche von einer allwissenden Erzählerfigur vorgetragen wird, die außerhalb der Geschichte steht. Es kann also hier von einer extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählung gesprochen werden.²⁵¹

Setzt man den Zeitpunkt des Erzählens in Relation mit dem Zeitpunkt des erzählten Geschehens, so liegt hier eine spätere Narration im epischen Präteritum vor, wenn auch die Tendenz zu einer fiktiven Gegenwärtigkeit²⁵² in der Beschreibung der Ereignisse erkennbar ist.

Diese wird vor allem deutlich, wenn Maria zu ihrem Gefangenen spricht („Und nun, Hansegon,

²⁵¹ Vgl. Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 84.

²⁵² Vgl. ebenda. S. 75.

sollst du sehen, was ich hier für dich habe.“²⁵³). Die Redewiedergaben vermitteln eine gewisse Form von Gegenwärtigkeit.

4.2.3. Figurenanalyse

4.2.3.1. Figurenanalyse nach Fricke und Zymner

Informationen über die Protagonistin erhalten die Leser/innen hauptsächlich auf Ebene der Erzählinstanz, in Form von Handlungsbeschreibungen und Rede- oder Gedankenwiedergaben der Protagonistin selbst, aber auch teilweise mittels Redewiedergabe anderer Figuren.

Der Großteil der Informationen wird also in expliziter Form ausgehend von der Erzählinstanz vermittelt. So bekommen die Leser/innen durch die Beschreibung der Taten Marias und ihre Interaktion mit ihrem Gefangenen Details über die Protagonistin und deren Beziehung zu Küstermann. Diese Elemente geben Stück für Stück Aufschluss über Marias Motive für die Tat.

Explizite Informationen auf Ebene der Figuren werden im Text in Form von Redewiedergaben anderer Figuren vermittelt. So etwa, als eine Kundin die äußerliche Veränderung der Protagonistin bewundert und vermutet, es könne an einer Schwangerschaft liegen: „Entschuldigung. Aber Sie sehen so, so, ja, so anders aus, eben.“²⁵⁴

Als implizite Informationen auf Ebene der Erzählinstanz kann etwa die Bedeutung der Namen im Text gesehen werden. So lässt der Name Küstermann, wie Maria ihren Geliebten Hans Egon bezeichnet, auf eine gewisse Anerkennung schließen, die dieser durch seine Rolle als Küster im streng katholischen Ort und gegenüber Maria als strenggläubige Katholikin und Chormitglied hat, und deutet andererseits durch Ergänzung des „Mann“ auf eine von männlicher Macht dominierte Beziehung zu Maria hin.

Der Name Maria als Mutter Gottes kann einerseits auf eine weibliche Machtposition hinweisen und steht andererseits in Korrelation zu den zahlreichen katholischen Elementen in der Handlung, die beim Kirchengang und den Ritualen der Adventszeit beginnen, an welche sich Maria hält, und die sich in ihren Ritualen im Umgang mit dem gefangenen Geliebten fortsetzen, die an christliche Traditionen (Waschung, Salbung und Speisung) erinnern. Der Nachname Wartmann wiederum enthält genauso wie der Name Küstermann den Verweis auf das

²⁵³ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 73.

²⁵⁴ Ebenda . S. 133.

Männliche und kann kontrastierend dazu im Sinne einer männlichen Machtposition Marias gedeutet werden.

Auf impliziter Ebene kann etwa die häufige Thematisierung der kleinen Bärbel, Nichte Küstermanns, als Symbol für die Unschuld gedeutet werden oder auch für den unbewussten Kinderwunsch Marias stehen.

4.2.3.2. Figurenanalyse nach Pfister

Was den allgemeinen Grad der Ausgestaltung der Hauptfigur betrifft, so haben wir es in *Ein Mann im Haus* im Vergleich zu den Romanen *Dame sticht Bube* und *Der Hahn ist tot* bei Maria Wartmann mit einer tendenziell weniger ausgestalteten Figur zu tun.

Die Leser/innen erhalten im Laufe des Texts vor allem Informationen über das Verhältnis Marias zu Küstermann. Dennoch lassen sich anhand Marias Rolle in der Beziehung zu Küstermann und durch die Beschreibung ihrer Handlungen Schlüsse auf ihre Persönlichkeit ziehen. Durch die im Text erläuterte Leidensgeschichte der Protagonistin als heimliche Geliebte erscheint Maria als Opfer einer ungleichen Beziehung.

Die positiven Auswirkungen der Tat und die Transformation der Protagonistin zeigt sich im Text bereits während der Gefangenschaft Küstermanns.

4.2.3.2.1 Transformation

Maria kann nach Pfisters Modell des Weiteren insofern als dynamisch konzipierte Figur gedeutet werden, als im Zusammenhang mit der Entführung und Festhaltung Küstermanns bei der Protagonistin eine Transformation stattfindet. Die positive Veränderung Marias wird durch andere Figuren im Text thematisiert. So bedient sie ihre Kund/innen im Juweliergeschäft plötzlich „[...] mit einer Heiterkeit, die wohlwollendes Aufsehen erregte.“²⁵⁵. Eine Heiterkeit, die die Menschen von der Protagonistin offensichtlich nicht gewöhnt sind, und die so manche Kundin dazu veranlasst, über eine neue Liebe in Marias Leben, ja gar über eine Schwangerschaft zu spekulieren²⁵⁶, die die Protagonistin so zum Strahlen bringt.²⁵⁷

Auch die Protagonistin selbst bemerkt durch die Entführung eine Veränderung in ihr. Die Entführung sorgt bei Maria für ein ungewohntes Wohlgefühl, welches sie zuvor nur an der Seite ihres Geliebten empfunden hatte. Sie scheint sich durch die Umkehr der Machtposition befreit

²⁵⁵ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 63.

²⁵⁶ Vgl. ebenda. S. 63.

²⁵⁷ Vgl. ebenda. S. 133.

zu fühlen. So macht sie es sich nun alleine auf ihrem Sofa bequem, und zwar mit dem „[...] gleichen Behagen, das sie einmal an Küstermanns Haut empfunden hatte.“²⁵⁸

Auch wenn wir kein detailliertes Bild über die Charaktereigenschaften der Protagonistin erhalten, so lässt sich Maria dennoch tendenziell eher als mehrdimensionale Figur bezeichnen. Alleine die Dichotomie der nach außen hin braven Katholikin, welche im Kirchenchor singt und regelmäßig zur Kirche geht, und Marias Rolle als heimliche Geliebte des verheirateten Küstermann spricht für die Mehrdimensionalität der Hauptfigur.

Mit dem Verbrechen an Küstermann offenbart sich eine weitere Facette der Protagonistin. Sie wird schließlich zur Rächerin, welche ihren ehemaligen Geliebten entführt und quält.

In Zusammenhang mit dem Verbrechen selbst offenbaren sich immer wieder neue Seiten der Protagonistin. So ist Maria zum Teil selbst überrascht darüber, mit welcher Selbstverständlichkeit und Härte sie ihren Plan durchzieht, Küstermann zu erniedrigen und zu quälen.

Jahrelang hatte sie die passive Rolle in der Beziehung innegehabt. Durch ihren Racheakt wird sie selbst zur aktiven Handelnden, die entscheidet – nicht nur über die Beziehung, sondern auch über Küstermann selbst.

In dem Sinne kann Maria nach Pfisters Modell auch als offene Figur bezeichnet werden, die geheimnisvolle Züge annimmt, wenngleich den Leser/innen keine Informationen vorenthalten werden, wie es etwa bei *Dame sticht Bube* der Fall ist.

Immerhin wird das Verbrechen in Ulla Hahns Text nicht von vorne aufgerollt, sondern den Leser/innen in chronologischer Reihenfolge geschildert. Offen bleibt allerdings bis zum Ende, wie weit Maria wirklich gehen wird, und bis zu welchem Punkt sie ihre Rache fortsetzt.

Bewusstsein

Was das Bewusstsein der Protagonistin über ihre Taten anbelangt, so erhalten wir im Text zumindest vereinzelt Hinweise auf eine gewisse Einsicht Marias in Zusammenhang mit dem Verbrechen an Küstermann. Sie ist sich ihres Ziels bewusst, Küstermann bis zum Verlust seines Willens und seiner Persönlichkeit zu quälen – einen „Seelenmord“ an ihm zu begehen²⁵⁹, wie Waltraud Sterling das Verbrechen an Küstermann treffend beschreibt. So fragt sich die Protagonistin selbst, wann denn der Umgang mit Menschen zu Mord wird²⁶⁰ und ertappt sich

²⁵⁸ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 92.

²⁵⁹ Vgl. Sterling: *...bis, dass ein Mord euch scheidet*. S. 228.

²⁶⁰ Vgl. Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 49.

dabei, wie sie selbst an Küstermann denkt, als wäre dieser bereits tot: „Mit Mandeln hatte Küstermann Spekulatus am liebsten gemocht. Maria merkte, daß sie an ihn dachte, als wäre er nie mehr imstande, welchen zu essen.“²⁶¹

4.2.4. Allgemeine Charakterisierung

Im Unterschied zu den anderen Romanen erfahren wir in *Ein Mann im Haus* wenig über die Persönlichkeit und das familiäre oder soziale Umfeld der Protagonistin, da sich die Handlung des Romans im Wesentlichen auf die Beschreibung des Racheakts beschränkt. In Ulla Hahns Roman dauert das Verbrechen acht Tage lang an und wird von der Protagonistin im wahrsten Sinne des Wortes zelebriert. In der Beschreibung der Folter des Geliebten erfahren wir vor allem Details über die Beziehung zwischen Maria und Küstermann.

4.2.4.1. Persönlichkeit

4.2.4.1.1 Psychische Disposition

Die Protagonistin offenbart sich im Laufe der Handlung immer stärker als psychisch defekte Persönlichkeit. Marias völlige Passivität in der Beziehung, die bis zur Selbstaufgabe führt, steht im völligen Widerspruch zu ihrem brutalen und erniedrigenden Racheplan an ihrem ehemaligen Geliebten.

Der gesamte Racheakt, welchen Maria sich für Küstermann ausdenkt und auf sadistische Weise inszeniert, weist eindeutig auf eine gestörte Persönlichkeit hin, die sich in der Interaktion mit dem Gefangenen weiter verstärkt.

So treten in der Inszenierung des Racheakts immer mehr abnorme Persönlichkeitsmerkmale der Protagonistin hervor. Sie genießt es auf sadistische Weise, Küstermann zu quälen, ihn „küsend zu unterwerfen“²⁶², den „Widerstand seines Fleisches zu spüren“²⁶³ und ihn zu erniedrigen. Zudem zelebriert sie seine Gefangenschaft in Form von erniedrigenden Ritualen, die auf ihre Obsession für christlich geprägte Rituale hindeuten, welche sich bereits in ihrer Kindheit zeigt und die sich im Umgang mit dem gefesselten Küstermann fast schon krankhaft verstärkt.

²⁶¹ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 77.

²⁶² Ebenda. S. 72.

²⁶³ Ebenda. S. 10.

Der vermeintlich liebevolle Umgang mit dem gefesselten Hansegon, der stellenweise an den Umgang einer Mutter mit ihrem Kind erinnert, steht im Widerspruch zur Erniedrigung Küstermanns und seiner völligen Degradierung zum Baby.

4.2.4.2. *Kindheit und familiärer Hintergrund*

Die wenigen im Text vorhandenen Informationen zur Kindheit der Protagonistin deuten auf eine strenge, katholische Erziehung hin, die von religiösen Ritualen geprägt war.

So denkt sie „mit wollüstigem Entsetzen“²⁶⁴ an die von Gewalt geprägten Geschichten ihrer Kindheit, wie die des heiligen Bartholomäus, der bei lebendigem Leib gehäutet wurde, und erinnert sich daran, wie die Köchin Anna einen Hasen häutete, den ihr Vater von der Treibjagd nach Hause brachte.²⁶⁵ Die gewaltsamen Rituale ihrer Kindheit üben bis heute eine Faszination auf Maria aus und inspirieren sie auch in ihrem Umgang mit dem gefesselten Küstermann.

Der einzige Hinweis auf Marias Vater im Text deutet auf ein distanzierendes Verhältnis hin. Maria hat als Kind großen Respekt vor ihrem Vater, dem sie vor seinem Mittagsschlaf Musikstücke auf der Blockflöte vorspielen musste, „[...] immer in der Furcht, danebenzugreifen, was den Einnickenden hochschrecken ließ und die Prozedur verzögerte.“²⁶⁶

Mit der Mutter, die in einem Seniorenheim lebt, telefoniert Maria gelegentlich. Für die Mutter lässt sich eine Frau nur über die Beziehung zu einem Mann definieren. So interessiert sie sich am Telefon nur dafür, ob ihre Tochter denn nun endlich einen Mann gefunden habe.²⁶⁷ „„Noch kein Mann?“ fragte die Mutter wie gewohnt anstatt ‚Wie geht’s?‘“²⁶⁸

4.2.4.3. *Freundschaften und soziales Umfeld*

Marias soziales Umfeld beschränkt sich auf wenige Menschen. Neben dem sporadischen Kontakt mit ihrer Mutter und dem oberflächlichen Verhältnis zu ihren Kund/innen im Geschäft und den Bewohner/innen der Kleinstadt erfahren wir im Text nur von einer einzigen Freundin. Nelly, die Besitzerin eines Modegeschäfts, die Maria schon lange kennt, kann gewissermaßen als Kontrastfigur zu Maria gesehen werden. Nelly wird im Text als auffällig gekleidete und attraktive Frau beschrieben, die den großen Auftritt braucht und für die Maria „[...] den

²⁶⁴ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 41.

²⁶⁵ Vgl. ebenda.

²⁶⁶ Ebenda. S. 69.

²⁶⁷ Vgl. ebenda. S. 44.

²⁶⁸ Ebenda. S. 44.

unauffälligen Hintergrund, die ruhige Grundierung, lieferte²⁶⁹, was gewissermaßen die Basis der Freundschaft darstellt.

Darüber hinaus nimmt das Kind Bärbel, die Nichte der Frau Hansegons, eine wichtige Rolle im Sozialleben Marias ein. Bärbel besucht Maria regelmäßig in ihrem Geschäft. Der liebevolle Umgang mit Bärbel könnte implizit auf einen Kinderwunsch der Protagonistin hindeuten:

Maria setzte sich auf ihren Arbeitshocker und nahm das schluchzende Kind, das sein Tier fest an die Brust unters Kinn preßte, zwischen die Knie. Seine Tränen verklebten die feine Wolle ihres Mohairpullis, doch rührte sie sich nicht, zog den Duft des langen, dünnen Haares ein [...].²⁷⁰

4.2.4.4. Beruf

Der Beruf als Goldschmiedin bereitet Maria Freude und hilft ihr über so manchen Schmerz und manche Enttäuschung hinweg.²⁷¹ Sie arbeitet gerne handwerklich und konzentriert sich auf „[...] schöne Dinge, die den Fingern gehorchten, sich enger und weiter machen ließen, sich polieren, justieren, schraffieren ließen, [...] bis sie den gewünschten Anblick hergaben.“²⁷²

Maria genießt es, in der Rolle der Schöpferin Neues zu erschaffen, und die Macht, ihre Schmuckstücke nach ihren Vorstellungen zu formen. Eine Macht, die ihr in der Beziehung zu Küstermann nicht zuteilwird.

4.2.4.5. Liebe

„Liebst du ihn denn, Kind?“ „Ach, Mama!“ An ihrem Seufzer erkannte Maria, daß sie es tat, immer noch.²⁷³

Mehr oder weniger die gesamte Handlung von Ulla Hahns Roman dreht sich um die Beziehung von Maria zum verheirateten Hans Egon, von der Protagonistin Küstermann genannt. Seit drei Jahren hat Maria ein Verhältnis mit dem verheirateten Küster, in welchem Maria die Position der Wartenden, der sich aufopfernden Geliebten einnimmt, welche dem Mann jederzeit zur Verfügung steht, ohne allerdings selbst Ansprüche stellen zu dürfen.

Auf diese Art wird Maria als Opfer der von männlicher Unterdrückung dominierten, ungleichen Beziehung dargestellt. Eine mögliche Mitschuld der Protagonistin, die sich schließlich auch bewusst und freiwillig in die Situation begeben hat und in dieser verharrt, wird hingegen fast vollständig ausgeklammert. Der einzige Hinweis auf eine diesbezügliche, kritische Selbstsicht

²⁶⁹ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 50.

²⁷⁰ Ebenda. S. 64-65.

²⁷¹ Vgl. ebenda. S. 54.

²⁷² Ebenda. S. 54-55..

²⁷³ Ebenda. S. 45.

seitens der Protagonistin sind folgende Gedanken Marias, die ihr während Küstermanns Gefangenschaft in den Sinn kommen: „Gebraucht werden macht süchtig. Sich gebrauchen lassen auch.“²⁷⁴

Neben der ständigen Verfügbarkeit Marias ist die Beziehung zu Küstermann außerdem von sexueller Unterdrückung und enttäuschter Hoffnung geprägt.

Sexuelle Unterdrückung

Während der Gefangenschaft Küstermanns ruft sich die Protagonistin immer wieder selbst Situationen sexueller Gewalt während der Beziehung in Erinnerung. So ist von Küstermanns Vorliebe die Rede, Maria mit breiten Gürteln zu fesseln, die er zuschnürte, bis sie keine Luft mehr bekam.²⁷⁵

Maria lässt in dieser Hinsicht alles über sich ergehen und macht es sich zur Aufgabe, in Küstermann „[...] jene feierliche Lebenslust zu wecken, die ihn die Neigung von der Pflicht, den Luxus vom Alltag zu trennen befähigte.“²⁷⁶

Mitunter dominiert Küstermann Maria gewaltsam, wenn er den Verdacht schöpft, ein anderer Mann könnte im Spiel sein:

[...] in der Nacht war er über sie hergefallen, sie konnte die Worte, die er keuchte, nicht verstehen, weil er sie mit einer Hand würgte, ihr mit der anderen ein Kissen aufs Gesicht drückte, um ihre Schreie zu ersticken. Er stieß sie, bis sie zu bluten begann und ihr die Luft wegblieb unterm naßgeheulten Kissen, ließ sie liegen, ging duschen.²⁷⁷

Enttäuschte Hoffnung

Hansegons Versprechungen und Liebesbekundungen sind es, die Maria im Laufe der Beziehung immer wieder das Gefühl vermitteln, mehr für sie zu sein als nur eine heimliche Affäre. „Nur bei dir bin ich zu Haus“²⁷⁸, beteuert er immer wieder gegenüber seiner Geliebten. Er verspricht Maria, sich von seiner Frau zu trennen, sobald die Kinder aus dem Haus sind, und redet sogar davon, sie heiraten zu wollen:

„So sollte es sein, wenn man verheiratet ist“, sagte Küstermann. Dann: „So wäre es, wenn wir verheiratet wären.“ Und schließlich: „So wird es sein, wenn wir verheiratet sind.“²⁷⁹

²⁷⁴ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 85.

²⁷⁵ Vgl. ebenda. S. 26.

²⁷⁶ Ebenda. S. 26.

²⁷⁷ Ebenda. S. 27.

²⁷⁸ Ebenda. S. 9.

²⁷⁹ Ebenda. S. 95.

Doch es bleibt bei den leeren Versprechungen und Maria erkennt schließlich, „[...] daß Küstermann zu den Menschen zählte, die sich mit dem Klang der Münze zufriedengaben.“²⁸⁰

So kommt es nach jedem intimen Treffen der beiden erneut zum „kleinen Verrat“²⁸¹ an Maria:

Schließlich brachten sie die Sache auf dem kleinen Perser zu Ende, daß ihnen die Muster zu wilden Formen und Farben erblühten. „Ich muß gehn“, sagte Hansegon mit einer Stimme, die hören ließ, daß er schon längst woanders war.²⁸²

Maria fühlt sich durch Küstermanns Liebesbekundungen und leere Versprechungen emotional erpresst. Als Küstermann während seiner Gefangenschaft das Wort „Liebe“ auf einen Pappkarton schreibt, glaubt Maria ihm nicht und bezichtigt ihn der Lüge: „Du lügst, Hansegon“, sagte sie sachlich. „Du hast mich lange genug erpresst mit dieser Lüge. Jetzt kommst du mir nicht mehr davon [...]“²⁸³

4.2.5. Der Racheakt

„So süß war es, den Widerstand seines Fleisches zu spüren, und es gab nach, wie ihr der Wille des Mannes nie nachgegeben hatte.“²⁸⁴

4.2.5.1. Motiv

Nach drei Jahren als heimliche Geliebte an der Seite von Küstermann hat es Maria satt und schlägt zurück: „Wie war sie nach ihm gesprungen, wenn er gesagt hatte ‚Komm‘. Wie hatte sie sich gedreht und gedrehselt seinen Händen zu Willen.“²⁸⁵

Durch den Racheakt an Küstermann begibt sich die Protagonistin aus der Rolle des Opfers im Sinne einer von männlicher Macht dominierten, emotionalen und sexuellen Unterdrückung in die Rolle der Täterin und kehrt damit das Machtgefüge um.

Ihre gemeinen Küsse gingen auf und nieder, bis die Aufsässigkeit wich und der Zorn erschien, der Zorn verging, und die Scham erschien, die Scham verging, nur Schmerz blieb. Dann hatte sie Küstermanns Gesicht mit ihren Küssen geleert. Sie berauschte sich an den Verwandlungen seiner Züge, genoß ihre Macht, genoß es, Küstermann küssend zu unterwerfen. Es war süß, auf der Seite der Täter zu sein.²⁸⁶

²⁸⁰ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 95.

²⁸¹ Vgl. Baackmann: *Erklär mir Liebe*. S. 190.

²⁸² Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 9.

²⁸³ Ebenda. S. 48.

²⁸⁴ Ebenda. S. 10.

²⁸⁵ Ebenda. S. 27.

²⁸⁶ Ebenda. S. 72.

Enttäuschte, unerwiderte Liebe ist auch hier konstituierendes Element und Hauptmotiv für den Racheakt der Protagonistin. Maria handelt dabei aus ihrer Sicht aus einer Notwendigkeit heraus, weil sie weiß, dass sie „[...] ihre unverdauten Bilder würde von sich geben müssen, um nicht daran zu ersticken.“²⁸⁷ Reue oder Mitleid mit ihrem Opfer empfindet die Protagonistin nicht. Diese Textstelle deutet darauf hin, dass Maria durch den sadistischen Racheakt, in welchem sie sich ihres ehemaligen Geliebten bemächtigt und ihn in völliger Erniedrigung unterwirft, jahrelang unterdrückte Gefühle und Bedürfnisse nach außen kehrt – in der Hoffnung, sich somit davon loszumachen.

Das bewusste Ziel der Protagonistin ist, ihr Opfer durch die erniedrigende Tat lebenslang zu zeichnen und ihm seine Persönlichkeit zu nehmen. Auch Maria selbst sieht das Verbrechen gewissermaßen als Seelenmord an. Der Hansegon, wie sie ihn einmal kannte und liebte, soll durch die Tat gänzlich ausgelöscht werden:

„Probieren Sie mal, das sind die ersten.“ Das Gebäck war hart und warm und zerging auf der Zunge. Mit Mandeln hatte Küstermann Spekulatius am liebsten gemocht. Maria merkte, daß sie an ihn dachte, als wäre er nie mehr imstande, welchen zu essen.²⁸⁸

4.2.5.2. Durchführung

Die Protagonistin wählt für ihren ehemaligen Geliebten eine durch Entwürdigung geprägte „Todesart“, einen sadistischen Seelenmord, der zwar nicht tödlich ausgeht, aber das Opfer zu einer dauerhaften Mumie werden lässt.²⁸⁹

Bei einem gemeinsamen Abendessen möchte sich Hansegon von Maria verabschieden, bevor er eine Reise mit seiner Frau antritt. Doch Maria hat andere Pläne und mischt ihm Schlaftabletten in seine Suppe, was Küstermann daran hindert, wie sonst nach dem vollzogenen Geschlechtsakt mit den Worten „Ich muß gehen“ zu seiner Ehefrau zurückzukehren. Stattdessen sackt er in Marias Wohnzimmer zusammen, die ihn daraufhin in ihr Schlafzimmer verfrachtet, wo sie ihn fortan acht Tage lang an ihr Bett gefesselt gefangen hält, ihn demütigt und quält.²⁹⁰

Der sadistische Racheakt Marias als qualvolles Ende einer Beziehung ist gezeichnet durch die Erniedrigung, körperliche Entmachtung und Verhöhnung des ehemaligen Geliebten. Dieser soll

²⁸⁷ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 22.

²⁸⁸ Ebenda. S. 77.

²⁸⁹ Vgl. Sterling: *... bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 228.

²⁹⁰ Vgl. Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 8-10.

nun am eigenen Körper alle Leidensformen und Kränkungen spüren, welche Küstermann der Protagonistin aus ihrer Sicht zugefügt hat.

Körperliche Vereinnahmung

Durch das Fesseln des zuvor mit Drogen gefügig gemachten Küstermann macht Maria diesen komplett handlungsunfähig. Er ist ihr vollständig ausgeliefert. Durch Zukleben seiner Lippen, „[...] die sie wieder und wieder geküßt und belogen hatten [...]“²⁹¹, wird Küstermann zudem jede Chance genommen, mit seiner Entführerin zu sprechen.

In diesem Zustand ermächtigt sich Maria ihres ehemaligen Geliebten, was als direkte Rache für die sexuelle Unterdrückung seinerseits während der Beziehung gesehen werden kann:

Maria rollte ihr Haar um sein Glied wie um einen Lockenwickler, rollte das schlaffe Stückchen ein und aus, ein und aus, jedesmal fiel es mit einem leisen Klatschen seitwärts in die linke Leiste. Sie schnürte es kreuzweise, wie einen römischen Schuh, band ihm mit Haaren die Eichel ab, daß sie blaurot anlief, ruckte mit dem Kopf. Das Glied ruckte mit. Wie war sie nach ihm gesprungen, wenn er gesagt hatte „Komm“. Wie hatte sie sich gedreht und gedrechselt seinen Händen zu Willen.²⁹²

Enttabuisierung

Zudem soll durch den Racheakt der romantische Mythos der Beziehung zerstört werden.

Dazu ist es zuallererst notwendig, dass sich Maria von der Vorstellung Küstermanns als vollkommenem und beinahe göttlichem Geschöpf löst: „Früher hatte es sie selbst gekränkt, wenn sie schlecht von Küstermann dachte. Ihn gar lächerlich zu machen, wäre einer Gotteslästerung gleichgekommen.“²⁹³

Durch den veränderten Blick auf Intim- und Tabubereiche des gefesselten Küstermann erprobt sich Maria langsam im „Verschieben bestimmter Küstermerkmale“²⁹⁴, welche ihn nur allzu menschlich erscheinen lassen und sie auf seine körperlichen Unzulänglichkeiten aufmerksam machen. So ekelt sich Maria plötzlich vor dem Körpergeruch Küstermanns, von welchem sie während der Beziehung immer sehr angetan war²⁹⁵: „Doch nun war plötzlich ein Geruch um ihn, den sie nur schwer ertrug, den sie nicht dulden mochte. [...] Was Küstermann umgab, war deprimierend und bedrohlich. Er stieß sie ab.“²⁹⁶

²⁹¹ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 13.

²⁹² Ebenda. S. 27.

²⁹³ Ebenda. S. 51.

²⁹⁴ Ebenda. S. 51.

²⁹⁵ Vgl. ebenda. S. 36.

²⁹⁶ Ebenda. S. 37.

Religiöse Rituale

Wie bereits erwähnt, hat die Protagonistin eine Vorliebe für christlich geprägte Rituale und für von Gewalt dominierte, katholische Legenden wie jene vom heiligen Bartholomäus.

So ist auch der Umgang mit Küstermann geprägt von Ritualen christlichen Ursprungs. Sie zelebriert die Waschung, die Speisung und die Salbung ihres Opfers.

Nachdem Maria Küstermanns Waschung vollzogen und ihm mit einem „duftenden Naturschwamm“²⁹⁷ sorgsam den ganzen Körper gewaschen hat, wickelt sie ihm „wie Jesus am Kreuz“²⁹⁸ ein Laken um Bauch und Gesäß.

Durch den Umgang mit Küstermann scheint es, als würden die im Text ständig thematisierten, christlichen Rituale stellenweise fast ins Lächerliche gezogen. Alleine die Tatsache, dass Küstermann in seiner Rolle des ehrwürdigen Kirchenchorleiters seine Frau betrügt, vermittelt eine gewisse Scheinheiligkeit der katholischen Kirche und kann als Kritik an dieser gedeutet werden.

Auch anhand der feierlichen Inszenierung Marias zeigt sich die Ironie der Situation. Sie zelebriert den Racheakt. Küstermann wird in feierlicher Atmosphäre und mit kulinarischen Leckerbissen gequält. Ihre früheren Bemühungen, dem Geliebten durch ein schönes Ambiente („Sie sorgte für Blumen und betäubende Parfums, Musik und Lichteffekte, edle Getränke [...]“²⁹⁹) und gutes Essen zu imponieren und für Wohlgefühl zu sorgen, werden in der Inszenierung des Racheakts lächerlich gemacht und ins Gegenteil verkehrt.

Durch einen Schlitz seines zugeklebten Mundes füttert ihm Maria mit einem eigens angefertigten Silberröhrchen die feinsten Speisen. „Den Rest des Kalbsragouts hatte sie feingeschnetzelt, die Bandnudeln zerquetscht. Beides zusammen servierte sie in einem Bierseidel.“³⁰⁰

Bemutterung

Marias Umgang mit Küstermann erinnert stark an den Umgang einer Mutter mit ihrem Kind. Die Protagonistin bemuttert ihren ehemaligen Geliebten auf eine befremdliche Art und Weise und degradiert ihn damit zum handlungsunfähigen Kleinkind.

[...] endlich wünschte sie sich einen Doppelmund, um sein Augenpaar mit ihrem Speichel zu kühlen. Sie wiegte ihn, summte zusammenhanglose Liedfetzen, die kleine

²⁹⁷ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 38.

²⁹⁸ Ebenda.

²⁹⁹ Ebenda. S. 26.

³⁰⁰ Ebenda. S. 39.

Melodie, die sie aus Norddeutschland mit hierhergebracht und Küstermann einmal zum Geburtstag geschenkt hatte.³⁰¹

Das Befremdliche manifestiert sich in der zum Teil fast liebevoll erscheinenden Umsorgung Küstermanns, die im Widerspruch zur Brutalität der Gefangennahme und zum entwürdigenden Umgang der Protagonistin mit ihrem Opfer steht, dem sie wissentlich Schmerzen zufügt: „Hansegon“, sagte sie. „Schau mich an.“ Sie bat ihn wie eine Mutter ihr Kind, dem sie Schmerzen zufügen muß gegen ihren Willen, zu seinem Nutzen.“³⁰²

Im Umgang mit Küstermann wird eine Sehnsucht der Protagonistin nach Mutterschaft deutlich, die die Situation noch absurder erscheinen lässt. So hält sie die Gipsmaske, die sie von ihrem Gefangenen genommen hat, an der Brust, und trägt diese „wie eine Mutter ihr Kind“³⁰³, dem sie süße Kosenamen und Versprechen zuflüstert.³⁰⁴

Maria ist froh über ihre neu gewonnene Verantwortung, die sie durch den an ihr Bett gefesselten Mann plötzlich erlangt, denn Verantwortung mache nützlich und Nützlichsein wiederum glücklich.³⁰⁵

Das Finale – Küstermann als Mumie

„Aushöhlen müßte man dich.“ [...] „Aushöhlen, ausbeinen, ausbluten – eine dauerhafte Mumie, eine perfekte Fassade.“³⁰⁶

Zynisch gönnt sich Maria vor Küstermanns gierigem Blick die köstlichsten Weihnachtsbäckereien. In diesem Moment wird Küstermann die eigene Mitschuld bewusst, die ihn in diese Lage gebracht hat.³⁰⁷

Mit der Gemessenheit eines Automaten nahm sie eine Weinbrandbohne nach der anderen, schichtete sie in den Backentaschen, biß, als nichts mehr Platz fand, zu, daß die süßscharfe Füllung durch die Zähne spritzte, kaute und schluckte Knickebein, Domino, Lebkuchenherzen [...]. „Das alles hättest du haben können, Hansegon. Das alles war einmal für dich da.“³⁰⁸

³⁰¹ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 58.

³⁰² Ebenda. S. 60.

³⁰³ Ebenda. S. 63.

³⁰⁴ Vgl. ebenda.

³⁰⁵ Vgl. ebenda. S. 84.

³⁰⁶ Ebenda. S. 9.

³⁰⁷ Vgl. ebenda. S. 9.

³⁰⁸ Ebenda. S. 90.

Als Finale der achttägigen Gefangenschaft hat sich die Protagonistin für Küstermann etwas Besonderes ausgedacht: Sie nimmt ihm eine Gipsmaske ab, die sie als Küstermanns „Totenmaske“³⁰⁹ bezeichnet.

Maria nimmt der ehemaligen Liebesgeschichte ihren letzten Zauber, indem sie Küstermanns Totenmaske mit all den romantischen Erinnerungen an die gemeinsame Beziehung füllt – von Rosen, Stadtführern, Fotos, Dessous bis hin zu alten Fahrscheinen. Die einstige Liebe wandelt sich hier endgültig in Hass und die letzten Erinnerungen werden wertlos gemacht. Mit der Totenmaske Küstermanns wird die Geschichte einer ins Gegenteil verkehrten Liebe und das Ende einer unglücklichen und ungleichen Beziehung vorgeführt.³¹⁰

„Hansegon, erinnerst du dich?“

Die Maske bröckelte ein wenig, als Maria ihr die Internationale mit Gewalt ins Maul schob, ein röchelndes Geräusch, dann ein Plopp auf den Boden im Plastiksack.³¹¹

4.2.5.3. Ergebnis

Ob ihr Küstermann gefiel, unter der erstarrenden, grauweißen, schrundigen Masse, die sich über seine Züge wölbte, seine halbnackte, grotesk gestreckte Gestalt, seine gelben, blutarmen Hände, aus denen alles Leben gewichen schien? Nein, er gefiel ihr nicht. Doch er konnte ihr nichts mehr antun. Sie hatte ihn pur wie die Mutter die Neugeburt.³¹²

Am Ende der achttägigen Gefangenschaft hat Maria ihr Ziel erreicht. Sie hat Küstermann entmachtet und ungefährlich gemacht, ihm seinen Willen genommen. Nun kann er ihr nichts mehr antun. Durch ihren Racheakt hat Maria die gewünschte Vergeltung erreicht.

Als Maria Küstermann auf der Straße aussetzt, entlässt sie ihn mit den Worten „Wir sind quitt.“³¹³ in die Freiheit. Die Freiheit scheint aber vor allem die Protagonistin selbst erlangt zu haben.

³⁰⁹ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 60.

³¹⁰ Vgl. Sterling: *...bis, dass ein Mord euch scheidet*. S. 235.

³¹¹ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 109-110.

³¹² Ebenda. S. 61.

³¹³ Ebenda. S. 146.

Nach der Befreiung Küstermanns legt Maria sich zufrieden in ihr „von Küstermanns Sekreten durchtränktes Bett“³¹⁴. An dieser Stelle gibt es einen Verweis an *Reineke Fuchs* – jenes Buch, aus welchem Maria ihrem Gefangenen laufend vorgelesen hat:

Hochgeehrt ist Reineke nun! Zur Weisheit bekehre bald sich jeder und meide das Böse, verehere die Tugend! Dieses ist der Sinn des Gesangs, in welchem der Dichter Fabel und Wahrheit gemischt, damit ihr das Böse vom Guten sondern möget und schätzen die Weisheit, damit auch die Käufer dieses Buchs vom Laufe der Welt sich täglich belehren.³¹⁵

Diese Zeilen stehen am Ende des Romans, nur noch gefolgt vom Bericht über die aktuelle Zeitungsmeldung über das Auftauchen des verwaarlosten und geschwächten Küstermann, der seit seinem Aufgreifen kein Wort von sich gibt.

³¹⁴ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 147.

³¹⁵ Ebenda.

4.3. *Beatrix Kramlovsky: Das Risiko (1997)*

4.3.1. Inhalt

Emma ist Wissenschaftlerin und leitet gemeinsam mit ihrem Mann Julian eine Pharmafirma, die an Mäusen experimentiert. Gemeinsam haben sie zwei Söhne, die Zwillinge Philipp und Moritz, und führen eine scheinbar glückliche Ehe. Doch als in der Firma ein Mord geschieht, kommt es zum Wendepunkt. Emma findet heraus, dass sie von ihrem Ehemann hintergangen wird. Zuerst auf der beruflichen Ebene, indem er wichtige finanzielle Entscheidungen die Firma betreffend ohne sie fällt. Als sie schließlich auch noch einen Anruf von der Geliebten ihres Ehemanns erhält, bricht ihre Welt zusammen. Der Verrat an ihrem eigenen Vater, das Verlassen ihrer Heimat, um mit Julian zusammen sein zu können – alles scheint umsonst gewesen zu sein. Und so entscheidet Emma, Julian das Wertvollste zu nehmen, was er hat – seine Söhne.

4.3.2. Erzählweise nach Martínez und Scheffel

Was die Distanz der Erzählung betrifft, lässt sich sagen, dass die Geschichte im narrativen Modus erzählt wird, wobei einige Ereignisse, wie etwa die Beschreibung des Mordes an den Zwillingen, Elemente des dramatischen Erzählens aufweisen.

Was die Perspektivierung der Erzählung betrifft, so handelt es sich bei *Das Risiko* um eine Nullfokalisierung. Bei *Das Risiko* handelt es sich also um einen extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähltyp.³¹⁶

In puncto Erzählstruktur lässt sich feststellen, dass die Rahmenerzählung über Emma und die Entstehung des Racheakts durch eine Binnenerzählung über eine aus dem Labor entflohenen, genmanipulierte Maus ergänzt wird.

4.3.3. Figurenanalyse

4.3.3.1. Figurenanalyse nach Fricke und Zymner

Vielleicht mochte er sie nicht, weil sie sagte, was sie dachte, weil sie oft recht hatte, weil sie auch dann nicht schwieg, wenn es diplomatisch erschien. Außerdem war sie die Frau des Firmenchefs, und ein großer Anteil des Besitzes gehörte ihr. Das bedeutete sehr viel Macht. Eine andere Macht als Blondinen gemeinhin zugestanden wird.³¹⁷

Im Text werden Informationen sowohl über die Erzählinstanz als auch auf der Ebene der Figuren, in Form von direkter Rede oder indirekter Gedankenrede, übermittelt.

³¹⁶ Vgl. Martínez / Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 84.

³¹⁷ Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 31.

Im Vergleich zu den *Dame sticht Bube* erhalten wir in *Das Risiko* deutlich weniger Informationen über den Charakter der Protagonistin. So erschließen sich den Leser/innen die meisten Charaktereigenschaften der Protagonistin aus ihren Handlungen.

Die wenigen expliziten Informationen werden meist mittels direkter Rede beziehungsweise Gedankenwiedergaben aus der Sicht anderer Figuren gegeben, wie die obenstehende Textstelle zeigt, in der ein Kollege Emma aus seiner Sicht beschreibt. Das zeigt auch die folgende Textstelle aus der Sicht von Julian:

Wie schaffte sie das, einer Tragödie noch einen zusätzlichen theatralischen Effekt zu verleihen? Lag das an ihrem Akzent oder an der winzigen Verschrobenheit, mit der sie Wörter anders benutzte?³¹⁸

Einblicke in die Innenwelt der Protagonistin werden den Leser/innen insbesondere in Form von indirekten Gedankenreden der Protagonistin selbst („Warum fühlte sie sich ausgegrenzt? Warum verschloß er plötzlich Türen? Hatte ihr Zuhause auch unbekannte Räume?“³¹⁹) oder aber in Form von direkten Reden im Rahmen der Dialoge übermittelt, die Emma mit Julians Tante Josefa, ihrer einzigen Vertrauten, führt („Ich liebe ihn so sehr, Josefa. Es tut richtig weh.“³²⁰).

Implizite Informationen erhalten wir auch in Form des Beziehungsstils, wenn Julian Emmas eigentümliche Sprechweise beschreibt, die sie als Außenseiterin im Ort charakterisiert.

Im Laufe der Erzählung wird immer wieder auf bestimmte Problemfelder und wiederkehrende Muster im Leben der Protagonistin hingedeutet – etwa das Verlassen der Heimat, das Fremdsein in der neuen Heimat oder der abgebrochene Kontakt mit ihrem Vater –, welche Emma als Figur charakterisieren und auf die ich in der Textanalyse genauer eingehen werde. Dies geschieht sowohl in expliziter Form als auch implizit durch die häufige Thematisierung der genannten Problemfelder.

³¹⁸ Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 87.

³¹⁹ Ebenda. S. 88.

³²⁰ Ebenda. S. 90.

4.3.3.2. Figurenanalyse nach Pfister

Wie bereits angesprochen, wird Emma im Vergleich zu anderen Protagonistinnen der ausgewählten Romane weniger detailliert beschreiben, durch die indirekten Redewiedergaben und Gespräche mit Josefa erhalten die Leser/innen im Laufe der Erzählung dennoch ein Bild über den Charakter und die Innenwelt der Protagonistin.

4.3.3.2.1 Transformation

So lässt sich Emma tendenziell als dynamisch konzipierte Figur beschreiben. Der Mord im Labor stellt gewissermaßen einen Wendepunkt in der Handlung dar, denn hier kommt bei der Protagonistin, die zuvor in einer scheinbar glücklichen Ehe lebt, erstmals Skepsis ihrem Ehemann Julian gegenüber auf, der sich plötzlich seltsam verhält und sich von ihr zu entfremden scheint. Die Zweifel werden größer, als Emma erfährt, dass er Entscheidungen in der Firma ohne sie fällt.

Warum brachte er sie so in Rage? Warum mußte sie ihn unter Druck setzen? Hatte es mit seinen neuen Geschäften zu tun? Kreuzten fremde Vögel ihren Himmel? Mit wem hatte er telefoniert?³²¹

Emmas Gefühl bestätigt sich schließlich, als Julians Geliebte sich bei ihr meldet. Ab dem Zeitpunkt setzt der Veränderungsprozess bei Emma ein. Sie beschließt von da an, nicht mehr mit Julian zu sprechen, entfremdet sich immer mehr von ihrer Familie und durchläuft einen Transformationsprozess – von der liebenden, aufopferungsvollen Ehefrau und Mutter zur Einzelgängerin, deren einziger Wunsch Vergeltung ist.

In dem Sinn lässt sich Emma auch als mehrdimensionale und offene Figur charakterisieren. So werden die primären, eindimensionalen Informationen über die Protagonistin, die sie zunächst als erfolgreiche, glückliche Ehefrau und Mutter erscheinen lassen, bald durch Problemfelder ergänzt (die verlassene Heimat und das schwierige Verhältnis zu ihrem Vater) und ergeben ein heterogenes Bild der Hauptfigur, welches durch die Beziehungskrise mit Julian noch stärker hervortritt und schließlich im Mord an den gemeinsamen Kindern gipfelt.

Bewusstsein

Zudem kann die Protagonistin nach Pfisters Modell als transpsychologische Figur gesehen werden – als Figur, die selbst Erkenntnis über ihre Emotionen und Affekte erlangt. Das zeigt

³²¹ Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 123.

sich etwa an der Auseinandersetzung Emmas mit ihrer problematischen Kindheit und dem schwierigen Verhältnis zu ihrem Vater:

Plötzlich wußte Emma, warum sie sich kontrolliert fühlte. Die Personalchefin wandte die gleichen Tricks wie ihr Vater an, es waren dieselben Spielchen, die sie ihm schon übel genommen und vor denen sie sich gefürchtet hatte. Wieder war sie das kleine Mädchen an der Tür zur Bibliothek, wartend auf ein erlösendes Wort vom entfernt thronenden Vater.³²²

Aber auch in Zusammenhang mit ihren Mordplänen kann Emma eine gewisse Fähigkeit zur Reflexion und ein Bewusstsein über ihr Vorhaben und ihre Rachedgedanken attestiert werden. So wird ihr immer mehr klar, wie fremd ihr ihre eigenen Kinder sind und wie sehr sie Julian gleichen – ein Prozess, der schließlich zu dem Entschluss führt, die eigenen Kinder umzubringen:

Emma saß im Kinderzimmer und sah ihren Söhnen beim Schlafen zu. Beide hatten sich zusammengerollt, eine Hand unter das Gesicht geschoben, die andere zur Faust geballt. „Wie Julian“, dachte sie und erschrak.³²³

4.3.4. Allgemeine Charakterisierung

4.3.4.1. Persönlichkeit

Aus Sicht ihres Kollegen Paul ist Emma eine kühle, nordische Schönheit, die dem Klischee entspricht – groß, blond und attraktiv. Das ist auch die einzige Textstelle, die uns Informationen über das Äußere der Protagonistin gibt.

Auf ihre Kolleg/innen im Labor wirkt Emma außerdem unnahbar, sachlich und kompetent.³²⁴ Emma ist keine Frau, die sich den Mund verbieten lässt, sondern ihre Meinung offen kundtut, was nicht jedem passt.

Aus Sicht der anderen Figuren im Text wird Emma immer wieder auf ihre Herkunft aus dem Norden reduziert, welche sie zur Außenseiterin macht:

Wenn sie wenigstens so reden könnte wie wir. Aber dieser Akzent bringt mich einfach zur Raserei. Kaum macht sie den Mund auf, beschließt schon irgendwer in meinem Hirn, in Opposition zu treten. Der Norden liegt in ihrem Herzen.³²⁵

Julian beschreibt seine Ehefrau als theatralisch und etwas verschroben. Die Verschrobenheit bringt er ebenfalls mit Emmas Herkunft und ihrem andersartigen Akzent in Verbindung.³²⁶

³²² Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 53.

³²³ Ebenda. S. 155.

³²⁴ Vgl. ebenda. S. 142.

³²⁵ Ebenda. S. 12.

³²⁶ Vgl. ebenda. S. 87.

Dass Emma als Fremde wahrgenommen wird – sei es nun in der Firma oder im Wohnort – führt er auf ihr eigenes Verhalten zurück. Aus Julians Sicht müsste Emma sich den Menschen annähern und sich um sie bemühen, um von ihnen akzeptiert zu werden: „Emma, Menschen beißen nicht. Du mußt endlich lernen, sie an dich heranzulassen oder du wirst immer eine Fremde bleiben.“³²⁷

4.3.4.1.1 Psychische Disposition

„Irgendetwas war falsch, fürchterlich falsch. Etwas in ihrem Leben hing beschädigt in einem schrägen Rahmen, und sie wußte einfach nicht, was es war.“³²⁸

Heimatlosigkeit

Die Brüchigkeit in der Persönlichkeit der Protagonistin manifestiert sich bereits in der laufenden Thematisierung der Heimatlosigkeit und der Sehnsucht nach ihrer alten Heimat.

Emma fühlt sich in Julians Land nicht willkommen und von den Menschen nicht akzeptiert, die sie immer noch als Fremde ansehen. So bleibt sie bis zum Ende eine Außenseiterin:

Das bin nicht ich, Julian. Das sind die Menschen hier, die mich im besten Fall noch als Exotin sehen, ein Aufputz für ihre Plauschereien. Ich lebe gern hier. Ich möchte dein Land lieben. Aber sie lassen es nicht zu.³²⁹

Julians Tante Josefa ist neben Julian ihr einziger Anker, der ihr das Gefühl von Heimat und Zugehörigkeit vermittelt.

In diesem Kontext wird immer wieder Emmas schlechtes Gewissen ihrem Vater gegenüber thematisiert, den sie verlassen und betrogen hat. Die Protagonistin bezieht sich vor allem in Zusammenhang mit der Beziehung zu Julian auf das Verlassen der Heimat.

Obsessive Liebe

Als weiterer defizitärer Teil ihrer Persönlichkeit kann Emmas fast schon krankhaft intensive Liebe zu Julian gesehen werden. Laut eigener Aussage der Hauptfigur empfindet sie eine derart große Liebe zu Julian, dass sie alles für ihn tun würde und sich selbst in seinen Schatten stellt. Nach dem Verlassen der Heimat und ihrer Familie ist Julian das Einzige, was ihr bleibt, und sie ist in jedem Lebensbereich eng mit ihm verbunden und auch im Beruf von ihm abhängig.

³²⁷ Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 49.

³²⁸ Ebenda. S. 100.

³²⁹ Ebenda. S. 50.

Machtgefühl

Auch Emmas Machtgefühl, welches sie in ihrer Forschung empfindet, kann in gewisser Weise als krankhaft gesehen werden. Emma sieht sich in ihrem Beruf gleichermaßen als Schöpferin und Zerstörerin und genießt diese Macht, wie ich unter Punkt 4.3.3.3.4 genauer erläutern werde. Die brüchige Persönlichkeit Emmas wird schließlich in ihrer Reaktion auf den Betrug durch ihren Ehemann evident – so wird die liebende Ehefrau und Mutter zur Mörderin ihrer eigenen Kinder.

4.3.4.2. Kindheit und familiärer Hintergrund

Betreffend Emmas Kindheit liefert der Text einige relevante Informationen.

So erfahren wir im Laufe der Erzählung, dass sie gemeinsam mit ihrer Schwester Kristina und ihrem Vater aufwuchs. Die Mutter verließ die Familie sehr früh, Emma hat kaum Erinnerungen an sie und kennt ihr Bild nur aus Fotoalben.

Die Protagonistin wird von den negativen Erinnerungen aus ihrer Kindheit geplagt. Die Frage, warum ihre Mutter sie so plötzlich verlassen hat, quält sie bis heute: „Warum hatte ihre Mutter sie verlassen? Warum hatte ihr niemand von ihr erzählt? Warum hatte sich diese fremde Frau nie um Kontakt mit ihr bemüht?“³³⁰

Emmas Verhältnis zu ihrem Vater stellt sich als äußerst ambivalent dar. Immer wieder wird die Tatsache aufgegriffen, dass Emmas Vater den Kontakt zu ihr abbrach, als sie ihre Heimat und die Firma ihres Vaters verließ, der ebenfalls eine Pharmafirma leitete, um gemeinsam mit Julian nach Österreich zu ziehen und dort mit ihm in seiner Pharmafirma zu arbeiten. Emma ist von ihrem schlechten Gewissen geplagt, den eigenen Vater in doppeltem Sinne hintergangen und verlassen zu haben, und versucht immer wieder vergeblich, mit ihm Kontakt aufzunehmen.

„Warum bettelst du immer noch um ein bißchen von seiner Zeit, ein bißchen von seiner Liebe, wo du doch hier von andern so viel davon bekommst?“ „Vielleicht, weil ich schon als Kind darum gebettelt habe. Vielleicht, weil ihn meine Mutter verlassen hat und er so allein war. Vielleicht dachte ich, ich wäre ihm besonders viel deshalb schuldig. Und dann habe ich das Gleiche getan, ich habe ihn alleingelassen in diesem riesigen, dunklen Haus und ihn auch noch in der Firma hintergangen.“³³¹

³³⁰ Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 34.

³³¹ Ebenda. S. 39.

Aus dieser Textstelle erhalten wir Hinweise auf die Beziehung zu ihrem Vater in ihrer Kindheit, die sich alles andere als liebevoll darstellt. So beschreibt sie ihre Kindheit und ihr Verhältnis zum Vater als distanziert und „von Tabus begrenzt“³³². Dennoch gibt sie den Kampf um seine Liebe nicht auf und schreibt ihm laufend Briefe, die allerdings unbeantwortet bleiben. Kurz bevor es in der Erzählung zum Wendepunkt kommt und Julians Affäre aufgedeckt wird, stirbt Emmas Vater und mit ihm die Chance auf die erhoffte Versöhnung.

Die einzige Person, die Emma aus ihrer engeren Familie bleibt, ist ihre Schwester Kristina, von deren Existenz die Leser/innen bereits im Prolog erfahren und mit der sie in Briefkontakt steht. Im Prolog schreibt Emma einen Brief an Kristina, der von Emmas Heimweh erzählt und Beschreibungen glücklicher Kindheitserinnerungen enthält. Diese Sehnsucht nach Heimat und das schlechte Gewissen, den Vater im Stich gelassen zu haben, sind zwei Aspekte, die sich durch die gesamte Erzählung ziehen, und welche auch einen wichtigen Stellenwert im Zusammenhang mit dem Scheitern der Beziehung zu Julian sowie schließlich beim Mord an ihren Kindern einnehmen.

4.3.4.3. *Freundschaften und soziales Umfeld*

Im Hinblick auf die sozialen Beziehungen der Protagonistin lässt sich sagen, dass Emma außer ihrer Familie, ihren beiden Söhnen und ihrem Mann kaum soziale Beziehungen pflegt.

Zu ihren Arbeitskolleg/innen hat sie als Geschäftsführerin ein eher distanziertes Verhältnis. Von den Dorfbewohner/innen fühlt sich Emma als Zuwanderin nicht akzeptiert und hat keinen wirklichen sozialen Rückhalt im Ort.

Ihre einzige Vertraute und Freundin ist Josefa, Julians Tante, die im selben Haus wohnt. Zu Josefa pflegt Emma ein sehr enges, fast mütterliches Verhältnis. Es scheint, als vermittele Josefa ihr das Gefühl von Heimat, welches sie so schmerzlich vermisst:

„Du riechst so gut nach Vanille“, murmelte sie [Emma ist gemeint]. „Du riechst nach Geld und Einsamkeit“, konterte Josefa. Sie sahen einander an, und dann lachten beide. Es war einer dieser kostbaren Momente, die Wegweiser der Erinnerung bleiben, voll entspannter Zufriedenheit, glücklicher Auflösung. Was hätte sie ohne diese Frau getan! Wie leer wäre die Fremde trotz Julian geblieben.³³³

³³² Ebenda. S. 34.

³³³ Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 35.

4.3.4.4. Beruf

Als wissenschaftliche Leiterin des Labors und Geschäftsführerin hat Emma eine hohe Position in der Firma inne und trägt damit große Verantwortung. Anhand der Informationen, die der Text über ihre berufliche Situation vermittelt, lässt sich sagen, dass Emma eine sehr erfolgreiche und ehrgeizige Person mit einer Obsession für die Forschung ist.

Emma betrachtet die Genforschung als Akt der Schöpfung und als Machtdemonstration. Das stellt auch ihr Kollege Paul fest und empfindet ihre Besessenheit vom Schöpfungsakt als gefährlich:

Er wußte, daß Emma die kurzen Erfolgsaugenblicke anders genoß als er, da war mehr als das Wissen, am Ziel angelangt zu sein. Sie empfand die Schöpfung als Machtdemonstration. Manchmal neckte er sie damit, nannte sie archaisch, warnte sie vor den Geistern, die sie so gerne herbeirief.³³⁴

Diese Machtaffinität Emmas lässt bereits auf den Mord schließen, welcher eine Analogie zu ihrer Genforschung darstellt. Ebenso wie sie in ihrem Beruf durch die Genmanipulation Leben erschaffen und wieder zerstören kann, nimmt sich die Protagonistin mit dem Mord an ihren Söhnen das Recht heraus, das Leben, welches sie ihnen geschenkt hat, wieder zu nehmen. Sie sieht sich also sozusagen als Schöpferin, die über Leben und Tod entscheiden darf:

Er verstand nicht den Augenblick rauschhaften Glücks einer vollkommenen Neuschöpfung. So mußte den Göttern zumute gewesen sein, als sich aus den unbeseelten Erdklumpen der Mensch auf sie zubewegt und sein erstes Lied gesungen hatte. Ein Moment unendlicher Macht. Eine Sekunde lang war sie die Initiatorin eines Neubeginns, eine Göttin, eine Gebärende.³³⁵

4.3.4.5. Liebe

„Ich liebe ihn so sehr, Josefa. Es tut richtig weh.“³³⁶

Was die Beziehung zu ihrem Ehemann Julian betrifft, entsteht beim Lesen immer wieder der Eindruck einer ungleichen Liebe. Nicht nur, dass, wie wir aus den direkten Reden der Protagonistin erfahren, Emma selbst das Gefühl hat, Julian könne ihre Liebe nicht in gleichem Ausmaß erwidern, so empfindet die Protagonistin ihre intensiven Gefühle für Julian zudem als Last, ja fast schon als Zwang. Sie spricht gegenüber Josefa von einer „gewaltigen Liebe“³³⁷ für Julian, die sie zu erdrücken droht:

³³⁴ Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 134.

³³⁵ Ebenda. S. 54.

³³⁶ Ebenda. S. 90.

³³⁷ Ebenda. S. 94.

Ich gehe schwer beladen. Ich rede in dieser Liebe, aber er versteht nur wenige meiner Worte. Ich handle in dieser Liebe, aber er erkennt nur einen Bruchteil. Ich versuche verzweifelt, das Ausmaß meiner Liebe klarzumachen. Es ist wie ein Traum, in dem ich gefangen bin, ein umzäunter Garten, aus dem es kein Entkommen gibt. Und er sitzt oben auf der Mauer und sieht mir zu, wie ich kopflos hin und her renne und einen Weg zu ihm suche.³³⁸

Emma hat für Julian ihr gesamtes früheres Leben hinter sich gelassen und für ihn – so empfindet es jedenfalls die Protagonistin – ihren Vater und ihre Familie verraten. Sie ist für Julian in ein fremdes Land gezogen, in welchem sie sich niemals heimisch fühlte. Die Protagonistin hat also große Opfer gebracht, um mit ihrem vermeintlichen Traummann zusammen sein zu können. Dementsprechend groß ist auch die Enttäuschung bei Emma, als ihr klar wird, dass die Beziehung zu Julian Brüche bekommt, und als sie schließlich erfährt, dass ihr Mann eine Beziehung mit einer anderen Frau führt, bricht ihre Welt zusammen.

Bereits vor der Enthüllung der Affäre spürt Emma allerdings, dass etwas nicht stimmt und dass sich etwas in der Beziehung verändert hat:

In dieser Nacht kam Julian erst nach Hause, als sie schon schlief. Es war das erste Mal, daß sie nicht lange genug wach blieb. [...] Er lag da, wie er jeden gemeinsamen Morgen dagelegen hatte. Nichts war anders – und doch hatte sich alles geändert. Aber das wurde ihr erst sehr viel später klar.³³⁹

Ihr Gefühl, Julian würde sich von ihr entfremden, bestätigt sich erstmals, als sie herausfindet, dass er sie beruflich hintergeht und hinter ihrem Rücken Entscheidungen trifft, in die er sie hätte einbeziehen müssen:

„Ich erfahre im nachhinein Dinge, für deren Erledigung er eigentlich meine Einwilligung braucht. Ich habe mich darüber gewundert, nein, geärgert, denn in all den Jahren sind wir ein Team gewesen. [...] Es ist sehr schwierig im Labor, mich zu behaupten. Er hat mich still und heimlich entthront.“³⁴⁰

Den Verrat Julians empfindet Emma also nicht nur als persönliche Kränkung und Vertrauensbruch, sondern auch als Beschneidung ihrer Macht in der Firma, die sie sich hart erkämpfen musste.

Emma erkennt zunehmend, dass ihr Ehemann zwei Gesichter hat, er wird ihr immer fremder: „Warum fühlte sie sich ausgegrenzt? Warum verschloß er plötzlich Türen? Hatte ihr Zuhause auch unbekannte Räume?“³⁴¹

³³⁸Kramlovsky: *Das Risiko*. S.94.

³³⁹ Ebenda. S. 41.

³⁴⁰ Ebenda. S. 152.

³⁴¹ Ebenda. S. 88.

Die Entfremdung Julians im beruflichen Umfeld setzt sich in der Ehe der beiden fort und manifestiert sich auch auf sexueller Ebene:

In der Nacht hatte er sie mit einer fremden, fast brutalen Wildheit geliebt, als wollte er ihr einen Stempel aufdrücken und sichtbar machen, wem sie gehörte. Es hatte keine Ähnlichkeit mit den Zärtlichkeiten, die sonst zwischen ihnen ausgetauscht wurden. Sie hatte sich benutzt gefühlt, markiert, aber nicht geliebt, zum ersten Mal nicht geliebt, und hatte verzweifelt, aber lautlos geweint, während er schlief.³⁴²

Der Wendepunkt

Nichts hatte Emma darauf vorbereitet. Ihre Welt krachte ohne Vorwarnung zusammen. Ihre Macht schien zerronnen. Die Tür wurde eingetreten und das Zimmer verwüstet. Eine fremde Stimme an ihrem Ohr, die alles zerschlug. Ein eindringender Mensch, der alles erklärte. Waren nicht in letzter Zeit die Räume ihrer Ehe so kalt gewesen? Wieder draußen, wieder ausgegrenzt!³⁴³

Diese Textstelle beschreibt den Moment, als Emma einen Anruf von Julians Geliebter erhält. Damit bestätigt sich ihr Verdacht und Emmas Welt bricht schlagartig zusammen. Der Mann, den sie so sehr liebt und für den sie alles getan hätte, hintergeht sie. Nicht nur das, erklärt ihr die Geliebte am Telefon doch auch, dass Julian sich von Emma scheiden lassen würde, um mit ihr zusammen sein zu können, und dass er Emmas Söhne mitnehmen würde.

Ab diesem Zeitpunkt wächst der Gedanke der Rache in Emma. „Die Wut war ein heißer Ball, der in ihr wuchs, ein grelles Geschwür.“³⁴⁴

Ihre anfängliche Trauer und Enttäuschung über Julians Untreue verwandelt sich bald in Wut. Sie beschließt, kein Wort mehr mit Julian zu sprechen, führt ihren gemeinsamen Alltag allerdings ganz normal fort. Die in ihr aufkeimende Wut unterdrückt sie und straft Julian mit Schweigen und Ignoranz.

Konnte sie ihm je wieder in die Augen schauen, ohne sie ihm auskratzen zu wollen? Konnte sie seiner Stimme folgen, ohne ihm die Kehle zerfleischen zu wollen? Lügen! Lügen! So viele Lügen! [...] Die Wut fächelte heiß. Julian war eine ätzende Nadel auf glattem Stein, sie spürte, wie sie zu einer lebenden Radierung wurde, von Säure zerfressen.³⁴⁵

Die nachfolgende Gedankenrede beschreibt den Prozess der Veränderung, der sich in Emma vollzieht und im Rahmen dessen sich ihre Wut zu Leere wandelt und schließlich in Hass mündet.

³⁴² Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 99-100.

³⁴³ Ebenda S. 144.

³⁴⁴ Ebenda. S. 146.

³⁴⁵ Ebenda. S. 147.

Mit der Metapher einer Pflanze, die aus dem Boden wächst, und die Emma schließlich in sich aufnimmt, wird der in Emma aufkommende Hass beschrieben, der sie schließlich dazu treibt, sich an Julian mit dem Mord an den eigenen Kindern zu rächen:

Der glühendheiße Ball erreichte ihren Kopf und dehnte sich aus, und drückte sie und stülpte sich nach außen und dann explodierte die Wut in einem grellweißen Blitz. Emma schwieg noch immer. Die Wut verwandelte sich. Es war sehr leer in ihr, sehr öde. Sie hatte das Gefühl, in einer Riesenhalle zu wandern, blanke Wände, ein blanker Boden, hinter den Fensterhöhlen ein Nichts. Sie versuchte sich zu erinnern, wie das erste Gefühl der Liebe zu Julian gewesen war, aber da war nichts. Sie versuchte sich an die Zärtlichkeit des ersten Kusses zu erinnern, aber das war ausgelöscht. Sie versuchte sich an den verstohlenen Weggang von zuhause zu erinnern, aber es ließ sie zum ersten Mal kalt. Sie versuchte sich an Julians Gesicht nach der Geburt der Zwillinge zu erinnern, aber da war nur ein weißer, nichtssagender Fleck. Sie rannte in der Riesenhalle umher, verzweifelt suchte sie ihre Gefühle, verzweifelt suchte sie sich selbst. Und dann sah sie in der Mitte der Halle den Boden aufbrechen, und ein Blatt entrollte sich. Eine Pflanze, die sie noch nie gesehen hatte, kroch hervor und wuchs und streckte sich und füllte die Halle aus. Und Emma faßte nach den Blättern, die eisig beschlagen waren. Sie reichte ihrer Pflanze die Hände, sie öffnete sich und nahm die Pflanze auf. Geräuschlos verschwanden die Blätter, geräuschlos verschwanden die Zweige unter ihrer Haut, entwurzelte sich der Stamm und wurde von ihrem Körper aufgesogen, bis nichts mehr übrig war, die nun leere Halle sie wieder umschloß. Die Stille hatte nichts Bedrohliches mehr, die Angst war gewichen. [...] Als Emma in der Früh erwachte, war sie von grenzenlosem, kaltem Haß erfüllt.³⁴⁶

4.3.4.6. *Ihre Söhne*

Das Verhältnis zu ihren beiden Söhnen wird im Text von Anfang an nicht als besonders liebevoll beschrieben. Vielmehr erhält man den Eindruck, die Kinder seien lediglich das Ergebnis der Liebe zwischen Emma und Julian. Immerhin befolgt Emma die Rituale des Vorlesens und des Gute-Nacht-Kusses, welche sie selbst von ihrer Mutter nie erfahren hat.³⁴⁷

Je mehr Emma sich von Julian entfernt, desto mehr scheint sie sich auch von ihren Kindern zu entfernen. So sieht sie ihre Söhne als Abbild von Julian und letztlich als leiblichen Beweis für das Scheitern der Beziehung, und entfremdet sich immer mehr von ihnen.

„Manchmal, Josefa, manchmal gehe ich in das Kinderzimmer hinüber und sehe meinen Söhnen beim Schlafen zu.“ „Und?“ „Sie sehen so friedlich aus und so schön.“ „Und du zerfließt vor Liebe?“ „Das auch.“ „Was sonst noch?“ „Sie sind mir fremd. [...] Es sind wehrlose, entspannte Buben, die zu fremden Männern heranwachsen.“³⁴⁸

³⁴⁶ Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 148-149.

³⁴⁷ Vgl. ebenda. S. 33.

³⁴⁸ Ebenda. S. 93.

In dieser Textstelle spricht Emma erstmals über das Gefühl der Entfremdung ihren Söhnen gegenüber. Emma findet sich in den Gesichtern ihrer eigenen Kinder nicht wieder.

Außerdem wird hier bereits auf die Wehrlosigkeit der Söhne hingewiesen, was bereits auf das kommende Verbrechen hindeutet.

Das Gefühl der Entfremdung, welches Emma ihren Kindern gegenüber empfindet, verstärkt sich im Laufe der Handlung immer mehr. Emma beobachtet ihre Söhne immer wieder, während diese schlafen. Dadurch wird die Unschuld und Wehrlosigkeit der Kinder noch stärker hervorgehoben.

Fast verzweifelt versucht Emma immer wieder vergebens, sich selbst in den Kindern wiederzufinden, doch „[...] nichts war gleich, ein fremdes Schnittmuster.“³⁴⁹ So setzt ein schmerzvoller Prozess der Loslösung bei Emma ein:

Ohne daß es ihr bewußt wurde, fing sie zu weinen an, ein lautloses Fließen von Tränen, das ihren Augen nicht wehtat, und dachte über Philipp und Moritz nach, eigenständige Personen, die der Zufall ihrem Bauch beschert hatte, Fremde, die in ein Leben zogen, das sie nicht teilen würde. In dieser Nacht begann Emma, sich voller Schmerzen von ihren Kindern zu lösen.³⁵⁰

4.3.4.7. *Emma als moderne Medea*

Emma kann als moderne Interpretation des Medea-Stoffes gesehen werden. Die Parallele zu Medea findet sich bereits darin, dass Emma als Außenseiterin in einem ihr fremden Land beschrieben wird.

Sie hat, wie Medea auch, ihr Land und ihren Vater verlassen, um ihrem Geliebten in dessen Heimatland zu folgen, in welchem sie sich allerdings immer als Fremde und Außenseiterin fühlt. Als Emma erfährt, dass Julian eine Beziehung mit einer anderen Frau führt, die ihr auch noch die Familie nehmen möchte, beschließt sie, ebenso wie ihr literarisches Vorbild Medea, ihre beiden gemeinsamen Kinder umzubringen, um Julian das Wertvollste in seinem Leben zu nehmen und sein Glück zu zerstören. Im Unterschied zu Medea rächt sich Emma allerdings nicht an der neuen Frau, sondern nur an ihrem Mann.

Auch im Text selbst finden sich immer wieder intertextuelle Verweise auf den Medea-Stoff, wie etwa in der folgenden Textstelle:

³⁴⁹ Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 156.

³⁵⁰ Ebenda.

„[...] Erschlagen im Affekt. Das ist eine hier heimische Tötungsart. Das können sie nachvollziehen, jeder Hof hier pflegt die Erinnerung an seine eigene Tragödie. Unglaublich, nicht wahr? Die Landschaft wirkt so ruhig und auch ein bisserl öd. Gar nicht der Hintergrund für griechische Dramen [...].“³⁵¹

4.3.5. Der Racheakt

„Plötzlich war das Verderben in ihr und wuchs und füllte sie aus, eine schreckliche Blume, die wucherte und blutrote Blüten trieb in ihre innersten Winkel.“³⁵²

4.3.5.1. Motiv

Der Gedanke, durch den Mord an ihren beiden Söhnen Julian für seine Untreue zu bestrafen und sich so an ihm zu rächen, kommt Emma, als sie ihren Mann beim Abholen der Söhne beobachtet. Sie sieht die Liebe, die Julian für seine Söhne empfindet, und erinnert sich, dass er eine derartig große Liebe einst für sie empfunden hat. In Emma keimt plötzlich der Wunsch auf, diese Liebe zu vernichten:

Julian öffnete den Wagen, ließ die Kinder einsteigen. Sein Gesicht spiegelte Freude, Stolz, uneingeschränkte Liebe. Sein Gesicht erinnerte Emma an das Gesicht, das er ihr einmal gezeigt hatte, Empfindungen, die er einmal nur für sie gehegt hatte. War er ebenso offen und leicht zu lesen für die andere Frau? Sie schaute in diese anbetende Liebe und fühlte wieder den Haß aufsteigen. Wie sehr wollte sie ihn verletzen! Wie sehr wollte sie ihm wehtun! Wie sehr wollte sie seine Liebe zerstören, so wie er die ihre zerstört hatte. Zerstören! Zerstören!³⁵³

Emma wird klar, dass der Mord an den Zwillingen die einzige Möglichkeit darstellt, Julian zu verletzen. Auch in dieser entscheidenden Textstelle werden Metaphern aus der Pflanzenwelt herangezogen, um die Gefühle der Protagonistin zu beschreiben. Ihr Hass wird als schreckliche Blume dargestellt:

Plötzlich wußte sie, wie sie ihn zerbrechen konnte. Plötzlich war das Verderben in ihr und wuchs und füllte sie aus, eine schreckliche Blume, die wucherte und blutrote Blüten trieb in ihre innersten Winkel. Die blinde Wut schmolz dahin und der grenzenlose Haß schmeckte süß.³⁵⁴

Mit dem Mord an ihren Kindern möchte Emma ihre gesamte Gegenwart auslöschen. Durch den Tod der Söhne würde, so empfindet es die Protagonistin, die letzte Erinnerung ihrer Liebe

³⁵¹ Kramlovsky: *Das Risiko*. S. 89.

³⁵² Ebenda. S. 170.

³⁵³ Ebenda. S. 169.

³⁵⁴ Ebenda. S. 170.

verschwinden und ihre Fehlentscheidung, ihre Heimat verlassen zu haben, ungeschehen gemacht:

Ihr Plan war gut, sie würde aus dem Land gehen, ohne ihre Spuren zu hinterlassen, ohne etwas von ihr zurückzulassen. Es war doch ein Fehler gewesen, hierherzukommen, aber sie hatte die Macht, alles ungeschehen zu machen. Sie konnte es tun.³⁵⁵

4.3.5.2. Durchführung

„Kommt, Kinder, es ist Zeit.“³⁵⁶

Am Morgen des Mordes begleitet Emma ihre Söhne wie an einem ganz normalen Tag zur Schule. Unter dem Vorwand, ihnen etwas zeigen zu wollen, lockt Emma Philipp und Moritz dann aber auf dem Schulweg zu den nahegelegenen Bahngleisen. Dort schlägt sie mit einem Stein auf ihre Hinterköpfe, bis die Söhne bewusstlos sind. Dann trägt sie die beiden Bewusstlosen zu den nahegelegenen Bahngleisen, wo sie die Körper ablegt und dem nachkommenden Zug überlässt.

Im Moment der Tat verspürt Emma keine Reue. Sie betrachtet die Zwillinge in diesem Augenblick nicht mehr als ihre eigenen Söhne, sondern abstrahiert sich von ihnen und sieht in ihnen nur noch Julians Abbild, seinen Körper und sein Gesicht.

Nur einen kleinen Moment lang zögert sie und fühlt sich „versucht[,] aufzuhören.“³⁵⁷ Doch dann sieht sie wieder Julians Gesicht vor sich und der Hass gegen ihn treibt sie an, ihren Plan zu Ende zu bringen.³⁵⁸

„In ein paar Sekunden sollte da oben der Zug vorbeikommen. Wenn ihr hier herunter die Hand auf die Erde legt, spürt ihr, wie alles zittert. So ungefähr war das für die Indianer, als sie die Eisenbahn kennenlernten. Aber ihr müßt hierbleiben, ihr dürft nicht weiter hinaufgehen, sonst wird es zu gefährlich.“ Die Buben nickten hingerissen und knieten sich nieder. Emma stand hinter ihnen und sah auf sie hinunter. Sie sah die vertrauten Köpfe, aber sie lösten keine Liebe aus. [...] Sie sah zwei Körper, die an Julians Körper erinnerten.³⁵⁹

³⁵⁵ Kramlovsky. *Das Risiko*. S. 174-175.

³⁵⁶ Ebenda. S. 176.

³⁵⁷ Ebenda. S. 178.

³⁵⁸ Vgl. ebenda.

³⁵⁹ Ebenda. S. 177.

4.3.5.3. Ergebnis

Rache schmeckt süß

Als die Polizei in die Firma kommt, um Emma und Julian die Nachricht über den Tod der Zwillinge zu überbringen, kommt es zum Moment der Offenbarung zwischen Emma und Julian:

Es war nur ein Moment, ein winziger Moment, dann verschloß sie sich. Aber in diesem Moment erkannte er den Haß, den jublierenden, genießenden Haß, die erfüllte, befriedigte Rache und sein Schrei erstickte im Grauen.³⁶⁰

Bei Emma selbst sorgt der Mord an den Zwillingen für ein Gefühl der Befreiung. Die Tatsache, dass ihr Plan so kurz vor der Realisierung steht, treibt Emma am Morgen des Mordes ein Lächeln ins Gesicht:

Emma schenkte sich Kaffee ein, sagte kein Wort, lächelte aber. Sie beobachtete jeden im Raum und genoß jeden Augenblick. Ihr schien, als hätte sie noch nie so gut gehört, als hätte sie noch nie so klar gesehen.³⁶¹

Die bevorstehende Tat verleiht Emma offensichtlich auch eine besondere Ausstrahlung. So fällt Julian auf, dass Emma an diesem Morgen besonders gut aussehe.³⁶²

Auch wenn der Mord an ihren Söhnen Emma ganz und gar nicht kalt lässt und sie die Bilder der toten Söhne in ihren Träumen verfolgen, verschwinden alle negativen Gedanken mit dem Begräbnis der Zwillinge, und bei Emma tritt ein Zustand der Erlösung ein, der jeglichen Hass gegen Julian und den Kummer der letzten Monate verschluckt:

Sie war an einer endgültigen Grenze angelangt. Aber der Augenblick war so voller klarer Süße, so voller Frieden, so ohne den erwarteten Schmerz. Es war ein gewaltiger Strom, der sich durch sie wälzte und alle Bitterkeit fortspülte. Er nahm die Stimmen der Kinder mit sich, er nahm das Knacken ihrer brechenden Knochen von ihr, er nahm das betäubte Entsetzen über den zusammensackenden Körpern in sich auf und löste die brennenden Schuldgefühle ihrer schlaflosen Nächte, die grell glitzernden, ständig vor ihren Augen tanzenden Gleise auf. Sie fühlte sich seltsam befreit, glücklich, losgesprochen [...]³⁶³

Durch den Tod ihrer Kinder und das Ende der Beziehung fühlt sich Emma frei, wieder in ihre Heimat, in ihr altes Leben zurückkehren zu können und die Vergangenheit hinter sich zu lassen. Der Text endet damit, dass Emma an den schockierten Gesichtern der Menschen vorbei das Begräbnis ihrer Söhne verlässt.

³⁶⁰ Kramlovsky. *Das Risiko*. S. 181.

³⁶¹ Ebenda. S. 175.

³⁶² Vgl. ebenda. S. 176.

³⁶³ Ebenda. S. 187.

4.4. Ingrid Noll: *Der Hahn ist tot*

4.4.1. Inhalt

Ingrid Nolls Erstlingsroman *Der Hahn ist tot* erzählt die Geschichte der Versicherungsangestellten Rosemarie Hirte – eine alleinstehende Frau in ihren Fünfzigern, deren eintöniges Leben einen Sinn bekommt, als sie bei einem Vortrag an der Volkshochschule den Gymnasiallehrer Rainer Witold Engstern kennenlernt und sich Hals über Kopf in ihn verliebt. Fortan beobachtet sie ihren Angebeteten und wird eines Abends beim Beobachten seines Hauses Zeugin eines Streits zwischen Witold und dessen Ehefrau Hilke. Der Streit eskaliert und Witold schießt schließlich versehentlich auf seine Frau, die verletzt auf dem Boden liegen bleibt. Rosemarie möchte Witold zu Hilfe kommen. Als Rosemarie bemerkt, dass Witolds Ehefrau noch lebt, tötet sie diese durch einen Kopfschuss, um Witold zu helfen.

Von da an möchte Rosemarie ihren Witold ganz für sich haben. Alle Frauen, die sich ihrem Vorhaben in den Weg stellen, tötet sie. Als sie den Verdacht hat, ihre einzige Freundin Beate hätte eine Liebesaffäre mit Witold, stößt sie diese bei einem Treffen von einer Aussichtswarte. Im Nachhinein stellt sich allerdings heraus, dass nicht Beate, sondern deren Tochter ein Verhältnis mit Witold begonnen hatte. Bei einem Wanderurlaub mit Witold findet Rosemarie heraus, dass Witold eine Affäre mit der verheirateten Scarlett hat, die ebenfalls Teil der Wandergruppe ist, und tötet diese daraufhin durch einen Stromschlag in der Badewanne. Als ein Kommissar Rosemarie in ihrer Wohnung verhört und sie Stück für Stück als Täterin in den drei Mordfällen entlarvt, erschießt sie auch ihn. Sie bestellt Witold in die Wohnung und sagt ihm, der Kommissar hätte ihn des Mordes an allen drei Frauen überführt, sodass sie auf ihn schießen musste. Gemeinsam beseitigen sie die Leiche des Polizisten an einem nahegelegenen Steinbruch. Als Witold das Auto des Polizisten gemeinsam mit dessen Leiche den Steinbruch hinunterrollen möchte, stürzt er mit ab.

Dabei verletzt er sich so schwer, dass er schwere körperliche und geistige Beeinträchtigungen davonträgt und nicht mehr ansprechbar ist. Die Polizei gibt Witold die Schuld an allen vier Morden und Rosemarie bleibt unbescholten.³⁶⁴

³⁶⁴ Vgl. Wimmer, Anna Lilly: *Die Mörderinnen in den Kriminalromanen der Ingrid Noll: Zwischen Mauerblümchen und Femme fatale*. Wien, Univ., Dipl., 2013. S. 30 f.

4.4.2. Erzählweise nach Martínez und Scheffel

In puncto Erzählperspektive haben wir es bei *Der Hahn ist tot* mit einer fixierten internen Fokalisierung zu tun. Die Handlung wird durchgehend in Form einer Ich-Erzählung aus der Perspektive der Protagonistin Rosemarie Hirte erzählt, was den Lesenden einen tiefen Einblick in die Innenwelt der Protagonistin erlaubt. Die Schilderungen der Protagonistin lassen sich mit Tagebucheinträgen vergleichen. Die Erzählstruktur des Romans stellt sich dementsprechend einfach dar.

In Kombination mit der Erzählebene handelt es sich beim vorliegenden Text also um eine extradiegetisch-homodiegetische Erzählung.³⁶⁵

4.4.3. Figurenanalyse

4.4.3.1. Figurenanalyse nach Zymner und Fricke

Großteils erhalten wir im Text Informationen aus den Äußerungen und formulierten Gedanken seitens der Protagonistin selbst. Hauptsächlich handelt es sich um explizite Informationen zur Selbstthematization der Protagonistin, welche vor allem durch auf Innensicht beruhende Rede- und Gedankenwiedergaben übermittelt werden. Andererseits wird die Hauptfigur auch durch Redewiedergaben von anderen Figuren thematisiert („Wo hast du eigentlich diese alte Schachtel aufgetrieben?“³⁶⁶).

Implizite Informationen über die Protagonistin erhalten wir im Text durch die Redewiedergaben Rosemaries, welche auf ihre eloquente und nüchtern distanzierte Sprechweise schließen lassen.

Informationen, die die Leser/innen in Form von Redewiedergaben auf impliziter Ebene über andere Figuren erhalten, wie etwa die Redeweise Witolds und dessen bevorzugte Themen, die häufig ihn selbst und seine Probleme betreffen und Witold als narzisstische und etwas pathetische Person darstellen, werden meist durch explizite Informationen seitens der Protagonistin ergänzt. Ein Beispiel dafür ist die nachfolgende Textstelle, in der Rosemarie Witold weismachen will, dass ihre Freundin Beate sich aus Liebe zu ihm selbst umgebracht hätte:

Witold war ein Narziß, ihm leuchtete sofort ein, daß man aus unglücklicher Liebe zu ihm von einem Turm springt. [...] „Daß ich gar nichts davon bemerkt habe! Aber doch –
im nachhinein ist mir, als wäre ich blind gewesen! Natürlich fallen mir jetzt Situationen ein, wo sie mich so seltsam angesehen hat. Ach, wir Männer sind so unsensible

³⁶⁵ Vgl. Martínez / Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 84.

³⁶⁶ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 193.

Wesen!³⁶⁷

4.4.3.2. Figurenanalyse nach Pfister

Bei Rosemarie handelt es sich um eine sehr stark ausgestaltete Figur. Durch die Ich-Erzählung erhalten die Leser/innen Einblick in die Innenwelt der Protagonistin, ihr Seelenleben und ihre Probleme, was zu einer starken Vermenschlichung der Figur beiträgt und die Empathie der Leser/innen für die Hauptfigur steigert.

4.4.3.2.1 Transformation

Rosemarie lässt sich als dynamisch konzipierte Figur beschreiben, welche im Laufe des Textes einen Transformationsprozess durchläuft. Durch die neu entfachte Liebe zu Witold erhält Rosemarie einen Sinn in ihrem ansonsten sehr eintönigen und zurückgezogenen Leben. Diese Liebe weckt den Kampfgeist in ihr – sie möchte das Objekt ihrer Begierde um jeden Preis für sich gewinnen. In diesem Vorhaben erstarkt die Protagonistin. Neben der äußerlichen Veränderung, welche auch Rosemaries Umfeld nicht entgeht („Frau Hirte, in letzter Zeit werden Sie immer jünger, das ist wirklich ein Phänomen!“³⁶⁸) manifestiert sich die Veränderung auch in ihrer Sprechweise.

So fehlen der Protagonistin bei den ersten Begegnungen mit ihrem Angebeteten noch die Worte („Mir stockte der Atem. Witold!“³⁶⁹), doch im Laufe der Handlung drückt sich ihr gesteigertes Selbstbewusstsein auch sprachlich aus. Als Witold Rosemarie auf die beiden Todesfälle in ihrer näheren Umgebung anspricht, bleibt sie locker und beherrscht und lässt sich nicht aus der Fassung bringen³⁷⁰: „Einmal war es Totschlag im Affekt, zweimal war es ein Unfall“, antwortete ich kühl.“³⁷¹

Als Rosemarie ihren Chef aufsucht, um ihren Urlaubswunsch genehmigen zu lassen, erschrickt dieser vor der ungewohnten Sprechweise seiner sonst so zurückhaltenden und angepassten Mitarbeiterin.

„Wenn Sie so wenig auf meine Interessen eingehen, wo ich mich seit vielen Jahren für die ihren stark machte, dann werde ich meine Stellung hier kündigen“, es gelang mir, ganz kalt und prononciert zu sprechen [...]“³⁷²

³⁶⁷ Ebenda. S. 113-114.

³⁶⁸ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 89.

³⁶⁹ Ebenda S. 22.

³⁷⁰ Vgl. Wimmer: *Die Mörderinnen in den Kriminalromanen der Ingrid Noll*. S. 75.

³⁷¹ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 209.

³⁷² Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 147.

Die verblüffte Reaktion des Chefs unterstreicht die Wahrnehmung Rosemaries aus Sicht ihres Umfelds als unscheinbare und korrekte Person, die die eigenen Wünsche stets hinten anstellt. Niemand würde der Protagonistin zutrauen, dass sie etwas Verbotenes tut, geschweige denn jemanden ermordet. Rosemarie kann demnach nach Pfisters Unterscheidung als mehrdimensionale Figur gedeutet, welche im Laufe der Handlung immer wieder neue Charaktereigenschaften und Facetten aufzeigt, die nicht mit dem ursprünglichen Bild der Protagonistin übereinstimmen.

Demnach lässt sich Rosemarie auch als offene Figur charakterisieren, welche so manches Geheimnis verbirgt. Zwar werden keine Informationen über die Protagonistin vorenthalten, doch die im Text vorhandenen Informationen über ihre Persönlichkeit sind zum Teil ambivalent und machen sie zu einer mehrdeutigen Figur in dem Sinn, als sich einige Charakterzüge der Figur im Laufe des Textes verändern.

Bewusstsein

Abschließend kann Rosemarie zudem als transpsychologische Figur in dem Sinne charakterisiert werden, als sie sich durchaus über ihre eigenen Emotionen und Affekte sowie über ihre Fehler und Unzulänglichkeiten bewusst ist, welche im Endeffekt auch zu ihrem mörderischen Verhalten führen:

Vielleicht war es doch ein Fehler von mir, daß ich nie in der Lage gewesen war, meine Wünsche und Bedürfnisse anderen mitzuteilen. Hatte ich in jungen Jahren dem scheußlich gewordenen Hartmut je gesagt, daß ich ihn liebte, je von einer gemeinsamen Zukunft gesprochen? Ich hatte es ihm überlassen und stillschweigend vorausgesetzt, daß alles seinen richtigen Lauf nehmen würde.³⁷³

4.4.4. Allgemeine Charakterisierung

4.4.4.1. Persönlichkeit³⁷⁴

³⁷³ Ebenda. S. 93.

³⁷⁴ Anm.: Bei der Analyse von Rosemarie Hirte beziehe ich mich stellenweise auf die Untersuchungen meiner Diplomarbeit aus dem Jahr 2013, im Rahmen derer ich die Protagonistin aus *Der Hahn ist tot* anhand von Persönlichkeitsmerkmalen und sozialen Aspekten charakterisiert habe.

Die Versicherungsangestellte Rosemarie Hirte wird im Text als unscheinbare, zurückgezogene und pflichtbewusste Persönlichkeit dargestellt. Sie ist das Paradebeispiel eines Mauerblümchens – einer grauen Maus mit geringem Selbstbewusstsein, welche von der Männerwelt kaum beachtet wird.

So wird sie im Laufe des Texts auch seitens der anderen Figuren als solche abgestempelt und als „alte Jungfer“³⁷⁵ oder „alte Schachtel“³⁷⁶ bezeichnet und meint selbst, sie bekomme häufig die Rolle der „alten Tante“³⁷⁷ zugeschrieben.³⁷⁸

Doch im Zuge ihrer Verbrechen erlangt Rosemarie zunehmend mehr Selbstbewusstsein und den Leser/innen offenbaren sich neue Facetten ihrer Persönlichkeit.

4.4.4.1.1 Psychische Disposition

Rosemaries psychisch defekte Persönlichkeit zeigt sich anhand mehrerer Aspekte.

So deutet Waltraud Sterling Rosemarie Hirtes Morde als Versuch, „[...] ihr instabiles und defizitäres Seelenleben [...]“³⁷⁹ ins Gleichgewicht zu bringen.

Neid

Rosemaries Neid auf andere Frauen ist ein wiederkehrendes Motiv in der Handlung. So beneidet sie vor allem diejenigen Frauen, die – anders als sie – Familie haben und Mütter sind, selbstbewusst und unbeschwert auftreten, und deren positive Wirkung auf die Männerwelt evident ist. Die beiden Mordopfer Beate und Scarlett lassen sich beide als solche weiblichen Kontrastfiguren zu Rosemarie charakterisieren.

So beschreibt Rosemarie Scarlett, die sie als fuchsiges Exotin³⁸⁰ oder „rote Hexe“³⁸¹ bezeichnet, folgendermaßen:

Sie war eine temperamentvolle Aktivistin, ein dominanter Typ, auffällig anzusehen [...]. Sie war flink in den Bewegungen, ihre rot lackierten Krallen griffen zielsicher nach Geschirr und Besteck. Dabei plauderte sie lässig mit einer Zigarette zwischen den Lippen, während ich etwas ungeschickt meine Hilfe anbot.³⁸²

³⁷⁵ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 132.

³⁷⁶ Ebenda. S. 193.

³⁷⁷ Ebenda. S. 150.

³⁷⁸ Vgl. Wimmer, Anna Lilly: *Die Mörderinnen in den Kriminalromanen der Ingrid Noll: Zwischen Mauerblümchen und Femme fatale*. Wien, Univ., Dipl., 2013. S. 58.

³⁷⁹ Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 309.

³⁸⁰ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 161.

³⁸¹ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 159.

³⁸² Ebenda. S. 150.

In den ausgeprägten Neidgefühlen der Protagonistin offenbart sich auch ein unterdrückter Kinderwunsch und ihre Sehnsucht nach einer eigenen Familie, die im Laufe des Textes immer wieder zutage tritt, insbesondere in Zusammenhang mit den Kindern ihrer Freundin Beate. Als Rosemarie das scheinbar perfekte Familienglück ihrer Freundin Beate sieht, wendet sie sich von der Freundin ab und reduziert den Kontakt auf das Nötigste. Erst als Beate sich von ihrem untreuen Mann scheiden lässt und das Familienglück zerbricht, haben die beiden wieder regelmäßigen Kontakt und Rosemarie genießt es, Beate Trost spenden zu können.³⁸³

Als Scarlett bei einem gemeinsamen Abendessen über ihre beiden Kinder schwärmt, kocht die Wut über die stolze Mutter in Rosemarie hoch.³⁸⁴ Die kinderlose Kitty sieht Rosemarie nicht als Konkurrentin an, ganz im Gegenteil findet sie: „Einer Schicksalsgenossin tut man nichts an. Hassen mußte ich eine andere Art von Frauen: die Mütter.“³⁸⁵

Rosemaries unterdrückter Kinderwunsch scheint also Motiv für ihren krankhaften Neid auf weibliche Kontrastfiguren zu sein, der sich in Zusammenhang mit Witold negativ stärkt und die Protagonistin schließlich dazu bewegt, ihre Konkurrentinnen zu töten.

Machtrausch

Nach dem ersten Mord an Beate keimt in Rosemarie plötzlich ein ungewohntes Glücksgefühl auf. Dieses „phantastische Gefühl der Macht“³⁸⁶, einen Menschen auf dem Gewissen zu haben, ohne dass irgendjemand es ahnt, und weitere Menschen umbringen zu können, befriedigt die Protagonistin ganz und gar. Einmal in ihrem Leben hat sie die Macht über andere, ist sie die aktiv Handelnde, und befreit sich aus ihrer passiven Rolle, welche sie in Zusammenhang mit Witold einnahm. „Macht über andere Menschen war fast besser als Liebe und im Grunde das Gegenteil davon. Wer liebt, ist machtlos, ohnmächtig und abhängig.“³⁸⁷

Die Protagonistin tauscht das Verliebtheitsgefühl gegen das Machtgefühl, welches ihr im Leben erstmals die Zügel in die Hand gibt. Im Laufe des Textes entwickelt Rosemarie also eine Obsession für das Thema Macht, was ihre brüchige Persönlichkeit noch unterstreicht.

³⁸³ Vgl. Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 10-11.

³⁸⁴ Vgl. ebenda. S. 156.

³⁸⁵ Ebenda. S. 178.

³⁸⁶ Ebenda. S. 141.

³⁸⁷ Ebenda. S. 142.

Außenseitertum

Die Protagonistin wird im Text als klassische Außenseiterin dargestellt.

Bereits als Kind zählt sie zu den Außenseiterinnen in der Klasse, zu den fleißigen, eher hässlichen und wenig beliebten Mädchen, wie es die Protagonistin selbst beschreibt.³⁸⁸

Als unverheiratete, alleinstehende und kinderlose Frau Anfang 50 mit wenig sozialen Kontakten bekommt sie kaum Besuch und fühlt sich oft einsam, durch die Gesellschaft des Hundes ihrer Kollegin fühlt sie sich etwas getröstet und spricht mit ihm, „wie es einsame Menschen zu tun pflegen“³⁸⁹.

4.4.4.2. Kindheit und familiärer Hintergrund

Über Rosemaries Kindheit und ihren familiären Hintergrund finden sich im Text kaum Informationen. Eine der wenigen Textstellen, in der die Protagonistin Anhaltspunkte über ihre Kindheit gibt, ist die folgende:

Beate hatte es zum Beispiel immer leichter gehabt. Sie war in einer kinderreichen Familie aufgewachsen [...]. Ich hatte nur eine bigotte Mutter, die mir einmal im Jahr an meinem Geburtstag erlaubte, drei Freundinnen einzuladen.³⁹⁰

Das lässt darauf schließen, dass Rosemarie kein besonders enges Verhältnis zu ihrer „unbarmherzig frommen Mutter“³⁹¹ hatte.

Auch der Neid auf andere kommt in diesem Textabschnitt heraus. So beneidete Rosemarie bereits als Kind große Familien, in denen es etwas chaotisch und dennoch harmonisch zuging.^{392 393}

4.4.4.3. Freundschaften und soziales Umfeld

Rosemaries einzige und engste Freundin ist Beate, die mit ihrer positiven und charmanten Art und ihrem selbstbewussten Aussehen gewissermaßen eine Kontrastfigur darstellt. Die Protagonistin ist neidisch auf Beate und deren Leben als Mutter und Powerfrau.

Beate hatte es zum Beispiel immer leichter gehabt. Sie war in einer kinderreichen Familie aufgewachsen, wo es zwar manchmal krachte, aber im großen und ganzen fröhlich zuging. Sie war von klein auf lebensklug gewesen und mir weit überlegen.³⁹⁴

³⁸⁸ Vgl. Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 48.

³⁸⁹ Ebenda. S. 230.

³⁹⁰ Ebenda. S. 48.

³⁹¹ Ebenda. S. 142.

³⁹² Vgl. ebenda. S. 48.

³⁹³ Vgl. Wimmer: *Die Mörderinnen in den Kriminalromanen der Ingrid Noll*. S. 40.

³⁹⁴ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 48.

In ihrem beruflichen Umfeld pflegt Rosemarie kaum private Kontakte. Einzig zu ihrer Kollegin, Frau Römer, deren Hund sie regelmäßig hütet, hat Rosemarie ein Verhältnis, welches über das Berufliche hinausgeht. Dennoch sieht Rosemarie Frau Römer eher als Kollegin denn als Freundin. Nach Beates Tod bleibt ihr nur noch diese ältere Kollegin.

Allgemein lässt sich festhalten, dass Rosemarie, bevor sie Witold kennenlernt, nicht viel ausgeht und soziale Kontakte meidet. Den gemeinsamen Wanderurlaub mit Witolds Freunden tritt sie nur an, um Witold näherzukommen.³⁹⁵

4.4.4.4. Beruf

Rosemarie ist Angestellte bei einer Versicherungsanstalt. Sie übt ihren Beruf gerne und sehr gewissenhaft aus, hält ihrem Chef stets den Rücken frei und macht in Ermangelung eines Privatlebens auch gerne unbezahlte Überstunden.³⁹⁶ Die Protagonistin meldet sich so gut wie nie krank. Als sie dies doch einmal tut, hält man sie am Telefon dazu an, ja nicht aus Pflichtbewusstsein zu früh wieder im Büro zu erscheinen³⁹⁷, was Rosemaries Aufopferung und Engagement für ihren Beruf unterstreicht.

4.4.4.5. Liebe

„In welcher Welt lebt ihr alten Jungfern eigentlich?“³⁹⁸

Rosemaries Liebesleben ist nicht gerade von Erfolg gekrönt. Ihre letzte Männerbekanntschaft, ein Verhältnis mit ihrem ehemaligen Chef, liegt Jahrzehnte zurück und kann nicht als glückliche Erfahrung bezeichnet werden.³⁹⁹ Rosemarie beschreibt das Liebesverhältnis im Nachhinein als erniedrigende Erfahrung.

Als sie bei einem Vortrag das erste Mal auf den Germanisten und Gymnasiallehrer Rainer Witold Engstern trifft, ist sie sofort Feuer und Flamme für ihn. Seine äußere Erscheinung und vor allem seine Stimme verzaubern Rosemarie vom ersten Augenblick an⁴⁰⁰ – es ist Liebe „auf den ersten Ton“⁴⁰¹. Witold, wie ihn Rosemarie nennt, wird zu Rosemaries Objekt der Begierde. Sie tut von da an alles, was in ihrer Macht steht, um ihn von sich zu überzeugen. Denn

³⁹⁵ Vgl. Wimmer: *Die Mörderinnen in den Kriminalromanen der Ingrid Noll*. S. 44.

³⁹⁶ Vgl. ebenda. S. 146.

³⁹⁷ Vgl. ebenda. S. 104.

³⁹⁸ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 132.

³⁹⁹ Ebenda. S. 9.

⁴⁰⁰ Vgl. Hess: *Erhabenheit quillt weit und breit*. S. 169.

⁴⁰¹ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 17.

Rosemarie hat sich mit ihren Anfang 50 blind verliebt, was sie selbst am meisten überrascht: „Wenn alte Scheunen brennen...“⁴⁰²

Aus Rosemaries Sicht wird Witold zunächst als perfekter Mann beschrieben – klug, gutaussehend, charmant. Doch die Sache hat einen Haken: Witold ist verheiratet.

Rosemarie wird zur Stalkerin – sie sucht Witolds Adresse aus dem Telefonbuch und schleicht sich eines Abends in dessen Garten, wo sie einen Streit Witolds mit dessen alkoholkranker Ehefrau beobachtet. Als Witold seiner Frau eine Pistole aus der Hand nehmen will, schießt er sie versehentlich an. Rosemarie kommt dazu und wird Komplizin beim Mord an Witolds Frau. Sie schießt dabei ein weiteres Mal auf sie und tötet sie damit. Von dem Moment an ist Witold – der sich von Rosemarie in einen Whiskeyrausch befördern lässt und sich dann nicht mehr an alles erinnern kann – in gewisser Weise abhängig von Rosemarie. Immerhin hat sie die Mordwaffe aufbewahrt und ist die einzige Zeugin, die gesehen hat, wie Witold auf seine Gattin schoss.⁴⁰³

Die beiden telefonieren und treffen sich ausgehend von der gemeinsamen Tat regelmäßig. Doch Witold verliebt sich nicht wie erhofft in Rosemarie. Als die Protagonistin glaubt, ihre Freundin Beate hätte eine Affäre mit Witold, tötet sie diese. Danach ermordet sie auch eine gemeinsame Bekannte Witolds, die eine heimliche Liebesbeziehung mit ihm führt. Doch auch das bringt nicht den gewünschten Erfolg. Witold sieht in Rosemarie nicht mehr als eine platonische Freundin.

Im Laufe der Handlung nimmt Rosemaries Verliebtheitsgefühl nach und nach ab: „In der letzten Zeit beobachtete ich an mir, daß das überwältigende jugendliche Gefühl des Verliebtseins fast unmerklich schwächer wurde.“⁴⁰⁴

Das Bild des perfekten Mannes bekommt langsam Risse und schließlich wird sich die Protagonistin auch ihrer eigenen Naivität bewusst:

Außerdem begann der Glanz um Witold in leiser Trauer zu verblassen, aber schließlich war er ein Mensch mit Fehlern und ich kein Backfisch, der einen Mann schwärmerisch idealisiert.⁴⁰⁵

⁴⁰² Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 17.

⁴⁰³ Vgl. ebenda. S. 36.

⁴⁰⁴ Ebenda. S. 141.

⁴⁰⁵ Ebenda. S. 165.

Susanne Hess begründet diese Entwicklung in ihrer Dissertation damit, dass, je besser Rosemarie Witold kennenlernt, desto weniger Platz für Fantasie und Imaginationen bleibt.⁴⁰⁶

Die verklärte Verliebtheit Rosemaries wird auf den Boden der Tatsachen geholt und das Verliebtheitsgefühl weicht Stück für Stück dem übermannenden Gefühl der Macht, welches Rosemarie nach ihrem Mord an Beate zu verspüren beginnt⁴⁰⁷ und das das „drohende Vakuum des Liebesverlusts“⁴⁰⁸ kompensiert.

Im Gespräch mit Frau Römer, die eine Anekdote über ihren Hund erzählt, welcher wie verrückt einem Vogel nachjagte, den er nicht fangen konnte, wird indirekt auf Rosemarie verwiesen, welche ihrem Witold nachjagt und ebenso wenig wie der kleine Hund erkennt, dass ihre Beute „das falsche Kaliber hat“⁴⁰⁹ und sie gar nichts damit anfangen könnte.⁴¹⁰

Schließlich kommt Rosemarie endgültig zur Einsicht:

Er wollte mich nicht; nur meine platonische Verehrung tat ihm gut, und um sie zu erhalten, war er auch bereit, sich bei Gelegenheit tröstend und fürsorglich ins Zeug zu legen.⁴¹¹

4.4.5. Der Racheakt

4.4.5.1. Motiv

Die Frage des Motivs gestaltet sich bei Rosemarie etwas komplexer als bei den anderen Protagonistinnen.

Auslöser für Rosemaries Verbrechen ist die unerwiderte Liebe zu ihrem Angebeteten Witold. Im Unterschied zu den anderen Hauptfiguren der ausgewählten Primärwerke rächt sich Rosemarie Hirte allerdings nicht direkt an dem Mann, den sie liebt. Sie tötet vielmehr jene Frauen, welche sich ihr beim Vorhaben, ihren geliebten Witold für sich zu gewinnen – das Einzige, was Rosemarie in ihrem Leben „[...] mit aller Kraft, aus ganzer Seele [...]“⁴¹² wollte – in den Weg stellen.

⁴⁰⁶ Vgl. Hess: *Erhabenheit quillt weit und breit* S. 171.

⁴⁰⁷ Vgl. Vgl. Wimmer: *Die Mörderinnen in den Kriminalromanen der Ingrid Noll*. S. 50-52..

⁴⁰⁸ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 141.

⁴⁰⁹ Ebenda. S. 215.

⁴¹⁰ Vgl. ebenda S. 214-215.

⁴¹¹ Ebenda. S. 229.

⁴¹² Ebenda. S. 49.

Bei Rosemaries Morden an ihren vermeintlichen Konkurrentinnen Beate und Scarlett spielen die Themen Neid und Eifersucht eine große Rolle.

Ihr Hass richtet sich gegen jene Frauen, die aus Sicht der Protagonistin ganz im Gegensatz zu ihr alles im Leben erreicht haben. Den selbstbewussten, attraktiven Frauen, die eine eigene Familie haben und ihr dennoch – wie Scarlett – den Mann wegnehmen wollen. Sie sieht nicht ein, dass diese beiden Frauen, die im Grunde jeden Mann haben könnten, ihr den einzigen Mann streitig machen, den sie wollte.

Mir war, als würde mein Herz zerschnitten. Diese Frau hatte einen netten Mann und zwei Kinder, sie hatte Schönheit und Temperament, Geld und Freunde. Warum nahm sie sich diesen Mann, wo sie doch wußte, daß Kitty und ich ihn brauchten.⁴¹³

Doch sind ihre Verbrechen darüber hinaus in einen größeren Zusammenhang zu stellen und können als Racheakte gedeutet werden, wie sich im Laufe des Textes zeigt.

Nach dem Mord an Beate spürt Rosemarie plötzlich ein nie dagewesenes Machtgefühl. Sie schwört Rache an denjenigen, welche ihrem Glück im Weg stehen⁴¹⁴:

Dabei bezieht sich die Protagonistin auf Bertolt Brechts Ballade *Seeräuberjenny*, die im Text immer wieder zitiert wird.

„Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen, und ich mache das Bett für jeden...“, Jenny hatte sich gerächt für alle Demütigungen. „Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden...“, sang Lotte Lenya mit überzeugender Eindringlichkeit. Auch bei mir wußte niemand, mit wem er redete.⁴¹⁵

Rosemaries Taten können demnach als Vergeltungsakt für alle Demütigungen gesehen werden, die sie in ihrem Leben erfahren musste.

Sie rächt sich an denjenigen Frauen, die ihr aus ihrer Sicht ihrem Lebensglück im Weg standen – nicht nur im Kampf um Witold, sondern in Rosemaries lebenslangem Bemühen, die Aufmerksamkeit von Männern zu erlangen.

Nach Beates Beerdigung wendet sich Rosemarie an Gott und bittet ihn darum, ihr einmal im Leben etwas zu gewähren. Sollte sie Witold nicht bekommen, so schwört sie Vergeltung – ohne Rücksicht auf seine Gebote.⁴¹⁶

⁴¹³ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 195.

⁴¹⁴ Vgl. ebenda. S. 141-142.

⁴¹⁵ Ebenda. S. 141.

⁴¹⁶ Vgl. ebenda. S. 142.

Während der Mord an Beate in erster Linie als Verbrechen aus Eifersucht gedeutet werden kann, gestaltet sich das Motiv bei Scarlett anders.

Der eigentliche Entschluss zum Mord an Scarlett fällt bei Rosemarie nicht in dem Moment, als sie erfährt, dass diese ein Verhältnis mit ihrem angebeteten Witold hat. Vielmehr steigt die Wut in ihr auf, als Scarlett sie beleidigt und sie im Gespräch mit Witold als „alte Schachtel“⁴¹⁷ und „hölzernes Gretchen“⁴¹⁸ bezeichnet.

Die Protagonistin hat es offensichtlich satt, insbesondere von Frauen wie Scarlett, ewig die Rolle der alten Tante⁴¹⁹ zugewiesen zu bekommen. Als Rosemarie Scarlett in der Badewanne überrascht, entfacht eine Diskussion:

„[...] wenn prüde und zu kurz gekommene alte Jungfern hinter allem und jedem Sünde wittern und andere Menschen belauschen, dann ist das für mich der Inbegriff von Schlechtigkeit.“ [Scarlett zu Rosemarie] Ich schnaubte vor Haß und rang nach Worten, um es ihr heimzuzahlen.⁴²⁰

Damit ist Scarletts Todesurteil gesprochen. Beim Mord an Scarlett reagiert Rosemarie also direkt auf eine verbale Kränkung, die sie ihr heimzahlen möchte. Zudem muss hier erwähnt werden, dass Rosemarie, wie im vorangehenden Kapitel erläutert, im Laufe der Handlung erkennt, dass Witold nicht der Traummann ist, den sie sich erhofft hat. Diese Einsicht bildet sich bereits vor dem Mord an Scarlett heraus. Alleine deshalb kann der Mord an Scarlett nicht in erster Linie als Eifersuchtsakt gedeutet werden.

Rosemaries Verbrechen zugrunde liegt der unrealisierte und im Endeffekt unrealisierbare Wunsch, Witold für sich zu gewinnen. Dieser ist in einen größeren Zusammenhang zu stellen und steht bei der Protagonistin vielmehr exemplarisch für alle unerfüllten Wünsche ihres Lebens, wofür sie Frauen wie Beate oder Scarlett verantwortlich macht. Unter diesem Gesichtspunkt können die Morde als Racheakte gegen die Gesellschaft gedeutet werden, wobei der Mord an Scarlett hier sicher eher als Racheakt im engeren Sinn gedeutet werden kann.

⁴¹⁷ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 193.

⁴¹⁸ Ebenda. S. 194.

⁴¹⁹ Vgl. ebenda. S. 150.

⁴²⁰ Ebenda. S. 197.

4.4.5.2. Durchführung

Während Rosemaries erster Mord an Witolds Frau Hilke eher zufällig und ohne Vorsatz geschieht⁴²¹, so können die Morde an Beate und Scarlett als geplante Verbrechen bezeichnet werden.

Als Rosemarie an mehreren aufeinanderfolgenden Tagen das Auto ihrer Freundin Beate vor Witolds Haus parken sieht, fällt es ihr wie Schuppen von den Augen. Ihre einzige Freundin muss eine Affäre mit dem Mann haben, den sie liebt. Rosemarie wird von einer „hilflosen Wut auf Beate“⁴²² übermannt und beschließt, sie umzubringen. Bei einem gemeinsamen Ausflug stößt sie ihre Freundin von einer Aussichtswarte und lässt es wie einen Unfall aussehen.

Der Mord an Scarlett passiert beim gemeinsamen Wanderurlaub. Rosemarie beobachtet Scarlett und Witold nachts und sieht, wie die beiden intim werden. Als sie zudem hört, dass Scarlett sie beleidigt und sie eine alte Jungfer nennt, schäumt die Wut in ihr hoch. Rosemarie möchte es der „roten Hexe“⁴²³ heimzahlen⁴²⁴. Sie nutzt sie die Gelegenheit und tötet Scarlett, die nach ihrem nächtlichen Intermezzo mit Witold noch ein Bad nimmt, mittels eines Stromschlags – herbeigeführt durch einen Lockenstab.

Der Mord am Polizisten soll hier nur als Nebenprodukt erwähnt werden. Seine Beseitigung wird notwendig, weil er kurz davor ist, Rosemarie als Täterin in allen drei Mordfällen zu überführen.

4.4.5.3. Ergebnis

Die Morde an Beate und Scarlett führen zunächst nicht zum gewünschten Ergebnis – denn Witold interessiert sich weiterhin nicht näher für die Protagonistin und sieht in ihr nur eine platonische Freundin.

Nach dem Mord an Beate kommt es noch schlimmer. Als Witold ihr von der Affäre mit Beates Tochter Vivian erzählt, die ihn stets mit Beates Auto besuchte, wird Rosemarie plötzlich klar, dass sie ihre einzige Freundin völlig umsonst umgebrachte hat. Sie bricht daraufhin in Tränen

⁴²¹ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 194.

⁴²² Ebenda. S. 93.

⁴²³ Ebenda. S. 159.

⁴²⁴ Vgl. ebenda. S. 197.

aus und bereut ihre Tat.⁴²⁵ Dennoch rechtfertigt sie den Mord im Nachhinein als notwendigen Akt. Auch sie habe „ein Recht auf Glück und Liebe“⁴²⁶.

Das Morden lässt Rosemarie keineswegs kalt, nach allen Taten zeigt sich zumindest eine starke körperliche Reaktion, welche sich durch Schüttelfrost, starke Übelkeit und Erbrechen bemerkbar macht. Nach dem Mord an Beate muss sich Rosemarie für mehrere Tage krankschreiben.

Und doch setzt nach beiden Morden bei Rosemarie nach einer Zeit eine gewisse Euphorie über ihre Taten ein. Wie bereits beschrieben, genießt sie das Machtgefühl, welches das Morden für sie mit sich bringt. Sie gewinnt dadurch an Selbstbewusstsein.

Als Rosemaries geliebter Witold beim gemeinsamen Entsorgen der Leiche des Polizisten verunfallt und mit dem Polizeiwagen den Steinbruch hinunterstürzt, ist die Protagonistin davon überzeugt, dass er tot ist.

Sie scheint darüber allerdings nicht allzu bestürzt zu sein. Wie sich später herausstellt, hat Witold wie durch ein Wunder überlebt – allerdings querschnittsgelähmt und mit einem schweren Hirnschaden. Rosemarie besucht Witold zwei Mal wöchentlich im Pflegeheim und fährt mit ihm im Rollstuhl spazieren.

Fast wirkt es, als wäre die Protagonistin über den Ausgang der Geschichte nicht unglücklich. Denn am Ende hat sie ihren Witold ganz für sich und er kann ihr nicht mehr abhandenkommen. So hat die Protagonistin durch die Morde doch gewissermaßen indirekt ihr Ziel erreicht und kann ihren geliebten Witold – ohne sich um die Konkurrenz sorgen zu müssen – für ewig an sich binden.

⁴²⁵ Vgl. Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 112.

⁴²⁶ Ebenda. S. 104.

5. Vergleichende und zusammenfassende Analyse

Nach den detaillierten Einzelanalysen der Romane möchte ich an dieser Stelle auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den einzelnen Werken und deren Protagonistinnen eingehen.

Neben der negativen Erfahrung von Liebe, welche in allen ausgewählten Romanen das konstituierende Element in Zusammenhang mit den Verbrechen darstellt und somit als Hauptmotiv gesehen werden kann, scheinen ergänzend dazu noch einige weitere Faktoren eine Rolle zu spielen, die ebenfalls allen Hauptfiguren gemeinsam sind.

Bevor ich mich in der inhaltlichen Analyse der Untersuchung des Racheakts sowie den Gemeinsamkeiten und Unterschieden betreffend der Persönlichkeit der Protagonistinnen widme, möchte ich allerdings kurz auf die Gattungsfrage eingehen und im Anschluss daran die Ergebnisse aus Erzählweise und Figurenanalyse präsentieren.

5.1. Die Gattungsfrage

Die Gattungseinordnung gestaltete sich zunächst aufgrund fehlender oder unscharfer Genreabgrenzungen schwierig. Nach eingehender Auseinandersetzung mit den erwähnten, von Waltraud Sterling definierten, Gattungsmerkmalen und deren Untersuchung anhand der ausgewählten Romane (siehe Kapitel 2.4.4.) lässt sich sagen, dass alle ausgewählten Romane anhand der vorgestellten Kriterien als Psychokrimis definiert werden können.

Im Zentrum der Handlung der Romane stehen jene Figuren, welche den Lesenden unmittelbar als potenzielle oder tatsächliche Täterinnen vorgestellt werden.

Das Motiv für das Verbrechen rückt in allen Werken den Vordergrund, die Detektion desselben spielt eine untergeordnete Rolle. Die Handlung richtet sich nach innen und fokussiert sich auf die Innenwelt der Protagonistinnen, äußere Handlungselemente werden stark reduziert. Wie bereits erläutert weisen alle Täterinnen, wenn auch in unterschiedlicher Art und Ausprägung,

charakteristisch für den Psychokrimi eine defekte psychische Disposition auf, die sich „im Handlungsverlauf bis zur völligen Brüchigkeit und Auflösung zerrüttet.“⁴²⁷

Das aus den Defiziten resultierende Leid der Hauptfiguren verstärkt sich in der zwischenmenschlichen Begegnung. Dem Aspekt Liebe und deren negativen Erfahrung kommt in diesem Zusammenhang eine wichtige Bedeutung zu. Zerstörte, enttäuschte, unerwiderte Liebe führt bei den Protagonistinnen zunehmend zu Identitäts- und Realitätsverlust, sodass die Verbrechen schließlich als einzige Option erscheinen.⁴²⁸

5.2. *Erzählweise*

In puncto Erzählstruktur lässt sich sagen, dass die Romane – bis auf *Dame sticht Bube* – eine einfache Erzählstruktur aufweisen.

In *Dame sticht Bube* wird durch die komplexe Erzählstruktur Spannung aufgebaut und das Verbrechen sozusagen von hinten aufgerollt. Der Wechsel zwischen Rahmen- und Binnenerzählung dient als spannungsgebendes Element und in der gegenwärtigen Erzählung wird immer wieder auf Geschehnisse hingedeutet, die den Leser/innen noch nicht bekannt sind.

In den anderen Romanen entsteht Spannung durch Vorführen eines Potenzials. Entwicklung und Motive für den Vergeltungsdrang der Protagonistinnen werden langsam aufgebaut und gipfeln schließlich in den Verbrechen.

In *Das Risiko* und *Ein Mann im Haus* haben wir es mit einer extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählung zu tun. Bei *Der Hahn ist tot* handelt es sich um eine fixierte interne Fokalisierung, während *Dame sticht Bube* zwischen interner Fokalisierung und Nullfokalisierung variiert. Die Ich-Erzählung erlaubt den Leser/innen in den letzteren beiden Fällen einen besonders großen Einblick in die Psyche der Protagonistinnen.

Bei allen Werken handelt es sich um eine spätere Narration, wenngleich stellenweise eine Tendenz zur fiktiven Gegenwärtigkeit besteht, welche für einen höheren Spannungsfaktor

⁴²⁷ Sterling: ...bis dass ein Mord euch scheidet... S. 105.

⁴²⁸ Vgl. Sterling: ...bis dass ein Mord euch scheidet... S. 105. S. 103-106.

sorgt. Eine solche Tendenz ist etwa bei *Ein Mann im Haus* erkennbar, wenn Maria mit ihrem Gefangenen spricht oder aber bei der Beschreibung des Mordes in *Das Risiko*.

5.3. Ergebnisse aus der Figurenanalyse

Anhand der Figurenanalyse von Zymner und Fricke wurde untersucht, wie die Informationen in den einzelnen Texten übermittelt werden. Insbesondere die Informationsdichte betreffend der Charakterisierung der Hauptfigur war für die Analyse von Bedeutung. Bei den Protagonistinnen der ausgewählten Romane handelt es sich um unterschiedlich stark ausgestaltete Figuren.

Eva kann als die am stärksten ausgestaltete Figur bezeichnet werden. Im Text findet eine sehr detaillierte Charakterisierung auf unterschiedlichen Ebenen statt. Informationen über die Protagonistin werden nicht nur in Form der Ich-Erzählung, sondern auch durch die Erzählinstanz gegeben. Eva wird einerseits durch andere Figuren im Text charakterisiert und andererseits erlaubt die Ich-Erzählung Einblick in die Innenwelt der Protagonistin.

An zweiter Stelle kann hier Rosemarie gesetzt werden. Die meisten Informationen erhalten die Lesenden hier aus den Äußerungen und formulierten Gedanken seitens der Protagonistin selbst, welche einen relativ detaillierten Blick auf die Innenwelt der Protagonistin erlauben. Die Außensicht auf die Hauptfigur wird durch Redewiedergaben anderer Figuren beschrieben.

Bei Maria und Emma findet im Vergleich eine weniger detaillierte Figurencharakterisierung statt.

Bei Maria werden die meisten Informationen in Form von Handlungsbeschreibungen und Rede- oder Gedankenwiedergaben der Protagonistin selbst übermittelt. So wird durch die Beschreibung der Taten Marias und ihre Interaktion mit ihrem Gefangenen ein Bild über die Protagonistin gezeichnet.

Wie in *Ein Mann im Haus* erhalten wir in *Das Risiko* ebenfalls wenige explizite Informationen über den Charakter der Protagonistin. Vielmehr erschließen sich auch hier die Charaktereigenschaften der Protagonistinnen aus ihren Handlungen.

Auf Basis von Pfisters Modell wurden die Protagonistinnen nach unterschiedlichen Aspekten untersucht. Besonders relevant war hier die Frage nach der Transformation der Protagonistin, auf welche unter Punkt 5.5 noch näher eingegangen wird. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass es sich bei allen Protagonistinnen um dynamische Figuren handelt, welche im

Laufe des Textes in unterschiedlicher Weise und Ausprägung eine Veränderung durchlaufen. Zudem können alle Protagonistinnen als transpsychologische Figuren charakterisiert werden. Sie sind sich zumindest zum Teil über die eigenen psychischen Defizite im Klaren und handeln auch in Zusammenhang mit ihren Verbrechen in vollem Bewusstsein.

5.4. Der Racheakt

Die Racheakte der einzelnen Protagonistinnen unterscheiden sich in mehreren Punkten – was ihre Intensität und Brutalität, ihre Opfer und ihre näheren Beweggründe anbelangt. Dennoch liegt die negative Erfahrung von Liebe als verbindendes Element allen Racheakten zugrunde.

Während bei allen anderen Protagonistinnen der Racheakt den Männern gilt, welche den Protagonistinnen Leid zugefügt haben, vollzieht Rosemarie ihre Verbrechen allerdings an den Frauen, die ihrer Liebe im Wege stehen.

Betreffend der Ausprägung des Rachemotivs und dessen Intensität weisen die untersuchten Werke große Unterschiede auf.

So muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass das Rachemotiv bei Rosemarie am wenigsten stark ausgeprägt ist. Das Rachemotiv wird in *Der Hahn ist tot* erst auf den zweiten Blick sichtbar. Rosemarie mordet zunächst aus Eifersucht beziehungsweise aus Neid und möchte durch die Morde ihren Angebeteten für sich gewinnen. Doch dahinter steht ein größerer Zusammenhang, wie sich im Laufe der Handlung erschließt.

Rosemarie rächt sich mit den Morden nicht an jenem Mann, welcher ihre Liebe verschmäht, sondern an denjenigen Frauen, die sich ihr beim Kampf um ihr Objekt der Begierde in den Weg stellen.

Ihre Verbrechen können in einem größeren Zusammenhang als Racheakte gegen diejenige Frauen gedeutet werden, die ihr ihr Leben lang Unzufriedenheit beschert haben, sie gekränkt und gedemütigt haben und letztendlich ihrem Lebensglück im Weg standen. Der Kampf um Witold steht dabei exemplarisch für Rosemaries persönliches Glück, welches sie ihr Leben lang nicht erlangen konnte und nun einfordert („Ach Dieskau, einmal im Leben will ich etwas haben! Koste es, was es wolle [...]“⁴²⁹).

⁴²⁹ Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 82.

Bei Emma und Maria ist das Rachemotiv am stärksten vorhanden. Sie sind klassische Täterinnen aus Liebe, die sich direkt an den Männern rächen, die ihnen Leid zugefügt und sie betrogen haben.

Marias Rache kann als direkte Rache bezeichnet werden. Sie übt Vergeltung an ihrem Geliebten – dafür, dass er sie jahrelang hingehalten und ihr Liebe vorgetäuscht hat und somit eine Liebesbeziehung gar nicht erst ermöglicht hat.

Emma rächt sich durch den Mord an den gemeinsamen Söhnen indirekt an ihrem Mann, der die Ehe durch die Beziehung mit einer anderen Frau zum Scheitern gebracht hat. In seiner Brutalität und Absurdität steht der Racheakt in *Das Risiko* mit dem doppelten Kindesmord über allen anderen Verbrechen.

Bei Eva wird die Rache zwar auch an demjenigen Mann ausgeübt, welcher sie betrogen hat. Hauptmotiv des Mordes ist bei ihr allerdings nicht der Verrat des Ehemannes, sondern dessen vermeintliche Schuld am Tod des gemeinsamen Sohnes. Eva rächt sich damit stellvertretend für ihren Sohn. Sie handelt auch aus enttäuschter beziehungsweise verlorener Liebe, nämlich jener Liebe zu ihrem Sohn Alexander. Der Verlust des Sohnes ist allerdings mit dem vorangehenden Scheitern der Ehe verbunden, welche durch die Untreue Fabians verursacht wird. Somit ist der Racheakt Evas auch in Zusammenhang mit der gescheiterten Liebe zu Fabian zu setzen.

Gemeinsam ist allen Protagonistinnen, dass die negative Erfahrung von Liebe als Eingeständnis des Scheiterns⁴³⁰ zum Realitätsverlust führt und schließlich im Mord an jenen Figuren gipfelt, die die weiblichen Hauptfiguren für ihr Leid verantwortlich machen.

Zudem kann festgestellt werden, dass bei allen Werken das Scheitern der Liebe mit dem Auftauchen einer dritten Person verbunden ist.

Selbstjustiz

Alle Verbrechen werden von den Protagonistinnen als Akte der Selbstjustiz empfunden – so üben die Protagonistinnen Vergeltung für ihnen zugefügtes physisches oder psychisches Leid. Demnach erscheinen die Täterinnen immer zuerst selbst als Opfer. In ihren Verbrechen kehren

⁴³⁰ Vgl. Sterling: ...bis dass ein Mord euch scheidet... S. 402.

sie die Täter-Opfer-Rolle um und werden selbst zu aktiv Handelnden. Das Gefühl der Reue bleibt zum Großteil aus.

Mit dem Racheakt stellen die Protagonistinnen ihre eigenen Bedürfnisse über das Leben anderer Menschen und handeln ohne Rücksicht auf Verluste. So sehr sie auch in ihrem früheren Leben oder in der Beziehung mit ihren Opfern die eigenen Bedürfnisse zurückgesteckt haben, so wird dieses Verhältnis mit dem Racheakt umgekehrt und ins Extreme gesteigert.

Das Zurückstecken der eigenen Bedürfnisse, welches durch den Racheakt ins Gegenteil verkehrt wird, ist insbesondere bei den Protagonistinnen aus *Ein Mann im Haus* und *Der Hahn ist tot* ein wichtiger Faktor.

Befreiungsgefühl

Bei fast allen der untersuchten Protagonistinnen tritt als Folge des vollzogenen Racheakts eine Form von Befreiung oder Erlösung ein – der Racheakt erweist sich für die Hauptfiguren somit als erfolgreich.

Emma verlässt den Friedhof beim Begräbnis ihrer Söhne mit einem Gefühl der Erleichterung – sie kann nun wieder unbeschwert in ihr altes Leben zurückkehren.

Maria blüht bereits während des Vollzugs des Racheakts förmlich auf und hat das Gefühl, am Ende völlige Vergeltung erreicht zu haben – „Wir sind quitt“⁴³¹, sagt sie zu Küstermann, als sie ihn wieder in die Freiheit entlässt.

Rosemarie findet Gefallen an ihrem Racheakt und scheint auch über das Ergebnis nicht unglücklich zu sein. So besucht sie ihren Witold, der nun ganz allein ihr gehört, regelmäßig im Pflegeheim.

Eva hat nach langen Jahren der Qual endlich ihre perfekte Rache an Fabian vollzogen und so die in ihren Augen notwendige Vergeltung für ihren Sohn geübt, was darauf schließen lässt, dass sie in irgendeiner Form Befreiung erlangt haben muss.

⁴³¹ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 146.

5.5. Persönlichkeit und Charakteristika

Was die Protagonistinnen selbst und deren Charakterisierung betrifft, so finden sich auch hier viele Gemeinsamkeiten.

Prinzipiell kann festgestellt werden, dass es sich bei den weiblichen Hauptfiguren um nach außen hin normale Frauen handelt, welche wenige soziale Kontakte haben, in ihrem Berufsleben hingegen aufblühen. Dennoch kann bei den Protagonistinnen von leicht defizitären Persönlichkeiten die Rede sein, welche sich in ihren Taten als tatsächlich defizitär erweisen.

Außenseitertum

An dieser Stelle möchte ich nochmals auf das Medea-Motiv verweisen. Wie die Rachefigur Medea auch sind die Protagonistinnen von sozialer, gesellschaftlicher und familiärer Ausgrenzung betroffen und können allesamt als Außenseiterinnen bezeichnet werden, deren Leben von Einsamkeit geprägt ist.

Die weiblichen Hauptfiguren haben nur wenige soziale Kontakte. Zu ihren Familien haben sie ein sehr distanziertes Verhältnis, ihre Kindheit wird als einsam und nicht besonders glücklich beschrieben.

Der Aspekt der Einsamkeit und des Außenseiterdaseins wird bei Emma in direkten Zusammenhang mit ihrer Heimatlosigkeit und dem Verlassen der Familie gestellt. Wie Medea hat sie ihre eigene Familie für ihren Mann verlassen und wird in dessen Heimat als Fremde und Außenseiterin behandelt. Emmas soziale Kontakte beschränken sich nun auf die Firma und ihre Familie. Abgesehen davon hat Emma keine Bezugspersonen.

An der Spitze der sozialen Ausgrenzung steht Rosemarie, die keinen familiären Rückhalt beziehungsweise nur wenige soziale Kontakte außerhalb ihrer Arbeit aufweisen kann. Sie tötet ihre einzige richtige Freundin aus dem Verdacht heraus, diese hätte eine Liebesaffäre mit Rosemaries Angebetetem.

Über Marias Sozialleben erhalten wir nur wenige Informationen. Sie ist geschieden und hat sporadisch telefonischen Kontakt mit ihrer Mutter. Im Text ist von einer einzigen Freundin die Rede. Ansonsten scheint die Protagonistin zurückgezogen zu leben.

Von Eva erfahren wir in der Binnenerzählung aus ihrer Vergangenheit von einigen Freundschaften und ihrer Ehe. In der Rahmenhandlung nach dem Tod ihres Sohnes lebt die

Protagonistin allerdings sehr einsam. Ihre wirklichen Freundinnen sind bereits verstorben und sie ist alleinstehend. Ihre sozialen Kontakte beschränken sich somit auf ihr berufliches Umfeld.

Beruf als Konstante

Insbesondere in Zusammenhang mit ihrer sozialen Ausgrenzung lässt sich bei allen Protagonistinnen der Beruf als wichtige Konstante in ihrem Leben bezeichnen. Alle Hauptfiguren sind im Gegensatz zu ihrem Privatleben in ihrem Beruf zufrieden und erfolgreich.

Emma brennt förmlich für ihren Beruf. Als wissenschaftliche Leiterin steckt sie viel Zeit und Energie in ihre Arbeit und genießt die Macht, in ihrer Arbeit Neues erschaffen zu können.

Maria hat sich mit ihrem eigenen Schmuckgeschäft ihren Lebenstraum erfüllt. Sie genießt es, handwerklich zu arbeiten und schöne Dinge zu erschaffen. Ihr Beruf hilft ihr über so manchen Kummer hinweg.

Ebenso bei Eva, welche als Gerichtsmedizinerin aus Leidenschaft bezeichnet werden kann. In Ermangelung eines Privatlebens steckt sie ihre ganze Energie in die Arbeit.

Auch Rosemarie übt ihren Beruf sehr gerne und gewissenhaft aus. Ihr Pflichtbewusstsein sucht seinesgleichen. Zur Freude ihres Chefs ist sie sehr eifrig und macht gerne freiwillig Überstunden.

Transformation

Alle Protagonistinnen durchlaufen im Zuge der Handlung beziehungsweise im Zusammenhang mit ihren Verbrechen einen Transformationsprozess. Bereits im Rahmen der Figurenanalyse nach Pfister konnte festgestellt werden, dass es sich bei allen Protagonistinnen um dynamisch konzipierte Figuren handelt.

Bei Eva sind die Leser/innen Zeug/innen der persönlichen Entwicklung der Figur von der Jugend bis ins Erwachsenenalter und erleben später die Veränderung mit, welche Eva im Zuge der Scheidung und des Sorgerechtsstreits um Alexander durchmacht. Die Protagonistin erstarkt durch diese Erlebnisse zunehmend. Mit dem Tod des Sohnes erlebt sie eine noch drastischere Veränderung. Der wertvollste Mensch in ihrem Leben wurde ihr genommen, sie hat nun nichts mehr zu verlieren. Sie zieht sich aus ihrem Sozialleben zurück und stürzt sich in die Arbeit. Ihr einziger Wunsch bleibt die Vergeltung für ihren Sohn.

Emma wird durch die Untreue Julians und das Scheitern der Beziehung von der liebenden Ehefrau und Mutter zunehmend zur Einzelgängerin, welche sich schließlich mit dem Mord an ihren Söhnen an ihrem Mann rächt und sich so aus ihrer Vergangenheit „befreit“. Das Gefühl der Heimatlosigkeit, welches den ganzen Text über thematisiert wird, steigert sich durch das Scheitern der Beziehung krankhaft – Emma wird zur mordenden Außenseiterin.

Marias Transformation vollzieht sich bereits während des Vollzugs des Racheakts. So ist sie zunehmend gut gelaunt, was auch den anderen Figuren im Text nicht entgeht, und spürt selbst ein Befreiungsgefühl. Sie genießt jeden Schritt ihres sadistischen Rachefeldzugs und ist dabei selbst überrascht über ihre Konsequenz und Stärke. Durch den Racheakt fühlt sich Maria erstmals nicht mehr abhängig von Küstermann und hat nach der Befreiung ihres ehemaligen Geliebten ihre eigene Freiheit zurückerlangt.

Bei Rosemarie setzt die Transformation mit dem Kennenlernen ihres Angebeteten ein. Mit dem Vorhaben, Witold für sich zu gewinnen, erstarkt die nach außen unscheinbare und zurückhaltende Protagonistin und gewinnt an Selbstbewusstsein. Sie tut alles, um ihrem Objekt der Begierde nahe zu kommen, und schreckt nicht davor zurück, Menschenleben dafür zu opfern. Im Laufe der Handlung manifestiert sich die Veränderung in Rosemarie nicht nur äußerlich, sondern auch in ihrem Benehmen und ihrer Sprechweise. So tritt die sonst zurückhaltende Rosemarie ihrem Chef gegenüber plötzlich sehr bestimmt und dominant auf. Die Protagonistin selbst findet Gefallen an ihrer neuen „Stärke“ und genießt die Macht, die sie durch das Morden erlangt.

Macht

Allen Protagonistinnen ist eine gewisse Machtaffinität zuzuschreiben, welche jedoch in unterschiedlicher Ausprägung vorhanden ist.

Rosemarie und Maria kann demnach die größte Machtaffinität attestiert werden.

Bei Rosemarie wird die Liebe zu Witold im Laufe der Handlung vom Machtgefühl ersetzt, welches sie im Zusammenhang mit den Morden empfindet und das ihr Selbstbewusstsein steigert. Diese Macht über Menschen sorgt bei Rosemarie für ein Glücksgefühl und ist aus Sicht der Protagonistin „fast besser als Liebe“⁴³².

⁴³² Noll: *Der Hahn ist tot*. S. 142.

Maria kehrt durch ihren Racheakt das Machtgefüge in der Beziehung zu Küstermann um und genießt die neu gewonnene Erhabenheit über ihren ehemaligen Geliebten und die Macht, diesen „küssend zu unterwerfen“⁴³³.

Bei Eva ist die Machtaffinität am wenigsten stark ausgeprägt und findet im Text nicht explizit Erwähnung. Erst in der Durchführung ihres Rachemordes an Fabian stellt sich Genugtuung ein, die Macht über ihren Ex-Mann zu haben, dem sie in allen Situationen unterlegen war. In ihrer Rolle als Medizinerin – der einzige Bereich in ihrem Leben, über den einzig und allein sie stets die Kontrolle hatte – setzt sie ihm die tödliche Nadel und genießt ihre Erhabenheit.

Bei Eva, Maria und Rosemarie entwickelt sich die Machtaffinität erst in Zusammenhang mit ihrem Racheakt, während Emma bereits vor dem Verbrechen eine gewisse Machtobsession zugeschrieben wird, die sich in ihrem Beruf manifestiert und die im Text immer wieder Erwähnung findet. Emma empfindet sich im Labor gleichermaßen als Schöpferin und Zerstörerin, die Leben schenkt und Leben nimmt.

Mutterschaft

Das Thema Mutterschaft spielt bei allen Protagonistinnen eine große Rolle, wenn auch in ganz unterschiedlicher Art und Weise.

Bei Rosemarie zieht sich das Thema Kinderwunsch beziehungsweise Mutterschaft durch den gesamten Text. So wird immer wieder der Neid auf andere Mütter und die eigene versäumte Mutterschaft thematisiert.

Auch bei Maria spielt das Thema Mutterschaft implizit eine große Rolle – ihr unterdrückter Kinderwunsch zeigt sich vor allem in der Interaktion mit dem gefesselten Küstermann, den sie wie ein Kind behandelt und ihre mütterliche Rolle dabei scheinbar genießt.

Emma und Eva hingegen haben ihren Kinderwunsch realisiert. Eva kann sich jedoch anfangs nicht so recht mit ihrer Rolle als Mutter identifizieren, was sich allerdings bald ändert. Schließlich projiziert sie nach der Scheidung ihre gesamte Liebe auf ihren einzigen Sohn.

⁴³³ Hahn: *Ein Mann im Haus*. S. 72.

Bei Emma wird das Thema gewünschte Mutterschaft, welches sich bereits im Text immer wieder ambivalent darstellt und von der Protagonistin eher als Last denn als Freude beschrieben wird, mit dem Mord an den eigenen Kindern völlig ins Gegenteil verkehrt.

Psychische Disposition

Die besonderen, psychischen Merkmale der einzelnen Protagonistinnen wurden bereits in den Einzelanalysen eingehend besprochen.

Tatsache ist, dass die weiblichen Hauptfiguren neben ihren individuellen psychischen Eigenheiten und Defekten – wobei allen das Außenseitertum und die Einsamkeit sowie eine gewisse Gespaltenheit in ihrer Persönlichkeit gemeinsam ist – allesamt die Bereitschaft haben, ihre eigenen Bedürfnisse über das Leben anderer Menschen zu stellen. Die Zuspitzung von negativen Gefühlen auf Seiten der Protagonistinnen führt schließlich zum völligen Realitätsverlust, der jeglicher Moral entbehrt. Dieser stellt die Quintessenz der geschädigten Persönlichkeitsstruktur der Protagonistinnen dar und macht sie zu Mörderinnen.

5.6. Der Genderaspekt

„Sie meinen, 'ne Frau würde zu so etwas nicht fähig sein?“
Eva lächelt beinahe: „Unsinn, Frauen sind zu allem fähig [...]“⁴³⁴

An dieser Stelle möchte ich mich abschließend mit der Frage beschäftigen, inwiefern die analysierten Protagonistinnen in einem genderspezifischen Diskurs als Vorbilder im Sinne starker und emanzipierter Frauenfiguren dienen können. Eine umfassende genderspezifische Beschäftigung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und stand zudem nicht im Zentrum meiner Untersuchungen. Dennoch möchte ich hier ein paar wenige Aspekte aufgreifen und zumindest einige Überlegungen dazu anstellen.

Alleine aufgrund des Themas selbst, um welches sich die ausgewählten Romane drehen, müssen die ausgewählten Romane unter einem Gender-Aspekt betrachtet werden.

Im Zentrum der Romane stehen Frauen, die sich mit ihren gewaltsamen Racheakten gegen unterschiedliche Formen männlicher oder gesellschaftlicher Unterdrückung wehren und sich durch ihre, zweifelsohne zu verurteilenden, kriminellen Handlungen in eine aktive Rolle begeben und so gegen von ihnen empfundenes Unrecht ankämpfen.

⁴³⁴ Grän: *Dame sticht Bube*. S. 62.

So wie die Protagonistinnen der Romane aus Gender-Perspektive als starke Frauenfiguren betrachtet werden könnten, die sich durch ihren Racheakt selbst aus ihrer Opfer-Rolle befreien und in die Rolle der aktiv Handelnden begeben, könnte man sich umgekehrt natürlich auch fragen, warum es überhaupt zur Notwendigkeit der Rache kommt, und warum es den weiblichen Hauptfiguren nicht gelingt, sich bereits früher beziehungsweise in gewaltfreier Form aus ihrer Leidenssituation zu befreien.

In diesem Kontext sollen die Werke meiner Ansicht nach unter dem Blickpunkt betrachtet werden, dass sich Frauen in der Literatur auf gewaltsame Weise gegen patriarchale Strukturen und männerdominierende Beziehungsmuster wehren müssen, um die nötige Aufmerksamkeit zu erlangen.

Am stärksten tritt die Auflehnung gegen patriarchale Strukturen zweifellos in *Ein Mann im Haus* hervor. Laut Baackmann wird in Ulla Hahns Text eine „[...] Beziehungsordnung zurückgewiesen, deren romantische Rituale und Überhöhungen die ungleiche Position der Geschlechter verdecken.“⁴³⁵

Alle anderen Werke können insofern als feministisch betrachtet werden, als die Werke neue und ungewöhnliche Strategien weiblichen Handelns und weiblicher Selbstbestimmung präsentieren. Die Protagonistinnen nehmen ihr Schicksal selbst in die Hand, indem sie sich – mit Ausnahme von Rosemarie – aus mehr oder weniger stark männlich dominierten Beziehungen befreien.

Dennoch kann den in den Romanen vorgeführten Frauenfiguren, wie Waltraud Sterling allgemein in Hinblick auf die Frauenfiguren in deutschsprachigen von Frauen verfassten Psychokrimis festgestellt, attestiert werden, dass sie außerhalb der Liebe kein Lebensglück suchen.⁴³⁶ Das Morden wird somit als einzige Strategie autonomen Handelns präsentiert.⁴³⁷

⁴³⁵ Baackmann: *Erklär mir Liebe*. S. 193.

⁴³⁶ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 402.

⁴³⁷ Ebenda.

6. Resümee

Das Motiv der weiblichen Rache wurde in der Literatur schon seit jeher thematisiert.

In den antiken Stoffen von Sophokles und Euripides sowie im Nibelungenlied konnten die Frauenfiguren ihre Rachepläne nur mithilfe von Männern in die Tat umsetzen.

In den 1990er Jahren lässt sich innerhalb des Subgenres Psychokrimi eine Tendenz zu Frauenfiguren im Mittelpunkt der Handlung feststellen, welche sich als Opfer männlicher Fremdbestimmung und/oder aus sozialer beziehungsweise psychischer Isolation⁴³⁸ gegen patriarchale Strukturen, männerdominierte Beziehungen – und nicht zuletzt, wie in *Der Hahn ist tot*, gegen gesellschaftliche Muster – auflehnen und Racheakte gegen jene Figuren durchführen, welche sie für ihr Leid und ihre Unterdrückung verantwortlich machen.

Die von mir für die vorliegende Arbeit ausgewählten Romane lassen sich in diese Riege der Psychokrimis einordnen, in welchen die weiblichen Hauptfiguren ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen und für ihr persönliches Glück wortwörtlich über Leichen gehen. Die Protagonistinnen setzen ihre Rachepläne selbst in die Tat um und werden damit im Gegensatz zu den erwähnten literarischen Vorläuferinnen ihrerseits zu den aktiv Handelnden.

Freilich kann Mord nicht die Lösung für Frauen sein, sich in der Männerwelt zu behaupten. Allerdings können literarische Frauenfiguren wie Emma, Eva, Maria und Rosemarie zweifellos dazu dienen, auf das Ungleichgewicht der Geschlechter aufmerksam zu machen und Frauen als handelnde Figuren in den Mittelpunkt zu stellen, die sich mit ihren Taten aus patriarchalen und gesellschaftlichen Mustern befreien.

Allen Protagonistinnen ist gemeinsam, dass sie in ihrer durch jahrelange Unterdrückung beziehungsweise jahrelanges Leiden aufgestauten Wut Verbrechen begehen und Menschenleben zerstören – immer in der Rechtfertigung, ihre Opfer seien selbst die Täter gewesen, die den Protagonistinnen ihrerseits Leid zufügten.

Bei den Protagonistinnen handelt es sich im Grunde um nach außen hin eher durchschnittliche und unscheinbar wirkende Frauen – wenn auch mit einer in einigen Punkten defizitären Persönlichkeit, welche sich spätestens in der Bereitschaft zu morden manifestiert. Ihnen ist

⁴³⁸ Vgl. Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 402.

gemeinsam, dass sie mehr oder weniger als Einzelgängerinnen mit wenigen sozialen Kontakten durchs Leben gehen und ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich denen widmen, welche ihnen am Ende Leid zufügen, wofür die Protagonistinnen schließlich Vergeltung üben.

Die Protagonistinnen sind dabei allesamt „Täterinnen aus Liebe“ – ihre Taten resultieren aus der negativen Erfahrung von Liebe, die als wichtiges Merkmal für den deutschen Psychokrimi von Frauen gilt. Die „Variationen des Scheiterns der Liebe“⁴³⁹ werden im Laufe der Romane aufgezeigt und zum zentralen Impulsgeber für die Verbrechen.

Die weiblichen Hauptfiguren, um den Titel meiner Arbeit noch einmal aufzugreifen, sind lieber wütend als traurig und kehren durch ihre Racheakte ihr jahrelang für sich gehaltenes Leid nach außen, welches sich schließlich in Form von krimineller Energie und ohne Rücksicht auf Verluste entlädt.

Aufgrund der detaillierten Analyse der vier besprochenen Romane lässt sich abschließend feststellen, dass alle Protagonistinnen sich durch ihre Taten emanzipieren, sich aus ihrer passiven Rolle befreien und zu aktiven Gestalterinnen ihrer eigenen Zukunft werden.

Insofern findet bei allen von mir analysierten Figuren im Laufe der Handlung und des Racheakts eine Transformation statt – und der erfolgreich vollzogene Racheakt sorgt bei den Täterinnen für ein Gefühl der Befreiung und Erlösung.

⁴³⁹ Sterling: *...bis dass ein Mord euch scheidet...* S. 11.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Grän, Christine: *Dame sticht Bube*. München: Albrecht Knaus Verlag 1997.

Hahn, Ulla: *Ein Mann im Haus*. München dtv 1991.

Kramlovsky, Beate: *Das Risiko*. Wien: Milena Verlag 1997.

Noll, Ingrid: *Der Hahn ist tot*. Zürich: Diogenes 1991.

Sekundärliteratur

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

Alewyn, Richard: *Anatomie des Detektivromans*. In: *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*. Hrsg. von Jochen Vogt. München: Fink 1998 (UTB für Wissenschaft, 8147: große Reihe).

Baackmann, Susanne: *Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hamburg: Argument Verlag 1995.

Birkle, Carmen (Hrsg.): *Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA*. Tübingen: Stauffenberg 2001.

Birkle, Carmen (u.a.): *Unter der Lupe: Neue Entwicklungen in der Kriminallandschaft*. In: dies. (Hrsg.): *Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA*. Tübingen: Stauffenberg 2001. S. 1-15.

Bitzikanos, Christina: *TATORT: WIEN. Der neue Kriminalroman nach 1980*. Wien, Univ., Diss., 2003.

Cohn, Dorrit: *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. New Jersey: Princeton University Press 1983.

Daemmrich, Ingrid G. und Horst S.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2. Überarbeitete und erweiterte Auflage; Tübingen: Francke Verlag 1995.

Euripides: *Medea*. Übersetzt von J.J. C. Donner. Stuttgart: Philipp Reclam junior 1991.

Fricke, Harald; Zymner, Rüdiger: *Einübung in die Literaturwissenschaft. Parodieren geht über Studieren*. 5. Aufl. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2007.

Frizzoni, Brigitte: *Verhandlungen mit Mordsfrauen. Geschlechterpositionierungen im «Frauenkrimi»*. Zürich: Chronos Verlag 2009.

Fuchs, Eva: *Zwischen Milchfläschchen und Morden: Müttern auf der Spur. Mordende Mütter als Protagonistinnen in deutschsprachigen Kriminalromanen von Frauen der 90er Jahre*. Wien, Univ., Dipl., 2003.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Fink 1998.

Giacobazzi, Cesare: «Mit Kind, Hund, warmen Decken und Leiche» *Die Normalität des Mordes in Ingrid Nolls Kriminalromanen*. In: *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Hrsg. von Sandro M. Moraldo. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005.

Gudemann, Wolf-Eckhard: *Lexikon der Psychologie*. Hrsg. vom Lexikon-Institut Bertelsmann. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag 1995.

Hess, Susanne: *Erhabenheit quillt weit und breit: weibliche Schreibstrategien zur Darstellung männlicher Körperlichkeiten als Ausdrucks- und Bedeutungsfeld einer Patriarchatskritik*. Hamburg (u.a.): Argument-Verl. 1997.

Kniesche, Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal. Darmstadt: WBG 2015.

Latacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*. Zweite Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.

Lautenbach, Ernst: *Lexikon Bibel Zitate. Auslese für das 21. Jahrhundert*. München: IUDICIUM Verlag 2006.

Leonhardt, Ulrike: *Mord ist ihr Beruf: eine Geschichte des Kriminalromans*. München: Beck 1990.

Maier, Katharina: *Rache ist eine Speise, die man kalt genießt*. Wiesbaden: Marix Verlag 2010.

Martínez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck 2012.

Matthiesen Kjeld: *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*. In: *Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben*. Heft 4. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964.

Meißner, August Gottlieb: *Ausgewählte Kriminalgeschichten*. Hrsg. von Alexander Košenina. St. Ingbert: Röhrig 2003.

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B herausgegeben von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart: Reclam 2010.

Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. 3. aktualisierte und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Metzler 2003.

Suerbaum, Ulrich: *Krimi: eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam 1984.

Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung: Theorie – Geschichte – Analyse*. 2. erweiterte Auflage. München: Winkler 1983.

Schmidt, Jochen: *Gangster, Opfer, Detektive: eine Typengeschichte des Kriminalromans*. Frankfurt am Main: Ullstein 1989.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Hrsg. von Leo Pollmann; Frankfurt: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1975.

Schweikert, Günther: „Nibelungenlied“. In: *Metzlers Lexikon der Weltliteratur. 1000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart*. Band 3. Hrsg. von Axel Ruckaberle. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S.20-21.

Sterling, Waltraud: *...bis dass ein Mord euch scheidet... Aspekte deutschsprachiger Psychokrimis von Frauen seit 1945*. Wien, Univ., Diss., 2000.

Strauch, Ulrike: *Tötungsarten. Die Mörderinnen bei Ingrid Noll*. In: „Zwischen Distanz und Nähe“. *Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren*. Hrsg. von Helga Abret und Ilse Nagelschmidt. Bern; Wien (u.a.) 1998. S. 127- 153.

Vogt, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*. München: Fink 1998 (UTB für Wissenschaft, 8147: große Reihe).

Wimmer, Anna Lilly: *Die Mörderinnen in den Kriminalromanen der Ingrid Noll: Zwischen Mauerblümchen und Femme fatale*. Wien, Univ., Dipl., 2013.

Internetquellen:

Lechner/Isabella (2013): Frauen und Krimi: *Von Mordsfrauen und Frauenmorden – Interview Brigitte Frizzoni*, in: Der Standard, URL:<https://www.derstandard.at/story/1369362927549/frauen-und-krimi-frauenkrimi-frizzoni> (10.12.2019)

8. Anhang

8.1. Abstract

8.1.1. Deutsche Fassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der literarischen Figur der Rächerin in vier ausgewählten deutschsprachigen Psychokrimis der 1990er Jahre. Die Protagonistinnen in Christine Gräns *Dame sticht Bube*, Ulla Hahns *Ein Mann im Haus*, Beatrix Kramlovskys *Das Risiko* und Ingrid Nolls *Der Hahn ist tot* werden untersucht.

In den ausgewählten Psychokrimis begeben sich die weiblichen Hauptfiguren aus ihrer passiven Opferrolle in die aktive Rolle der Täterin und üben Rache an denjenigen, die sie für ihr empfundenen, psychisches und physisches Leid verantwortlich machen. Insbesondere die psychische Disposition der Täterinnen sowie die Motive für den Racheakt sollen im Rahmen der Analyse untersucht werden. Darüber hinaus soll analysiert werden, ob bei den einzelnen Protagonistinnen eine Transformation der Persönlichkeit stattfindet, und inwiefern es mit dem realisierten Racheakt zur Erlösung kommt.

Im Theorieteil wird zunächst ein Überblick über die Kriminalliteratur gegeben, bevor die beiden für die Werkauswahl relevanten Subgenres Psychokrimi und Frauenkrimi näher beleuchtet werden. Anschließend wird auf die Themen Rache in der Literatur, die weibliche Rächerin in der Literaturgeschichte, sowie auf die Figur der Rächerin im zeitgenössischen Kriminalroman eingegangen.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich der Analyse der einzelnen Primärwerke und deren Protagonistinnen, welche anhand unterschiedlicher Aspekte und Merkmale untersucht werden. Im Anschluss soll der Racheakt, insbesondere Motive und Auswirkungen, beleuchtet und schließlich in einer vergleichend-zusammenfassenden Analyse gegenübergestellt werden.

Die Untersuchung hat ergeben, dass die Protagonistinnen der ausgewählten Werke, die allesamt als Außenseiterinnen mit einer gewissen defizitären Persönlichkeit bezeichnet werden können, durch die Durchführung ihrer aus dem gemeinsamen Motiv der enttäuschten Liebe resultierenden Racheakte ihr Leid erfolgreich umkehren können und sich damit aus ihrer Opferrolle befreien und auf unterschiedliche Weise Erlösung erlangen.

8.1.2. Englische Fassung

The present work deals with the literary character of the female avenger in four selected German-speaking psychological thrillers of the 1990s.

For this purpose, the female protagonists in Christine Grän's *Dame sticht Bube*, Ulla Hahn's *Ein Mann im Haus*, Beatrix Kramlovsky's *Das Risiko* and Ingrid Noll's *Der Hahn ist tot* will be analyzed.

In the selected thrillers, the main characters liberate themselves and move beyond their passive role of victim by taking revenge on those people who they blame for their physical and psychological suffering. In the analysis, a special focus will be put on the psychological disposition of the female offenders and the motives for their revenge acts.

Furthermore, it will be examined if it comes to a personal transformation of the main characters and if they gain redemption through their revenge acts.

In the theory part there will first be given an overview of crime literature as a genre, followed by an overview of the relevant subgenres psychological thriller and women's crime literature. After that, the female avenger in the history of literature and especially the female avenger in contemporary crime novels will be explored.

The main characters of the selected novels will be examined on the basis of different aspects and characteristics.

Subsequently, the revenge act, especially the motives and consequences, will be analyzed.

The investigation has shown that the principal characters in the selected novels are, in one way or another, outsiders who have a partly deficient personality and who manage to reverse their sorrow by taking revenge. All of the female protagonist act out of a motive of emotional disappointment. Through their revenge acts they free themselves from their victim role and gain salvation in different ways.