



Bartl, Andrea

»Natascha« : Zur Literarisierung des österreichischen Kriminalfalls Kampusch ; Ein Werkstattbericht

Datum der Zweitveröffentlichung: 28.07.2026

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116400x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2019): »Natascha« : Zur Literarisierung des österreichischen Kriminalfalls Kampusch ; Ein Werkstattbericht, in: Friedhelm Marx und Julia Schöll (Hrsg.), Literatur im Ausnahmezustand : Beiträge zum Werk Kathrin Röggles, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 217–233.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

»Natascha«. Zur Literarisierung des österreichischen Kriminalfalls Kampusch

Ein Werkstattbericht

Am 23. August 2006 konnte sich das Entführungsoffer Natascha Kampusch befreien und tauchte überraschend in der kleinen Wiener Vorstadt Straßhof an der Nordbahn auf. Kampusch war am 2. März 1998 als Zehnjährige auf dem Schulweg von dem arbeitslosen Nachrichtentechniker Wolfgang Přiklopil entführt und rund acht Jahre in einem Kellerverlies in einem kleinen Einfamilienhaus gefangen gehalten worden. Dies stellt neben dem Fall Josef Fritzl, der seine Tochter rund 24 Jahre in einer Kellerwohnung gefangen hielt, mit ihr dort sieben Kinder zeugte und 2008 enttarnt wurde, sicher den bekanntesten Kriminalfall der Gegenwart in Österreich dar. Mehrere Autor(inn)en und Filmemacher(innen) griffen den Fall Kampusch auf. Warum und wie? Diesen Fragen sei in den folgenden beiden Kapiteln anhand dreier Beispielanalysen näher nachgegangen.

1. Warum über den Fall Kampusch schreiben?

Reale Verbrechen zu literarisieren hat in der Literaturgeschichte eine lange Tradition. Ein augenfälliges Beispiel dafür ist etwa die Gattung der Fallgeschichte, die spätestens seit dem 18. Jahrhundert, beispielsweise mit den *Causes célèbres et intéressantes* des François Gayot de Pitaval, ein populäres Genre und wichtiger Nukleus der deutschsprachigen Kriminalliteratur ist. Dort waren »die Hinterfragung von Rechtsnormen, die Ergründung gesellschaftlicher Ursachen kriminellen Verhaltens sowie Einblicke in die Täterpsyche« möglich und das alles, »lange bevor entsprechende rechtsphilosophische, soziologische oder psychologische Reflexionen wissenschaftlich etabliert worden wären«.¹ Seitdem sind historische Kri-

¹ Nicolas Pethes, Fallgeschichten, in: Susanne Düwell, Andrea Bartl, Christof Hamann und Oliver Ruf (Hrsg.), Metzler-Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2019. Vgl. auch: Susanne Düwell und Nicolas Pethes (Hrsg.), Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform, Frankfurt am Main/New York 2014. Ulrich Falk u.a. (Hrsg.), Fälle aus der Rechtsgeschichte, München 2008. Alexander Košenina (Hrsg.), Kriminalfallgeschichten, München 2014. Nicolas Pethes, Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise, Konstanz 2016. Jörg Schönert (Hrsg.), Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Straf-

minalfälle als Themen in der deutschsprachigen wie internationalen Literatur präsent und erleben gerade in der Gegenwart einen Boom sowie einen charakteristischen Medienwechsel, wovon einerseits populärwissenschaftliche Sachbuchpublikationen von Forensikern, andererseits eine Vielzahl einschlägiger TV-Serien zeugen.² Auch neben diesen medialen Variationen der Gattung Fallgeschichte beschäftigen sich Autor(inn)en und Filmemacher(innen) in der Geschichte und Gegenwart mit echten Kriminalfällen. Warum? Die Gründe hierfür sind facettenreich und betreffen häufig einerseits aufklärerisch-analytische, andererseits ethische Implikationen. Zu ersteren: Nicht nur Friedrich Schiller fragte in seiner Novelle *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* nach den individuellen wie gesellschaftlichen Faktoren eines Verbrechens, bis heute versuchen literarische Texte über historische Kriminalfälle häufig die Psyche des Täters zu erfassen und die gesellschaftliche Basis seines Verbrechens sozialkritisch zu analysieren. Das Verbrechen erscheint hier als Brennglas, das soziale und anthropologische Muster deutlicher zeigt als der (latent ebenso »verbrecherische«?) Alltag, und reflektiert über die prinzipielle Normalität der Verbrecher und damit die kulturkritische Diagnose, dass jeder Mensch bzw. jedes Mitglied der gezeigten Gesellschaft ein potentieller

rechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920, Tübingen 1990. Hermann Weber (Hrsg.), *Reale und fiktive Kriminalfälle als Gegenstand der Literatur*, Berlin 2003.

- ² Im deutschsprachigen Raum vgl. die erfolgreichen halb faktischen, halb fiktionalen Fallsammlungen von Rechtsmedizinern wie Klaus Püschel (zus. mit Bettina Mittelacher, *Tote schweigen nicht: Faszinierende Fälle aus der Rechtsmedizin*, 2016), Michael Tsokos (*Die Klaviatur des Todes. Deutschlands bekanntester Rechtsmediziner klärt auf*, 2013), Toni Feller (*Das Gesicht des Todes: Authentische Mordfälle*, 2011) und Mark Benecke (*Mordspuren. Neue spektakuläre Kriminalfälle – erzählt vom bekanntesten Kriminalbiologen der Welt*, 2008; *Aus der Dunkelkammer des Bösen. Neue Berichte vom bekanntesten Kriminalbiologen der Welt*, 2011). Internationale, dokumentarische TV-Serien wie *Autopsie – Mysteriöse Todesfälle* (seit 2001) verstärken diesen Trend zum neuen forensischen »Pitaval«. Auch in fiktionalen Krimi-Romanen und -TV-Serien häufen sich in der Gegenwart Forensiker bzw. Pathologen als Ermittlerfiguren. Vgl. etwa Patricia Cornwells Romane über die Pathologin Dr. Kay Scarpetta (z.B. *Body of Evidence/Ein Mord für Kay Scarpetta*, 1991), Krimis von Kathy Reichs (ab: *Déjà Dead/Tote lügen nicht*, 1997) über die forensische Anthropologin Temperance Brennan und deren filmische Adaption in der US-amerikanischen TV-Serie *Bones – Die Knochenjägerin* (2005-2017), die Bestseller-Romane von Simon Beckett mit der Hauptfigur David Hunter (*The Chemistry of Death/Die Chemie des Todes*, 2006; *Written in Bone/Kalte Asche*, 2007). Im TV zudem Serien wie *CSI: Den Tätern auf der Spur* (2000-2015), *Silent Witness* (seit 1996) etc. Vgl. dazu: Niklas Schmitt, Gerichtsmediziner und Spurensicherung, in: Düwell, Bartl, Hamann und Ruf, Metzler-Handbuch Kriminalliteratur (wie Anm. 1). Andrea Bartl: Kriminalliteratur seit der Mitte des 20. Jahrhunderts, in: ebd.

Verbrecher ist – oder (mit Foucault³ argumentiert) dass das ›Anormale‹ des Verbrechens ›nur‹ als Steigerung des so genannten ›Normalen‹ zu verstehen ist. Dazu treten in den literarischen Beschäftigungen mit realen Verbrechen häufig ethische Reflexionen: Wie ist die Handlung des Täters, seines Umfelds, des jeweiligen Gesellschaftssystems zu bewerten? Aus dieser Frage folgt in den Texten oft eine Problematisierung von Rechtsnormen, in der Moderne auch des Medienbetriebs – mit durchaus dem möglichen Impuls für die Leser(innen), diese Gegebenheiten kritisch zu reflektieren und (im besten, utopischsten Falle) zu einer Veränderung beizutragen. Diese Rezeptionsziele werden noch durch die Fiktion von Authentizität, faktischer Verbürgtheit und aktueller Relevanz des ›realen‹ Kriminalfalls gesteigert.

Nach dieser allgemeinen Frage ›Warum über historische Verbrechen schreiben?‹ eröffnet sich eine zweite, spezifischere: ›Warum gerade über den Fall Kampusch schreiben?‹. Der Fall Natascha Kampusch⁴ ist geradezu prädestiniert für eine Literarisierung. Er entwickelt sich unmittelbar nach der Selbstbefreiung Kampuschs durch verschiedene Faktoren zum literarischen Stoff. Es gibt sicherlich mehrere mögliche Gründe, warum es verhältnismäßig viele literarische und filmische Umsetzungen gerade dieses Falles gibt. Es handelt sich um einen in allen gesellschaftlichen Milieus sehr bekannten Fall mit hohem Medienecho,⁵ dessen Einzelheiten und Abläufe nicht mehr ausführlich erzählt werden müssen; ein Autor bzw. Regisseur kann dies vielmehr beim Publikum voraussetzen und unmittelbar mit einer individuellen Variation und Wertung einsetzen. Zudem bietet der Fall eine novellen- und dramenspezifische ›sich ereignete, unerhörte Begebenheit‹ und Spannungskurve in extremer Steigerung, die eine starke Emotionalisierung der Rezipient(inn)en (selbst in Zeiten postmoderner Übersättigung und Reizabstumpfung) garantiert. In diesem konkreten Stoff manifestieren sich anthropologische Urängste, die alle Leser(innen) vergleichbar kennen und teilen: das eingesperrte Kind, unterirdisch begrab-

³ Michel Foucault, Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France 1974/75, Frankfurt am Main 2003.

⁴ In diesem Aufsatz ist ausschließlich von dem literarischen Stoff bzw. der literarischen Figur die Rede, zu der der Kriminalfall rund um Natascha Kampusch rasch wurde. Nichtsdestotrotz muss der Verfasserin wie den Leser(inne)n dieses Beitrags stets im Kopf bleiben, dass der Hintergrund dieses Stoffes eine Straftat und deren leidvolle Folgen für ein Mädchen bzw. eine junge Frau sind. Zudem ist stets selbstkritisch mitzudenken, dass auch dieser Aufsatz zwangsläufig an der – stark zu kritisierenden – Diskursivierung und medialen Aufbereitung der erlittenen Straftat von Frau Kampusch teilnimmt.

⁵ Vgl. dazu: Martin Pelz, Der Fall Natascha Kampusch, Marburg 2010.

ben sein, »Dunkelheit, Stille, Einsamkeit«,⁶ Ohnmacht, in der Gewalt des Bösen sein. Der Kampusch-Stoff bietet für solche Ängste, wie sie auch die Märchen- und Horrorliteratur durchziehen, geradezu psychoanalytische Modellbilder. Literarisch reizvoll an diesem Stoff ist zudem sicherlich die Verbindung von einerseits der Normalität, Unauffälligkeit, ja Spießigkeit des Täters wie seines Milieus und andererseits der Radikalität der Norm-übertretung, die die extremen Abgründe hinter einer harmlos und durchschnittlich wirkenden, biederem Vorortfassade sichtbar macht. In diesem Stoff liegt daher die Möglichkeit zur Diagnostik und Kritik eines Gesellschaftssystems ebenso wie zur anthropologisch-psychoanalytischen Analyse des Einzel-Menschen. Im Sinne von Freuds Konzept des Unheimlichen, in dem Unheimliches und Heimatlich-Heimeliges untrennbar verbunden sind,⁷ zeigt dies die angsterzeugende, emotionalisierende Wirkung des Stoffs und eine prinzipielle Repräsentativität seiner Protagonisten – provokant gefragt: Finden sich Elemente des Opfers Kampusch und auch des Täters Priklopil nicht in uns allen?

Weitere Faktoren kommen hinzu: Durch das riesige Medien-Echo ist die Geschichte der Natascha Kampusch nicht nur die Geschichte eines Verbrechens, sondern auch die Geschichte einer verbrecherischen Mediennutzung. Der Stoff bietet den Autor(inn)en und Filmemacher(inne)n daher die Möglichkeit zur kritischen Analyse und Bewertung unserer Medienlandschaft. Als Mediennutzer(innen) kamen wir alle – durch TV- und Print-Interviews sowie Autobiographien in Buchform – scheinbar mit dem Opfer selbst ›in Kontakt‹: Wir sahen, hörten, lasen Natascha Kampusch über ihre Zeit im Verlies berichten. Kampuschs Selbstäußerungen provozieren jedoch gerade angesichts der Vermittlung durch den zeitgenössischen Medienbetrieb die Frage: Wer spricht da eigentlich? Kampusch selbst, ihre Berater, Anwälte, Ghostwriter, die Journalisten?⁸ Noch weitere Fragen stellen sich: Wo spricht Kampusch ›authentisch‹: in ihrem Tagebuch im Verlies, in ihrer Zeugenaussage bei der Polizei, in ihren Interviews danach, in ihrer eigenen Talkshow danach, in ihren zwei Büchern danach? Ist die vielstimmige Figur Kampusch die Erzählerin – oder ist sie das erzählte Objekt, ein gewaltsam geformtes Beschriebenes der Medien? Und wo liegt ›die Wahrheit‹? Der zweite Protagonist, Priklopil, kann

⁶ Rainer Just, *Gegen die Liebe. Eine literarische Spurensuche im Fall Natascha Kampusch*, in: *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder* 145 (1. Quartal 07 / Dezember 2006), S. 12-25, hier S. 13.

⁷ Vgl. ebd., S. 13. Just liest in diesem Sinne die Medienberichterstattung über den Fall Kampusch auch provokant als einen »Liebesroman«: »die Geschichte der K.« sei ein »pechschwarzes Märchen der Liebe [...], in dem die gewalttätige Struktur des Liebesideals so perfekt zum Ausdruck kommt wie sonst nur in den größten und abgründigsten Werken der Weltliteratur« (Ebd., S. 13f.).

⁸ Vgl. ebd., S. 18.

nach seiner Selbsttötung nicht mehr sprechen. Wer hat also die Deutungshoheit über das Geschehene?

In dieser medialen Vermittlung erwies sich die ›reale‹ Natascha Kampusch auch als ungewöhnliche Opfer-Imago: Durch manche Äußerungen und vor allem deren Entstellungen, Veränderungen, Weiter-Dichtungen im Medienecho wurden in der öffentlichen Wahrnehmung klassische Täter-Opfer-Konzepte, v.a. gängige Opfer-Imagines, relativiert; es entstanden starke Reibungs- und Reflexionsflächen, ja die ›reale‹ Natascha Kampusch wurde nach der Befreiung in manchen Mediendiskursen ein zweites Mal zum Opfer von (nun: verbal-medialen) Übergriffen. Wegen der großen Popularität des Falls und der Kampusch-Fotos in den Medien scheint ein ›normales‹, unerkanntes Alltagsleben des Entführungsopfers nach der Befreiung bis heute nicht recht möglich. Der Stoff hat demnach eine weitere tragische Dimension, die sich zur Literarisierung eignet: eine Unmöglichkeit der Befreiung. Das Gefängnis bleibt auch nach der Befreiung daraus bestehen – sei es durch die Traumatisierung durch den einen Täter Priklopil, sei es durch den Missbrauch durch die zahllosen weiteren ›Täter‹ der Boulevardmedien oder auch ihrer Nutzer. Ein Gefängnis, in dem wir alle in irgendeiner Form leben bzw. das wir durch Nutzung bestimmter Mediendiskurse mit aufrechterhalten. – Gründe für die literarische wie filmische Faszination des Stoffes gibt es daher viele. Anhand dreier Beispielanalysen soll nun die Frage reflektiert werden:

2. Wie über den Fall Kampusch schreiben?

Nach der Selbstbefreiung Kampuschs im Jahr 2006 und dem breiten, langandauernden Medienecho danach griffen auch Autor(inn)en und Filmemacher(innen) den Stoff auf. Es dauerte meinem Kenntnisstand nach etwa vier Jahre, bis die ersten deutlichen Literarisierungen veröffentlicht wurden; im Folgenden seien daher drei literarische Texte aus dem Jahr 2010 beispielhaft aufgegriffen, die sich dezidiert mit dem Kampusch-Stoff beschäftigen: Kathrin Röggla Stück *die beteiligten* und der damit eng zusammenhängende Prosatext *wilde jagd* aus *die alarmbereiten*, Emma Donoghues Roman *Room* (in deutscher Übersetzung *Raum*) und – das mag zunächst möglicherweise überraschend klingen – *3096 Tage*, das Buch, das Natascha Kampusch mit Heike Gronemeier und Corinna Milborn zusammen über ihre Gefangenschaft schrieb und das ich dezidiert als literarischen Text lesen möchte.⁹ Zu diesen deutlich am historisch-realen

⁹ Emma Donoghue, *Raum*. Roman. Aus dem Englischen von Armin Gontermann, München u.a. 2016 [engl. 2010]. Die folgenden Zitatnachweise mit der Sigle R im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe. Kathrin Röggla, *die beteiligten*, in: Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven (Hrsg.), *Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke*. Bd. 22, Frankfurt am Main 2011, S. 299-346. Kathrin Röggla, *wilde jagd*, in: Kathrin Röggla, *die alarmbereiten*, Frankfurt am Main 2012 [erstveröff. 2010],

Kriminalfall Kampusch ausgerichteten Texten und zudem weiteren schriftlichen Äußerungen von Natscha Kampusch selbst¹⁰ oder Texten, sich eher lose auf diesen Kriminalfall beziehen (wie etwa Karen Duves *Macht*, Ferdinand von Schirachs *Ausgleich* und *Volksfest* aus dem Band *Schuld*¹¹ oder Elfriede Jelineks Prosatext *Im Verlassenen*¹² über den Fall Josef Fritzl), treten in der jüngsten Gegenwartsliteratur zahlreiche weitere Texte, die sich allgemeiner mit dem Motiv des eingesperrten Kindes beschäftigen – wie unmittelbar dies im Gefolge des Falls Kampusch geschieht, kann nicht genau gesagt werden. Auffällig freilich ist, dass sich das Motiv des eingesperrten Kindes in der nach 2010 erschienenen Literatur deutlich häuft. Hier reicht der Bogen von Unterhaltungsromanen wie etwa Sebastian Fitzeks Psychothriller *Der Augensammler* (2010) bis zu mehreren Texten von Clemens Setz, insbesondere *Indigo* (2012).¹³ Auch filmische Adaptionen des Kampusch-Stoffes gibt es: natürlich insbesondere Ruth Thomas und Bernd Eichingers *3096 Tage* (eine filmische Adaption der Kampusch-Autobiografie bzw. – in meiner Lesart – des Kampusch-Romans) sowie eine *Tatort*-Folge mit dem Titel *Rebecca* (Regie: Umut Dag, Drehbuch: Marco Wiersch), zudem (in nur lose-assoziativer Verknüpfung) Ulrich Seidls Dokumentarfilm *Im Keller* und den oscar- und golden-globe-prämierten Film *Room* von Lenny Abrahamson, der Emma Donoghues Roman zur Vorlage hat. – Eher in Form eines Werkstattberichts als in Form einer abgeschlossenen Untersuchung seien nun Thesen zu den drei literarischen Adaptionen des Kampusch-Kriminalfalles von Röggl, Donoghue und Kampusch/Gronemeier/Milborn formuliert.

S. 121-174. Natascha Kampusch mit Heike Gronemeier und Corinna Milborn, *3096 Tage*, Berlin 2010. Die folgenden Zitatnachweise mit der Sigle T im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹⁰ Z.B. Natascha Kampusch mit Heike Gronemeier, *10 Jahre Freiheit*, Berlin 2016. Das zweite Buch Kampuschs sei hier nicht genauer analysiert, weil es zum Teil andere Phasen von Kampuschs Lebensgeschichte thematisiert und zudem m.E. deutlich weniger literarisch-romanhaft gestaltet ist.

¹¹ Karen Duve, *Macht*, Berlin 2016. Ferdinand von Schirach, *Schuld*, München 2010. Schirach äußerte sich zudem in einem Interview darüber, warum er sowohl als Anwalt als auch als Schriftsteller beispielsweise den Fall Fritzl gerade nicht aufgreifen würde, <https://www.welt.de/regionales/nrw/article132805650/Es-ist-wie-David-gegen-Goliath.html> (aufgerufen am 08.05.2018).

¹² <http://www.elfriedejelinek.com/famster.htm> (aufgerufen am 08.05.2018). Auch die US-amerikanische Unterhaltungsschriftstellerin Nora Roberts verlegte in ihrem Roman *Come Sundown* (Basingstoke 2017, dt. *Licht in tiefer Nacht*, München 2017) den Fall Fritzl ins Cowboy-Milieu Montanas.

¹³ Sebastian Fitzek, *Der Augensammler*. Psychothriller, München 2010. Clemens J. Setz, *Indigo*. Roman, Frankfurt am Main 2012.

2.1 Kampusch/Gronemeier/Milborn: 3096 Tage

In diesem Buch erzählt eine Hauptfigur mit Namen Natascha Kampusch intradiegetisch in interner Fokalisierung bzw. in Ich-Perspektive über Kindheit, Entführung, Zeit in Priklopils Verlies, Selbstbefreiung und Medienrummel danach. Meiner Ansicht nach steht dieser Text in einem mehrfachen »literarische[n] Bezugsrahmen«¹⁴ (und ist deshalb stärker als literarischer Text, ja im Grunde als Roman denn als dokumentarisch-journalistischer oder autobiographischer Text zu lesen). Dieser literarische Bezugsrahmen ergibt sich im Hinblick auf Form und Inhalt. Die Form – im Sinne der Art, wie erzählt wird, – wird von mehreren transtextuellen Verknüpfungen geprägt: Es finden sich Zitate aus der fiktionalen und essayistischen Literatur bekannter Autor(inn)en wie Judith Hermann, Charles Dickens, Ovid etc., um das Berichtete zu transportieren.¹⁵ Einen besonders häufig eingespeisten Prätext stellt Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* dar.¹⁶ Hier offenbart sich der Text dezidiert als literarisches, konstruiertes Erzählen: Die Settings und Figuren werden in ihrem Stil betont »literarisch« (und nicht etwa primär im Stil eines journalistischen oder Sachtextes) geschildert.¹⁷ Der Text ist zudem in seiner Struktur wie ein Roman,¹⁸ im Grunde fast wie ein Bildungs- oder Entwicklungsroman, gebaut: Er erzählt die Entwicklung der Hauptfigur von ihrer Kindheit über die Zeit im Verlies bis zu einem doppelten Happy End (der Selbstbefreiung aus dem Verlies des Täters und später auch aus dem Gefängnis der

¹⁴ Just, Gegen die Liebe (wie Anm. 6), S. 12.

¹⁵ Vgl. zu Judith Hermann: T, S. 5. Zu Charles Dickens: T, S. 116. Zu Ovids *Pygmalion*: T, S. 144. Interessant sind hierin auch mehrere Verweise auf Filme, insbesondere auf *Pleasant Ville* und *The Truman Show* (z.B. T, S. 221), die neuerlich die Fiktionalität bzw. Kulissenhaft des Erzählten betonen.

¹⁶ Natascha Kampusch berichtet davon, als eines der ersten Bücher in Gefangenschaft Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* gelesen zu haben (T, S. 96). Daraus ergibt sich assoziativ eine Parallelerzählung zu Natascha Kampuschs Erlebnis des unterirdischen Verlieses, indem Alice als Mädchen durch einen Kaninchenbau unter die Erde rutscht, dort eingesperrt ist und angsteinflößende, phantastische Gewaltszenen erlebt (vgl. T, S. 96).

¹⁷ Vgl. z.B. T, S. 12f. Auch psychologisch interessant ist hier die Tatsache, dass gerade die konkrete Entführungsszene in stark ausgestellter Fiktionalisierung bzw. Narrativität gestaltet ist, vgl. T, S. 44f.

¹⁸ Im Ganzen ist der Text (zusätzlich zur Authentizitäts-Beglaubigung durch den Namen der Mitautorin Kampusch und durch explizit einbezogenes Quellenmaterial) von einer literarisch-romanhaften Struktur und Stilistik geprägt. Das zeigt sich in dem romanhaft geknüpften Spannungsbogen bis zum doppelten Happy End, der Befreiung aus dem Verlies (»ich war frei«, T, S. 275) und der Befreiung aus dem Medienrummel danach (»Ich bin frei«, T, S. 284), den ästhetisiert gestalteten Kapitelüberschriften, dem dezidiert epischen Sprachduktus (z.B. »Meine Mutter zündete sich eine Zigarette an und nahm einen tiefen Zug. »Es ist schon finster draußen. Was dir alles passieren hätte können!« Sie schüttelte den Kopf«, T, S. 9) etc.

Medien). Die episodenhafte Struktur wird durch eine literarische Leitmotiv-Technik zusammengehalten.¹⁹ Trotz der Authentizitätsfiktion, die natürlich eine gewisse Nähe zum autobiographischen Schreiben aufbaut, fällt jedoch das häufig dezidiert unzuverlässige Erzählen auf: Manches Angesprochene (beispielsweise die Zeit vor und kurz nach ihrer Geburt, die Hintergründe der Entführung etc.) kann die erzählende Hauptfigur Natascha Kampusch gar nicht wissen (T, S. 11f., 15 etc.); diese Textpassagen sind daher als spekulative, nicht reliable Interpretation auf Basis nachträglicher Informationen gekennzeichnet.²⁰

Hierin – dem großen Anteil des ›Literarisch-Fiktiven‹ und dessen expliziter Markierung – zeigt sich eine wichtige Funktion des Textes: Sinnkonstruktion durch literarisches Erzählen. Die Hauptfigur erlebt mehrere verbrecherische Taten (der Familienmitglieder, des Entführers, der Medien), die für sie wie für die Leser(innen) in ihrer Brutalität und Inkommensurabilität nicht rational erklärbar und daher verstörend, überfordernd sind. Diese werden durch den Text zu einem Sinnkonstrukt gestaltet, das sowohl die Hauptfigur als auch die Leser(innen) besser handhaben können. Die Hauptfigur Natascha Kampusch beispielsweise inszeniert in ihrem Erzählen sich selbst zu einer dem Täter gleichberechtigten Akteurin und revidiert darin eine (unerträgliche) Opfer-Täter-Hierarchie.²¹

¹⁹ Vgl. die (vor, während und nach der Gefangenschaft) durchgängigen Leitmotive wie Essen, Fernsehen, Literatur, Bilder, Angst, Todeswunsch etc.

²⁰ Es ergibt sich zudem ein recht komplexes Konstrukt aus zwei Wissens- bzw. Bewusstseinssebenen: a) während der Gefangenschaft (viele ist hier aus der Perspektive aus dem Verlies heraus bzw. aus der Perspektive des Kindes nicht rational erklärbar, sondern märchenhaft-phantastisch, was auch z.T. mit Märchenmotivik belegt wird, z.B. T, S. 91) und b) als etwas rationalisierbare nachträgliche Rekonstruktion auf Basis neuer Informationen, aber trotzdem vermittelt wieder durch einen Erzählprozess. Diese zweite Wissens- und Bewusstseinssebene wird durch Wendungen markiert wie die folgenden: »Heute weiß ich« (T, S. 63, 86, 156 und öfter), »Aus alten Zeitungen weiß ich« (T, S. 65), »Aus den Akten weiß ich« (T, S. 78), »Damals konnte ich mit diesem Namen nichts anfangen. Heute weiß ich, dass [...]« (T, S. 81).

²¹ Sicherlich machen das überraschend eingetretene Verbrechen und der stark paranoide, nicht rational erklärbare Täter, zudem dessen Tod (und damit sein letales, unbeendbares Schweigen) eine Sinn-Konstruktion durch Erzählen noch wichtiger als in anderen Erzählsituationen. Das ganze Buch ist stark von einem solchen Versuch, Leerstellen erzählerisch zu füllen und dadurch Sinn zu konstruieren, geprägt – und stellt diesen Prozess auch aus. Psychologisch verständlich erscheinen etwa die dezidiert erzählerisch konstruierten Sinnkonzepte, in denen die Erzählerin betont, es habe ein Macht-Verhältnis fast auf Augenhöhe zwischen ihr und dem Täter bestanden (»Einer von uns muss sterben«, T, S. 260), das schließlich zu ihrem Sieg geführt habe, ja im Grunde habe sie in ihren Visionen im Augenblick ihrer Flucht den Selbstmord des Täters auf den Bahnschienen präfiguriert, eventuell gar initiiert: »Ungeordnete, wirre Bilder rasten durch meinen Kopf: Priklopil, wie er zu

Neben der Form, dem Wie des Erzählens, finden sich auch im Inhalt, dem Was des Erzählens, Elemente, die den Text metaleptisch und poetologisch als etwas literarisch Gemachtes ausweisen. Dazu zählen die prominenten Leitmotive des Erzählens, Geschichten-Schreibens, Bücher-Lesens, die an sich gar nicht zur eigentlichen Verbrechensdarstellung beitragen, aber von der Hauptfigur doch durchgehend als zentrale Stütze während der Gefangenschaft aufgeführt werden: »Mein wichtigstes Hilfsmittel gegen die Langeweile und das Verrücktwerden waren Bücher.« (T, S. 106)²² Auch hierin betont der Text wieder – freilich sehr optimistisch und emphatisch – selbstreflexiv die Fähigkeit der Literatur zur Konstruktion von Sinn, Identität und Autonomie in einer Umwelt extremer Fremdbestimmung, Identitätsgefährdung und Kontingenz.

Der Text *3096 Tage* bietet, über diese selbstreflexive Ausstellung des literarischen Erzählens und seiner Funktion hinausgehend, eine komplexe Kontextualisierung der Verbrechensgeschichte: Durch die erzählerische Rahmung der Zeit im Verlies durch Vor- und Nachgeschichte (hier: durch Schilderung der Kindheit Natascha Kampuschs und des Medienrummels nach der Befreiung) und die literarisch-konstruktive Überformung des Textes entsteht auf verstörend-provokante Weise ein logisches Analogie-Kontinuum zwischen einerseits »gestörten Familienverhältnissen« (T, S. 193), dem kleinstädtischen Milieu der Vorstadt,²³ dem gegenwärtigen

rückkehrte und mich nicht vorfand. Wie er mich suchen und Amok laufen würde. Ein Zug, der heranschoss. Mein lebloser Körper. Sein lebloser Körper. Polizeiautos. Meine Mutter. Das Lächeln meiner Mutter« (T, S. 263). Das ist natürlich deutlich ein narratives Konstrukt, eher eine Romanszene. Nach der Flucht entsteht – erneut in Rückgriff auf gängige narrativ-romanhafte Muster – die hier erhaltene Erzählung: »Dann [auf dem Polizeirevier] begann ich zu erzählen. Von Anfang an. Die Worte strömten geradezu aus mir heraus. Mit jedem Satz, den ich über meine Gefangenschaft äußerte, fiel etwas Gewicht von mir ab« (T, S. 269).

²² Vgl. zum Leitmotiv des Erzählens, Lesens und Schreibens auch T, S. 65, 79, 87, 170, 269 u.ö. Noch weitere kreative Techniken im Bereich der Visualität und des Musikalischen werden erwähnt: Malen, bildhaftes Imaginieren und »Phantasieren« (vgl. T, S. 101f.), zudem das Hören von Musik auf dem Walkman und im Radio.

²³ Über die Lebenswelt der Suburbia, die Vorstädte z.B. Wiens heißt es: »Am Wochenende surren [dort] die Rasenmäher, die Autos werden poliert, und die gute Stube bleibt hinter zugezogenen Stores und Jalousien im Halbdunkel versteckt. Hier zählt die Fassade, nicht der Blick dahinter. Ein perfekter Ort, um ein Doppel-leben zu führen. Ein perfekter Ort für ein Verbrechen« (T, S. 154). Wolfgang Priklopil ist dafür (in der Inszenierung des Buches) ein perfektes Symbol in seiner Doppelheit von einerseits fassadenhafter Normalität und subkutaner Perversion: »Dieser adrette junge Mann, unfähig, seiner Mutter gegenüber Grenzen zu ziehen, höflich zu den Nachbarn und ordentlich bis zur Pedanterie, wahrte also nach außen die Fassade. Seine unterdrückten Gefühle packte er in den Keller und ließ sie später ab und zu in die verdunkelte Küche. Dorthin, wo ich war« (T, S. 180). Dieses Täterbild ist freilich dezidiert Teil einer – literarischen – Konstruktion; sie wird in *3096 Tage* zu einer psychologisch grundierten Sozialdiagnostik weitergeführt:

Österreich²⁴ und andererseits einem extremen Verbrechen. Die pathologisch-verbrecherische Täterpsychologie Priklopils erscheint so im Grunde in schwächerer Form in allen anderen Figuren angelegt – in Kampuschs Eltern, Lehrern, Mitschülern, den Bewohner der Wiener Vorstadt und den Mediennutzern. Hier zeigt sich eine – an frühere Literarisierungen von realen Verbrechen anschließende – Stoßrichtung des Textes: In der genauen Betrachtung der Einzelpsychen der Figuren und auch der kollektiven psychischen Verfasstheit dieses Milieus, zudem von repräsentativen Mediennutzer(inne)n scheint eine kritische individualpsychologische und soziologische Analyse auf. Priklopil wirkt in seiner Doppelheit von paranoidem, faschistischem Gewaltverbrecher und unauffälligem, ›normalem‹ Spießbürger als fast so etwas wie ein Konzentrat oder auch eine (nur) graduelle Steigerung von repräsentativen Mustern des Kleinbürgertums, des heutigen Österreichs oder von Eltern an sich: »Diese Verbrechen sind überall, sie können hinter jeder Wohnungstür dieses Landes stattfinden, jeden Tag, und kaum jemandem ringen sie mehr ab als schulterzuckendes, oberflächliches Bedauern.« (T, S. 193) Hier löst der Text erneut feste Täter-Opfer- bzw. Schwarz-Weiß-Dichotomien auf. Die erzählende Hauptfigur Natascha Kampusch weist die eigene (ihr von außen auf-oktroyierte) Opferrolle zurück und empfindet sogar eine gewisse Empathie für den ›Täter‹:

Nichts ist nur schwarz und nur weiß. Und niemand ist nur gut und nur böse. Das gilt auch für den Entführer. Das sind Sätze, die man von einem Entführungsoffer nicht gerne hört. Denn hier kippt das klar definierte Schema von Gut und Böse, dem die Menschen nur zu bereitwillig folgen, um in einer Welt voller Grauschattierungen nicht die Orientierung zu verlieren. (T, S. 175)

Diese von sozialen Normen erzwungene, aber auf das Individuum nicht passende Schwarz-Weiß-Zeichnung wirkt dabei ebenso als zerstörerisches

»Diese Gesellschaft braucht Täter wie Wolfgang Priklopil, um dem Bösen, das in ihr wohnt, ein Gesicht zu geben und es von sich selbst abzuspalten. Sie benötigt die Bilder von Kellerverliesen, um nicht auf die vielen Wohnungen und Vorgärten sehen zu müssen, in denen die Gewalt ihr spießiges, bürgerliches Antlitz zeigt. Sie benutzt die Opfer spektakulärer Fälle wie mich, um sich der Verantwortung für die vielen namenlosen Opfer der alltäglichen Verbrechen zu entledigen, denen man nicht hilft – selbst wenn sie um Hilfe bitten« (T, S. 173).

²⁴ Hier greift das Autorinnen-Trio Kampusch/Gronemeier/Milborn auch den Topos des nachhaltig faschistischen Österreichs auf. Wiederum wird dafür Priklopil zum Symbol erklärt, der Hitlers *Mein Kampf* besitzt, sich ausländerfeindlich und antisemitisch äußert, zudem für Jörg Haider schwärmt (T, S. 167). Darin wird er als repräsentativ für beispielsweise die »rassistischen Tiraden der Kunden in den Geschäften meiner [= Natascha Kampuschs] Mutter« erklärt (T, S. 167).

Zwangssystem wie das Verbrechen des pädophilen Straftäters: Trotz des inszenierten Happy Ends (vgl. hier den letzten Satz des Textes: »Ich bin frei« (T, S. 284)) deutet sich an, dass die Figur Natascha Kampusch das Verlies nicht verlassen kann. Zum einen führte die Traumatisierung durch die Tat zu einer Internalisierung des Verlieses (»Ich steckte bereits so tief in der Gefangenschaft, dass die Gefangenschaft längst in mir steckte« (T, S. 131; vgl. T, S. 272-276 und öfter)); vor allem aber zwängte sie das erwähnte Schwarz-Weiß-Schema in der Berichterstattung der Medien und im Denken der Mediennutzer(innen) in einen neuen Käfig: »Sie machen mich [...] zum zweiten Mal zum Opfer.« (T, S. 195) Kampusch wird (stärker als in ihrer Schilderung der Gefangenschaft in Príklopils Verlies) in die Rolle eines ohnmächtigen Opfers gedrängt und für jeden Befreiungsversuch daraus – etwa durch negative Presse-Berichterstattung und anonyme Hass-Briefe – aggressiv bestraft. Ein zweiter verbrecherischer Missbrauch der Figur durch den Medienbetrieb und seine Nutzer(innen) findet statt, ähnlich wie er beispielsweise in Bezug auf die gefolterten Kinder in Thomas Glavinics Roman *Der Kameramörder* angedeutet wird.

2.2 Donoghue: *Room*

Die kanadisch-irische Schriftstellerin Emma Donoghue verbindet in ihrem Roman *Room* die beiden österreichischen Kriminalfälle Kampusch und Fritzl: Erneut in Ich-Perspektive schildert ein fünfjähriger Junge namens Jack im ersten Teil des Buches sein Leben zusammen mit seiner Mutter (genannt: Ma) in einem kleinen, abgeschlossenen, fensterlosen und schalldichten Raum, der hin und wieder von einem Mann besucht wird. Der Leser erkennt nach und nach die Hintergründe dessen, was hier passiert ist: Ein namenloser männlicher Täter hatte Jacks Mutter entführt, sieben Jahre lang gefangen gehalten und mit ihr durch Vergewaltigungen das Kind Jack gezeugt. In der zweiten Hälfte des Romans berichtet Jack von der Flucht aus dem Raum und vor allem von den ersten Wochen in Freiheit. Der inhaltliche Fokus des Romans liegt hierbei (vermittelt durch die stark eingeschränkte Perspektive des Ich-Erzählers, des Jungen Jack) auf der kindlichen Wahrnehmung des Grauens – innerhalb des Raums und in der Welt draußen. Dabei wird (wie in *3096 Tage*) die Kinderperspektive angesichts einer verstörenden Welt der Erwachsenen ethisch aufgewertet.

Auch in Donoghues Roman entwickelt die Erzählerfigur ähnliche »künstlerische« Überlebensstrategien wie in dem Text von Kampusch/Gronemeier/Milborn. Die kindliche Kreativität schafft es, aus dem Grauen (eine positive, für das Überleben wichtige) Normalität zu machen, ohne freilich das Grauen zu verdrängen oder zu verharmlosen: Jack bastelt aus dem Wenigen im Verlies mit viel Phantasie und Kreativität Spielzeug und flieht gedanklich immer wieder in die Welt seiner (spärlich vorhandenen, aber ihm existenziell wichtigen) Bücher. Erneut ist es übrigens

v.a. Carrolls *Alice im Wunderland*, das Jack lesend Freiheit schenkt.²⁵ Die bei Kampusch/Gronemeier/Milborn so ambivalent und problematisch gezeichnete Eltern-Kind-Bindung wird hier noch gesteigert: Jacks Vater ist der Vergewaltiger der Mutter und Jacks Mutter liebt ihren Sohn zwar sehr und schützt ihn, aber ihre Liebe erreicht eine fast klaustrophobische, durchaus problematische Stärke.²⁶

Ähnlich wie *3096 Tage* beschreibt *Room* auch einen existenziellen Konnex von Grauen und Normalität: Trotz des radikalen Verbrechens entwickelt sich im Verlies ein normaler Alltag mit einem gewissen Gefühl der Sicherheit und trotz der Befreiung aus dem Kerker ist Jacks Leben draußen tief bedroht («In Raum war ich in Sicherheit, und im Draußen ist es gruselig. [...] Am liebsten wäre ich wieder in Raum» (R, S. 281, S. 317)). *Room* zeigt wie *3096 Tage* die Ambivalenz des Verlieses als Heimat und Schutzraum sowie gleichzeitig Kerker und Gefahrenzone; beide Texte schildern zudem das Leben nach der Befreiung als bedrohlich und überfordernd. Die kindlichen Hauptfiguren nehmen dorthin – im positiven wie negativen Sinne – den Kerker des Täters mit, ja der abgeschlossene »Raum« lässt sich auch nach der Flucht nicht verlassen; unsichtbare, ausgrenzende Mauern bleiben: »Ma hat gesagt, wir würden frei sein, aber das hier fühlt sich nicht an wie frei.« (R, S. 329) Verantwortlich dafür sind – wie in *3096 Tage* – auch in *Room* die sensationslüsterne, auflagenorientierte Medienberichterstattung und die Ignoranz ihrer Nutzer(innen). Beide Texte schildern eine regelrechte Hetzjagd der Boulevardpresse auf die kindlichen Opfer mit deutlicher Kritik an den aktuellen Medien und ihren Nutzer(inne)n.

Das Ende des Romans *Room* ist demnach – wie in *3096 Tage* – ein etwas erzwungen wirkendes Happy End, das mehr Fragezeichen als emphatische Ausrufezeichen impliziert: Jack und seine Mutter verabschieden sich bei einem Besuch vom Tatort, der für beide nun nur noch ein Ort der fernen Vergangenheit ist. Jacks letzte Worte lauten: »Ich gucke mich noch

²⁵ Daneben sind es ähnliche Märchen wie in *3096 Tage*, etwa das (thematisch analoge, da seinerseits eingesperrte Kinder thematisierende) Märchen *Hänsel und Gretel* (R, S. 98) oder die ebenfalls thematisch einschlägigen Stoffe von Kaspar Hauser (R, S. 230, 375) oder des Rattenfängers von Hameln (R, S. 367). Das Motiv der Flucht hingegen symbolisiert der ebenfalls erwähnte Roman *Der Graf von Monte Christo* von Alexandre Dumas. Literarische Symbole/Archetypen von eingesperrten Erwachsenen werden ebenfalls zitiert, so Perseus oder Raum 101 in Orwells *1984*, vgl. R, S. 375.

²⁶ Davon zeugt die ungewöhnlich lange Stillzeit ebenso wie Jacks Aussage, seiner Mutter zu gehören («also gehöre ich irgendwie auch ihr», »ich gehöre Ma«, R, S. 22, 270). Auch Ma betont: »Ja, aber verstehen Sie, für mich war Jack einfach alles« (R, S. 299). Dies stellt durchaus ein ethisches Problem dar, so fragt eine Journalistin kritisch die Mutter, warum sie ihren Sohn Jack nicht irgendwie aus der Obhut des Täters brachte, selbst wenn sie damit allein zurückgeblieben wäre (R, S. 300f.).

einmal um. Es ist wie ein Krater, ein Loch, wo mal was passiert ist. Dann gehen wir zu Türe²⁷ raus.« (R, S. [410]) Welcher Lebensabschnitt nun für Jack und Ma beginnt, bleibt offen. Der Leser glaubt jedoch wohl ebenso wenig an ein reines Happy End wie in dem Band von Kampusch, Grone-meier und Milborn.

2.3 Röggl: *die beteiligten* und *wilde jagd*

Die hier skizzierte und ohnehin in diesem Stoff angelegte Tendenz zur Literarisierung führt Kathrin Röggl auf spannende Weise formal weiter: Wir hören in *die beteiligten* und *wilde jagd*²⁸ einer Reihe von Figuren bei ihrem Monologisieren zu. Es sind allesamt flüchtige Bekannte einer namenlosen Frau²⁹ (sie sei im Folgenden NK genannt, um die angedeutete Nähe zum und zugleich bewusste Abstraktion vom Kampusch-Stoff anzudeuten). Die vor sich hinplappernden Figuren sind zudem alle Medien-nutzer, die sich durch die große mediale Vermittlung von NKs Geschichte dieser NK nahe fühlen, – oder zumindest deshalb glauben, das Recht zum

²⁷ Alle Gegenstände in *Room* werden im kindlichen Bericht Jacks mit ihrer Gattungsbezeichnung ohne (un)bestimmten Artikel als Eigennamen verwendet («Türe» statt die/eine Tür, »Stuhl« statt der/ein Stuhl etc.), wohl da nur jeweils ein Exemplar in Jacks begrenzter Welt des Raumes vorhanden ist und dieser Gegenstand in der Phantasie von Jack und Ma aufgrund ihrer Isolation zu gedanklichen Gefährten werden.

²⁸ Vgl. generell zu *die alarmbereiten*: Anna Rutka, Zeitgenössische Gesellschaft und ihre Ängste. Zur sprachlichen Re-Inszenierung des Katastrophischen in Kathrin Rögglas Prosaband *die alarmbereiten*, in: Iwona Bartoszewicz (Hrsg.), Kategorien und Konzepte, Wrocław 2014, S. 99-112. Sabine Nöllgen, Im »präsenz der kelpwälder«. Tempi und Modi der ökologischen Krise in Kathrin Rögglas *die alarmbereiten*, in: Claudia Schmitt und Christiane Sollte-Gresser (Hrsg.), Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2017, S. 577-588. Kalina Kupczyńska, Hinhören, weghören, aufhören. Mediale und diskursive Bewegungen in *die alarmbereiten* von Kathrin Röggl, in: Arnulf Knafl (Hrsg.), Reise und Raum. Ortsbestimmungen der österreichischen Literatur, Wien 2014, S. 160-172.

²⁹ Der Name Natascha Kampusch fällt nie in den beiden Texten, wofür es mehrere Gründe geben mag: Rögglas Texte wahren respektvoll die Diskretion der realen Person gegenüber und verweigern sich damit, selbst in die Voyeurismus- und mediale Missbrauchsfall zu tappen. Auch geht es Röggl – wie gleich zu zeigen sein wird – weniger um den konkreten Rechtsfall als vielmehr um dessen Abstraktion auf allgemeine Muster: Rollen, Typen, Meinungen, Verhaltensweisen, Medienverläufe, die sich auch auf andere Medienereignisse beziehen ließen. Dem Zuschauer / Leser wird ein analytisches Muster vorgeführt – mit dem Hinweis, dass sich dieses Muster permanent wiederholt. Der einzige, der aus diesem Kreislauf ausbrechen könnte, wäre eben dieser Zuschauer / Leser, wenn er durch das Stück bzw. den Prosatext hoffentlich zur Reflexion und kritischeren Mediennutzung angeregt worden ist.

Mitreden zu haben. Alle Sprecher referieren im Konjunktiv, was NK in der Vergangenheit von diesem Sprecher (über sich) gehört hat. Es sind Referate aus NKs Perspektive. Die Sprecher sprechen daher nie direkt, nie unvermittelt und auch NK spricht nie direkt, ja tritt nicht einmal als Figur auf, aber ist permanent durch diese Sprechakte auf der Bühne (oder im Prosatext) präsent – präsenter als alle anderen Figuren. Kurz: eine Figur sagt »ich«, meint aber nicht sich, sondern referiert NK, die »ich« sagt. Der Leser / Zuschauer versteht das wohl erst nach einiger Zeit der Verwirrung und Verstörung, kann aber dann indirekt rekonstruieren, welche Begegnungen NK nach ihrer Freilassung hatte und wie sie diese bewertete.

Was thematisiert das Stück bzw. der Prosatext daher unter Rückgriff auf den Kriminalfall Natascha Kampusch? Um diese Frage zunächst über die Betrachtung der Form³⁰ der Texte zu beantworten: Durch das Sprechen im Konjunktiv und damit das permanente Referieren von etwas, das ein anderer bereits früher schon einmal gesagt hat, zeigt sich die fehlende Identität und Authentizität der Mediennutzer, mehr noch: die grundsätzliche Problematik von Identität und deren Konstruktion oder eher Destruktion durch Sprechakte. Diese gewinnt im Kontext des aktuellen Medienbetriebs noch größere Brisanz. Während des ganzen Textes bleibt für die Leser bzw. Zuschauer die Frage bestehen (und ist unbeantwortbar): Wer spricht hier eigentlich? Wo in diesen Sprechakten und Diskursen liegt so etwas wie Wahrheit? Gibt es überhaupt *eine* gesicherte Wahrheit? Wie ist diese durch Sprache bestimmt oder gefährdet? Und geht sie nicht insbesondere im Gewirr medialer Stimmen verloren? Die spezifische Form macht den Text daher zu einem Stück/Prosatext über die Problematik von Identität, Wahrheit und Authentizität – und deren Abhängigkeit von Sprechakten.

In Bezug auf die Verbrechensdarstellung und das Bild des ›Opfers‹ decken sich zentrale Aussagen erneut mit dem, was soeben für *Room* und *3096 Tage* erarbeitet wurde: Der zweite verbrecherische Missbrauch der NK findet außerhalb des Verlieses durch einen – hier kritisch analysierten – Medienbetrieb³¹ und dessen hyänenhafte Nutzer(innen) statt. Rögglas

³⁰ Vgl. zum spezifischen Schreiben bzw. Stil Kathrin Rögglas generell: Johanna Canaris, »das prinzip der schraube«. Kathrin Rögglas diskursiver Realismus, in: *Gegenwartsliteratur*. Ein germanistisches Jahrbuch 16 (2017), S. 233-255. Christa Gürtler, Kathrin Röggl, in: Kalina Kupczyńska (Hrsg.), *Junge und jüngere Literatur aus Österreich*, München 2017, S. 89-111. Kalina Kupczyńska, *Nachhaltigkeit in der Literatur*. Kathrin Rögglas poetologisches Programm, in: Hermann Korte (Hrsg.), *Österreichische Gegenwartsliteratur*, München 2015, S. 208-216. Christian Kremer, *Milieu und Performativität*. Deutsche Gegenwartsprosa von John von Düffel, Georg M. Oswald und Kathrin Röggl, Marburg 2008.

³¹ Zu medialen Fragen und Fragen des Medienbetriebs in Rögglas Werk vgl. außerdem: Ewa Wojno-Owczarska, *Mediale Bilder und filmische Narration bei Kathrin Röggl*, in: *Gegenwartsliteratur* (wie Anm. 40), S. 257-281. Monika Szczepaniak,

Texte sind daher zeitdiagnostisch angelegt; es geht ihnen eher um die Rezeption des Kampuschfalls in den Medien und deren kritische Sichtung als um eine (womöglich breitenwirksam-unterhaltende) Thematisierung des eigentlichen Kriminalfalls. Dieser wird vielmehr zum Muster, um über den *repräsentativen* Ablauf eines Medienereignisses kritisch zu reflektieren. In diesem Sinne – einer Repräsentativität der Analyse – geht Röggl auch dezidiert über die in Texten anderer Autoren angelegte Österreich-Schelte hinaus und vermeidet eine zu starke Situierung des Gezeigten in Österreich, vielmehr abstrahieren Rögglas Texte deutlich von einem konkreten Lokalbezug.³²

Rögglas Texte spüren vielmehr der Rolle der Sprache an sich (gerade auch als Form der Gewalt) nach: NK erfährt nach der Befreiung aus der Macht des Täters erneut Gewalt, hier durch das zudringliche, übergriffige Geschwätz der Figuren, die – gerade im Prosatext *wilde jagd* – NK immer mehr zum gehetzten Wild machen.³³ Hierin erweisen sich, mit Judith Butler argumentiert,³⁴ Sprechakte als Gewaltakte, die auf NK eine wohl ähnlich verheerende Wirkung haben wie das erlittene Verbrechen. Dagegen stellt der Text die Lakonie bzw. das Schweigen der NK. NK ist eine Figuration des Schweigens, des Nicht-Handelns, der Verweigerung – eine leere Fläche für die Projektionen der anderen Figuren und zugleich entzieht sich NK durch ihr Schweigen diesen Projektionen der anderen. Hier mag eine Reminiszenz an Peter Handkes sprach- und machtkritisches Stück *Kaspar* oder die Dramen Werner Schwabs aufscheinen, mit denen sich Kathrin Röggl früher (beispielsweise in ihrem Damentext *totficken. totalgespenst. topfit.*, 2003) auseinandersetzte.

Elfriede Jelinek und Kathrin Röggl, »in Mediengewittern«, in: Joanna Drynda und Marta Wimmer (Hrsg.), *Neue Stimmen aus Österreich. 11 Einblicke in die Literatur der Jahrtausendwende*, Frankfurt am Main 2013, S. 25-35.

³² Kathrin Röggl wies in einem Gespräch im Rahmen der Bamberger Poetikprofessur 2017 darauf hin, dass die beiden *Inszenierungen der beteiligten in Österreich* (Akademietheater Wien 2010) und Deutschland (Düsseldorfer Schauspielhaus 2009) in der Frage, inwiefern der Stoff gerade auf Österreich zu beziehen sei, voneinander abwichen. Eine genauere Rekonstruktion und Sichtung dieser Inszenierungen wäre daher eine spannende Forschungsfrage.

³³ Neben der Jagdmotivik, die schon im Titel *wilde jagd* aufscheint, zeigt sich das in dem Prosatext noch deutlicher als in dem Stück in der Raumstruktur: NK wird von den sie umgebenden, jagenden Figuren immer intimer bedrängt; sie verfolgen NK steigend bis in ihre intimsten Räume hinein: von der Umkleidekabine über die Damentoilette bis in die eigene Wohnung, dort vom Wohnzimmer über die Küche bis ins Badezimmer. Zum Schluss führt der Weg sogar hinein »ins ohr« (Röggl, *wilde jagd* (wie Anm. 9), S. 169) und es wird die Schwelle vom Außenraum ins Innere übertreten. NK wird von ihren Verfolgern penetriert, »vergewaltigt«.

³⁴ Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Aus dem Englischen von Kathrina Menke und Markus Krist, Berlin 1998.

Ähnlich wie die Ich-Erzähler-Figuren in *Room* und *3096 Tage* problematisieren auch Rögglas Kampusch-Texte feste Opfer-Täter-Dichotomien und zeigen die tragische Unbeendbarkeit der Gefangenschaft für NK. NK wird von den sie umgebenden Figuren mit einem sozial konditionierten, festen Opferklischee verglichen, entzieht sich dem und wird deshalb besonders brutal angefeindet. Ihre Isolation im Kellerverlies lässt sich daher nicht beenden. NK bleibt ausgegrenzt, dieses Mal durch die Brutalität der Mediennutzer(innen) und durch eine Gesellschaft, deren beiden zentralen Werte Geld³⁵ und mediale Aufmerksamkeit sind.

Auch wenn *die beteiligten* und *wilde jagd* manche überraschende Parallelen mit den anderen beiden Büchern über den Kampusch-Stoff verbinden, so enden Rögglas Texte doch deutlich anders: Statt eines (in *Room* und *3096 Tage* zwar konstruiert und wenig realistisch wirkenden, aber wenigstens vorhandenen) Happy Ends steht in Rögglas Texten am Ende – die Leere. NKs Verhandlung in den Medien hat allen Figuren eine Zeitlang Lebenssinn, Identität, Aufregung gegeben. Nachdem NK nun aber medial vollständig ›durchgearbeitet‹ ist, bleibt für die Figuren nur die neuerliche Enttäuschung über ihren normalen Alltag und das Warten auf den nächsten sensationellen Fall dieser Art. Ein geradezu ritueller Ablauf und eine Wiederholungsstruktur deuten sich an. Nach NK wird sicher bald das nächste Opfer für eine mediale ›Vergewaltigung‹ gefunden. Der Prosatext deutet darüber hinaus einen möglichen Amoklauf der NK an³⁶

³⁵ Vgl. generell zu ökonomie- und kapitalismuskritischen Fragen in Kathrin Rögglas Werk: Anke S. Biendarra, Prekäre neue Arbeitswelt. Narrative der New Economy, in: Julia Schöll und Johanna Bohley (Hrsg.), Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts, Würzburg 2011, S. 69-82. Susanna Brogi und Katja Hartosch, Dokumentarische(s) Arbeiten – Arbeit dokumentarisch, in: Susanna Brogi u.a. (Hrsg.), Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen, Bielefeld 2013, S. 449-475. Annemarie Matthies, Defizitmeldungen, Desillusionierungen und Dekonstruktionen. Der kritische Blick auf die Arbeitswelt in der Gegenwartsliteratur, in: Brogi, Repräsentationen von Arbeit (wie Anm. 35), S. 331-346. Anna Rutka, Literarische Imaginationen des Endes im Umfeld der globalen Finanzkrise 2008, in: Aneta Jachimowicz (Hrsg.), Imaginationen des Endes, Frankfurt am Main 2015, S. 447-465. Ulrike Vedder, Arbeitswelten und Ökonomie. Zur literarischen Kritik der Gegenwart, in: Corina Caduff und Ulrike Vedder (Hrsg.), Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000-2015, Paderborn 2017, S. 63-73. Jens Grimstein, Die Gespensterarbeit der Globalisierung. Poetik als Schauermanagement bei Kathrin Röggl und Alexander Kluge, in: Almut Hille u.a. (Hrsg.), Globalisierung – Natur – Zukunft erzählen. Aktuelle deutschsprachige Literatur für die internationale Germanistik und das Fach Deutsch als Fremdsprache, München 2015, S. 58-73. Eva Kormann, Risiko Schreiben in der flüchtigen Moderne. Kathrin Rögglas Variante einer »littérature engagée«, in: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 14 (2015), S. 171-195.

³⁶ Röggl, *wilde jagd* (wie Anm. 9), S. 171.

und löst sich damit noch stärker von der historischen Vorlage als das Drama.

3096 Tage, Room, die beteiligten, wilde jagd und weitere Texte der Gegenwartsliteratur greifen den realen Kriminalfall Kampusch auf. Sie literarisieren diesen Stoff auf den ersten Blick auf sehr unterschiedliche Weise und scheinen schon in ihrer Gattungszugehörigkeit kaum vergleichbar. Freilich treten doch trotz dieser Unterschiedlichkeit überraschende Parallelen auf: In Bezug auf die scheinbar so klare Zuschreibung von Gut und Böse, Opfer und Täter zeigen die Texte im Gegenteil eine verstörende Verbindung von spießbürgerlicher Normalität und verbrecherischer Abgründigkeit auf, provokant formuliert: Stecken die literarischen Figuren Priklopil und Kampusch in jedem österreichischen Kleinbürger bzw. Mediennutzer der Gegenwart, ja in uns allen? Hier fügt sich eine Relativierung von eindimensionalen Täter-Opfer-Konzepten und zudem die Kritik an der ethisch problematischen Ausschachtung des Falls durch die Medien und ihre Nutzer(innen) an. Des Weiteren liefert der Kampusch-Stoff konkrete Bilder und Episoden für eine anthropologische, individualpsychologische Reflexion über menschliche Urängste und eine ethische Aufwertung der Kinder-Perspektive im Gegensatz zu den (in den Texten ethisch kritisierten) Erwachsenen-, insbesondere Elternfiguren. Eine sprach-, erzähl- und literaturtheoretische Komponente kommt hinzu: Alle untersuchten Texte reflektieren poetologisch-selbstreflexiv über die Fähigkeit der Literatur. In *3096 Tage* und *Room* wird der Hoffnung Ausdruck verliehen, literarisches Erzählen sei in der Lage, selbst unter extremen Bedingungen von Kontingenz, Ich-Verlust und Ohnmacht konstruktive Konzepte von Sinn, Autonomie und Identität zu entwickeln. Alle Texte, insbesondere das Stück bzw. der experimentelle Prosatext von Röttger, analysieren zugleich das Gewaltpotential von Sprechakten und stellen die Frage: Wie konstruieren und wie destruieren Sprache, Diskurse, Medien die Identität, Wahrheit, Sinnkonzepte? Der historische Kriminalfall um die Akteure Natascha Kampusch und Wolfgang Priklopil bietet hierfür facettenreiche Bebilderungen und Konstellationen. Deshalb werden meiner Einschätzung nach auch in den nächsten Jahren noch mehr Texte und Filme über diesen realen Kriminalfall entstehen.