



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

*3096 Tage.*

Die Autobiographie von Natascha Kampusch in  
Gegenüberstellung zur italienischen und spanischen  
Übersetzung

Verfasserin

Silvia Arvati, BA

angestrebter akademischer Grad:

Master of Arts (MA)

Wien, im Oktober 2013

Studienkennzahl it. Studienblatt:  
Studienrichtung it. Studienblatt:  
Betreuer:

A 060 331 351  
Masterstudium Übersetzen Deutsch Spanisch  
Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl



## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich allen jenen danken, die mich bei der Erstellung der vorliegenden Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

Mein Dank gilt meinem Betreuer, Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl, der mir mit konstruktivem Rat und kritischen Anregungen zur Seite stand.

Ich danke meinem Freund Daniel und allen, die mir mit sorgfältigem Korrekturlesen geholfen haben.

Mein Dank gilt außerdem meinen österreichischen und italienischen Freundschaften, die mein Leben und mein Studium in Wien zu einer wunderschönen Zeit gemacht haben.

Inoltre vorrei ringraziare la mia famiglia, in particolare i miei genitori Gloria e Massimo, per aver sempre creduto in me e avermi dato la possibilità di portare avanti le mie scelte.

Da ultimo ringrazio amici e amiche in Italia, che mi sono rimasti/e vicini/e nonostante la lontananza.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Theoretische Grundlagen und Methode</b> .....	<b>3</b>
2.1 <i>Die Skopostheorie</i> .....	3
2.1.1 Translation als Handeln .....	3
2.1.2 Die Skoposorientierung.....	5
2.1.3 Der Text als Informationsangebot.....	6
2.1.4 Die Berücksichtigung der RezipientInnen .....	8
2.1.5 Die Orientierung an der Kultur .....	9
2.1.6 Intratextuelle und intertextuelle Kohärenz.....	10
2.2 <i>Funktionaler Ansatz und Literaturübersetzen</i> .....	11
2.2.1 Anwendung des funktionalen Ansatzes beim literarischen Übersetzen .....	11
2.2.2 Kritik am funktionalen Ansatz der Übersetzungswissenschaft.....	15
2.3 <i>Funktionale Übersetzungskritik: das Modell nach Margret Ammann</i> .....	18
2.3.1 Der theoretische Standpunkt .....	18
2.3.2 Der „Modell-Leser“ .....	19
2.3.3 Die “scenes-and-frames” Semantik .....	21
2.3.4 Bedeutung der „scenes-and-frames“ Semantik für das Übersetzen.....	22
2.3.5 Anwendung der „scenes-and-frames“ Semantik in der Übersetzungskritik .....	23
<b>3. Übersetzen autobiographischer Werke</b> .....	<b>25</b>
3.1 <i>Was ist eine Autobiographie?</i> .....	25
3.1.1 Definitionen von Autobiographie .....	25
3.1.2 Merkmale der Autobiographie .....	27
3.1.3 Abgrenzung von ähnlichen Gattungen.....	29
3.2 <i>Autobiographie in der Literaturwissenschaft</i> .....	32
3.2.1 Die Funktion von Autobiographien .....	35
3.2.2 Autobiographie und Gedächtnis.....	38
3.3 <i>Das Übersetzen von Autobiographien</i> .....	40
<b>4. Das Werk und seine Hintergründe</b> .....	<b>45</b>
4.1 <i>Die Autorin</i> .....	45
4.1.1 Die Gefangenschaft.....	46
4.2 <i>3096 Tage</i> .....	48
4.2.1 Das Inhaltsverzeichnis .....	51
4.3 <i>3096 giorni</i> .....	55
4.4 <i>3096 días</i> .....	56
<b>5. Übersetzungskritik</b> .....	<b>57</b>
5.1 <i>Feststellung der Übersetzungsfunktion: italienische Übersetzung</i> .....	57
5.1.1 Das italienische Cover .....	58
5.2 <i>Feststellung der intratextuellen Übersetzungskohärenz: italienische Übersetzung</i> .....	59
5.2.1 Ebene 1a: Beziehung zwischen Täter und Entführungsoffer .....	59
5.2.1.1 Physische Beziehung und Gewalt.....	59
5.2.1.2 Psychische Beziehung.....	63
5.2.2 Ebene 2a: Gefühle und Empfindungen .....	66
5.2.3 Ebene 3a: Schilderung der Atmosphäre und der Räume .....	69

5.3 Feststellung der Übersetzungsfunktion: spanische Übersetzung.....	74
5.3.1 Das spanische Cover .....	75
5.4 Feststellung der intratextuellen Übersetzungskohärenz: spanische Übersetzung.....	75
5.4.1 Ebene 1b: Beziehung zwischen Täter und Entführungsoffer .....	75
5.4.1.1 Physische Beziehung und Gewalt.....	75
5.4.1.2 Psychische Beziehung.....	78
5.4.2 Ebene 2b: Gefühle und Empfindungen.....	80
5.4.3 Ebene 3b: Schilderung der Atmosphäre und der Räume .....	82
5.5 Vergleich zwischen den Übersetzungen .....	85
5.6 Feststellung der Funktion des Ausgangstextes .....	90
5.6.1 Das Cover der Originalversion .....	92
5.7 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes.....	92
5.7.1 Ebene 1c: Beziehung zwischen Täter und Entführungsoffer .....	93
5.7.1.1 Physische Beziehung und Gewalt.....	93
5.7.1.2 Psychische Beziehung.....	95
5.7.2 Ebene 2c: Gefühle und Empfindungen .....	97
5.7.3 Ebene 3c: Schilderung der Atmosphäre und der Räume .....	100
5.8 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Übersetzung und Ausgangstext .....	102
5.8.1 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen italienischer Übersetzung und Ausgangstext.....	103
5.8.2 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen spanischer Übersetzung und Ausgangstext.....	107
<b>6. Schlussfolgerungen.....</b>	<b>113</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>115</b>
<b>Anhänge.....</b>	<b>123</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>131</b>
<b>Lebenslauf.....</b>	<b>133</b>

# 1. Einleitung

Der Forschungsgegenstand meiner Masterarbeit bildet das autobiographische Werk *3096 Tage* von der Österreicherin Natascha Kampusch in seiner italienischen und spanischen Übersetzungen. Das Buch erzählt die Geschichte der Gefangenschaft dieses Mädchens, das mit acht Jahren in Wien entführt wurde und 3096 Tage mit seinem Entführer lebte. Das Buch ist 2010 im deutschsprachigen Raum veröffentlicht worden, vier Jahre nach Kampuschs Flucht, die ihr mit ihren eigenen Kräften allein gelang.

Das Ziel meiner Masterarbeit ist die Analyse und der Vergleich der zwei obengenannten Übersetzungen anhand des funktionalen Modells einer Übersetzungskritik, welches 1990 von Margret Ammann entwickelt wurde. Beide Übersetzungen wurden 2011 von zwei Übersetzerinnen, Francesca Gabelli und Carmen Bas Álvarez verfasst. Das funktionale Modell wird für die vorliegende Arbeit erweitert, einerseits weil das Modell an zwei Zieldtexte angewandt wird, die nicht nur kritisiert sondern auch verglichen werden, und andererseits weil drei besondere Ebene des Textes berücksichtigt werden. Die von Subjektivität stark geprägten Erzählungen und Beschreibung der Autorin bilden den Kern des Buches und darin liegt die Spannung des ganzen Textes. Aus diesem Grund werden bei der Anwendung des Modells drei Ebene untersucht: Beziehung zwischen Täter und Entführungsoffer, Gefühle und Empfindungen, Schilderung der Atmosphäre und der Räume.

Die Arbeit ist in sechs Kapitel gegliedert, wobei das erste Kapitel die Einleitung und das sechste die Schlussfolgerung darstellen. Das zweite Kapitel befasst sich mit den übersetzungswissenschaftlichen Theorien, welche als Basis Ammanns funktionalen Modells dienen. Besonders werden die Skopostheorie von Hans J. Vermeer und Charles Fillmores „scenes-and-frames“ Semantik vorgestellt, bevor es auf Ammans Modell eingegangen wird.

Im darauffolgenden Kapitel wird der Gattungsbegriff Autobiographie definiert und von ähnlichen Gattungen abgegrenzt. Weiters wird die Gattung aus verschiedenen Perspektiven beschrieben. Zuerst wird der Einfluss des Gedächtnisses auf das autobiographische Schreiben berücksichtigt, dann werden Autobiographien aus einem literaturwissenschaftlichen, historischen und funktionalen Standpunkt dargestellt. Als Letztes wird ein Forschungsüberblick über translationswissenschaftliche Ansätze geboten.

Das vierte Kapitel ist dem Werk, der Autorin, den Übersetzerinnen und den Übersetzungen gewidmet.

Im fünften Kapitel findet sich die Übersetzungskritik in der erweiterten Version des funktionalen Modells Ammans. Insbesondere wird darauf abgezielt, nach der Feststellung der Kohärenz und der Funktion beider Übersetzungen, sie miteinander zu vergleichen. Anhand der scene-and-frames semantics Fillmores und ausgewählter Textstelle, die in den

obengenannten Ebenen untergeordnet werden, wird versucht, die unterschiedliche Wirkung beider Übersetzungen auf die entsprechenden LeserInnen zu zeigen. Letztendlich werden in den Schlussfolgerungen die zusammenfassenden Ergebnisse dieser Masterarbeit geschildert.

## 2. Theoretische Grundlagen und Methode

Ziel des folgenden Kapitels ist die Vorstellung des auf Charles Fillmores „scenes-and-frames“ Semantik basierenden funktionalen Modells einer Übersetzungskritik von Margret Ammann. Zunächst soll eine Erläuterung der Skopostheorie von Hans J. Vermeer, die die Grundlage des oben genannten Modells bildet, vorgenommen werden. Anschließend wird unter Berücksichtigung von Kohlmayers kritischem Standpunkt auf die Bedeutung des funktionalen Ansatzes für das Literaturübersetzen eingegangen.

### 2.1 Die Skopostheorie

#### 2.1.1 Translation als Handeln

Die Skopostheorie wurde erstmals in dem 1978 erschienenen Artikel „Ein Rahmen von einer allgemeinen Translationstheorie“ von Vermeer illustriert und gilt dank ihres umwälzenden funktionalen Charakters als eine der bedeutendsten translationswissenschaftlichen Theorien. 1984 wurde die Skopostheorie im Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* von Reiß/Vermeer weiterentwickelt.

Vermeer (1990<sup>2</sup>) lehnt die traditionelle Auffassung von der Aufgabe der ÜbersetzerInnen sowie DolmetscherInnen ab, wonach diese eine bloße sprachliche „Transkodierung“ eines Ausgangstextes in einen Zieltext durchzuführen hätten. Bei einer derartigen sprachlichen Transkodierung sollte sich der Zieltext auf formaler, inhaltlicher und funktionaler Ebene so wenig wie möglich vom Ausgangstext entfernen. In diesem Zusammenhang betont Vermeer, dass die funktionale Ebene ebenso wie die Bestimmung der intendierten RezipientInnen nicht systematisch berücksichtigt worden sei und dass man durch die Beibehaltung der Merkmale des Ausgangstextes Gefahr laufe, einen schwer verständlichen bis ungrammatischen Zieltext zu produzieren. Darüber hinaus trifft er die Feststellung, dass diese ausgangstextorientierte Transkodierung einer allgemeingültigen theoretischen Darstellung entbehre und bisher nur sporadisch zur Anwendung gekommen sei. (vgl. 1990<sup>2</sup>:47ff). Dieser traditionellen translationswissenschaftlichen Ansicht stellt Vermeer einen streng funktionalen Ansatz gegenüber, der im Folgenden vorgestellt wird.

Vermeer beschreibt Translation als eine Sonderform des Handelns, das in einer gegebenen Situation stattfindet, Teil dieser Situation ist und eine Veränderung derselben bewirkt (vgl. 1978:99). Dabei gilt es zu beachten, dass die Wahrnehmung einer solchen Situation kulturspezifisch ist. Demzufolge gründet sich eine Translationstheorie nicht bloß auf sprachtheoretische Elemente, sondern vielmehr auf eine Kulturtheorie, zu der auch

sprachbezogene theoretische Ansätze zählen (vgl. 1978:99f).

Die Skopostheorie basiert auf acht Thesen<sup>1</sup>, in denen Vermeers Verständnis des Übersetzens zum Ausdruck kommt. Demnach ist Übersetzen eine Art zielorientierten Handelns. ÜbersetzerInnen treffen die notwendigen Entscheidungen nach bestem Wissen und Gewissen und stets unter Berücksichtigung des Skopos der Translation. Wie aus dieser Aussage hervorgeht, wird der Skopos zum entscheidenden Anhaltspunkt des Übersetzungsprozesses und folglich verliert der Ausgangstext bzw. dessen Oberflächenstruktur seinen bzw. ihren ausschlaggebenden Einfluss auf die Gestaltung des Zieltexes. Somit orientiert sich die Übersetzung unter Beachtung der zielkulturellen Umstände an einem bestimmten Skopos (vgl. Vermeer 1996:11ff). Das Prinzip der Äquivalenz der Übersetzung zu ihrem Ausgangstext verliert mit der Verbreitung der Skopostheorie seine Bedeutung als absoluter Richtwert für jeden Übersetzungsprozess.

Ähnlich wie in Holz-Mänttärís Theorie des Translatorischen Handels (1984) wird der Übersetzer bzw. die Übersetzerin bei Vermeer als Experte bzw. Expertin betrachtet, der bzw. die solide translationswissenschaftliche sowie ausgangs- und zielkulturbezogene Kenntnisse besitzt. Der Translator bzw. die Translatorin bekommt von einem Auftraggeber bzw. einer Auftraggeberin die Anweisung, auf der Basis eines Ausgangstextes einen Zieltext zu produzieren. Das Translat soll in Übereinstimmung mit einem bestimmten Skopos und für genau definierte AdressatInnen durchgeführt werden. Zwischen Übersetzer bzw. Übersetzerin und Auftraggeber bzw. Auftraggeberin muss über Zweck und Strategie der Übersetzung Einigkeit herrschen, wobei es hier zu betonen gilt, dass ÜbersetzerInnen als bikulturelle translationswissenschaftliche ExpertInnen über eine kompetentere Meinung dazu verfügen (vgl. Vermeer 1996:7 u. 34f).

In *Skopos und Translationsauftrag* differenziert Vermeer, dass das Ziel und die Bedingungen, unter denen dieses Ziel erreicht werden soll, argumentativ zwischen ÜbersetzerIn und AuftraggeberIn zu verhandeln und im Translationsauftrag möglichst ausführlich anzugeben ist. ÜbersetzerInnen müssen sich die Mühe machen, alle Einzelheiten genau zu besprechen und mit dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin ein Einverständnis

---

<sup>1</sup> “(1) All acting presupposes a “point of departure”, i.e. an actor’s position in space and time, convictions, theories, etc., including their respective history. (2) All acting is goal-oriented. (3) From a variety of possibilities [...] that action will be chosen which one believes one has the best reason(s) for choosing under the prevailing circumstances. The reason(s) may not be conscious for the actor. (4) Given the prevailing circumstances, an actor tries to reach the intended goal by what seem to him the/an optimal way, i.e., for which he believes he has the best overall reason(s). (5) Translating is acting, i.e. a goal-oriented procedure carried out in such a way as the translator deems optimal under the prevailing circumstances. (6) Thesis 5 is a general thesis valid for all types of translating [...]. (7) In translating, all potentially pertinent factors (including the source text on all its levels) are taken into consideration *as far as the skopos of translating allows and/or demands*. (8) The skopos of (translational) acting determines the strategy for reaching the intended goal.” [Hervorhebung im Original] (1996:12ff)

zu erzielen, um eine „optimale“ Translation zu garantieren (vgl. 1990<sup>2</sup>:122ff).

### 2.1.2 Die Skoposorientierung

Vermeer präsentiert den Kern seiner Theorie: „Es wird behauptet, daß der primäre Parameter einer Translation die Intention ist“ (1978:100). Daraus lassen sich drei Regeln ableiten:

1. *Skoposregel*: „Interaktion (und als deren Sondersorte: Translation) wird von ihrem Zweck (Skopos) bestimmt“ (1978:100). Unter diesem Zweck fällt auch der Empfänger bzw. die Empfängerin; die Translation ist demzufolge empfängerabhängig (vgl. 1978:101).
2. *Kohärenzregel*: „Geglückt ist eine Translation, wenn sie vom Empfänger als hinreichend kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest, in welcher Form auch immer, zu Übermittlung, Sprache und deren Gemeintem (Sinn) folgt“ (1978:101).
3. *Fidelitätsregel*: „Eine Translation strebt nach kohärentem Transfer eines Textes“ (1978:101).

Diese drei von Vermeer konzipierten Regeln wurden von Reiß/Vermeer (1984) erweitert und in sechs Regeln untergegliedert, wobei die letzte Regel besagt, dass die ersten fünf untereinander hierarchisch geordnet sind<sup>2</sup>.

Für eine deutliche terminologische Abgrenzung schlägt Vermeer eine Definition des Skopos vor. Der Begriff stammt aus dem Griechischen und bedeutet „purpose, aim, goal, finality, objective, intention“ (1996:4). Im Deutschen benutzen Reiß/Vermeer die Begriffe „Zweck“ und „Ziel“ sowie auch „Funktion“ und „Skopos“ als Synonyme (vgl. 1984:96)<sup>3</sup>. Der Skopos sei das Ziel, das der Übersetzer bzw. die Übersetzerin für den Zieltext vorgesehen hat (vgl. Vermeer 1996:7).

Wie bereits oben erwähnt, wird die Übersetzung von ihrem Zweck bestimmt. Die Orientierung erfolgt nicht mehr am Ausgangstext, sondern an der Funktion des Zieltextes für bestimmte RezipientInnen in der Zielkultur. Übersetzen ist eine spezielle und komplexe interaktionale Handlung und wie jede Handlung intentional. Intentional hat hier eine

---

<sup>1</sup> “(1) Ein Translat ist skoposbedingt. (2) Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache. (3) Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht umkehrbar eindeutig ab. (4) Ein Translat muss in sich kohärent sein. (5) Ein Translat muss mit dem Ausgangstext kohärent sein.“ (Reiß/Vermeer 1984:119)

<sup>3</sup> Dabei weisen Reiß/Vermeer darauf hin, dass “Funktion” nicht nur im Sinne von Skopos, sondern auch in der Bedeutung von “regelhafte Abhängigkeit von Größen untereinander” (1984:96) betrachtet wird. In *Skopos und Translationsauftrag* erläutert Vermeer sein Verständnis von “Zweck” und “Ziel”: Zweck “sei das vorläufig ins Auge gefaßte Endresultat, das man mit einer Handlung oder Handlungskette zu erreichen trachtet”; das Ziel hingegen “sei ein einem übergeordneten Ziel untergeordnetes Teilziel.” (1990:93)

Doppelbedeutung: Erstens soll die Übersetzung einem Ziel dienen; zweitens soll die Handlung der Situation angemessen sein. Allgemein betrachtet ist eine Handlung dann situationsadäquat, wenn Einwände sowohl seitens des Senders bzw. der Senderin als auch des Empfängers bzw. der Empfängerin ausbleiben. Eine gelungene Handlung ergibt sich daher, wenn sie in einer bestimmten Kultur als situationsangemessen betrachtet werden kann. Das Handeln unterliegt bestimmten Normen, wobei bei der Umsetzung der Funktion der Handlung eine gewisse Freiheit toleriert wird (vgl. Reiß/Vermeer 1984:97ff).

Reiß/Vermeer präsentieren unterschiedliche Fälle, die sich bei der Festlegung des Skopos ergeben können. So werden beispielsweise einige Passagen des Ausgangstextes unter Umständen nicht im Translat wiedergegeben, weil diese für das Vorwissen der ZieltextrezipientInnen nicht relevant sind. Oder es kann vorkommen, dass die einzelnen Teile eines Textes unterschiedlichen Skopoi dienen. Ebenso kann der Skopos des Translats anders sein als jener des Ausgangstextes<sup>4</sup>. Reiß/Vermeer begründen dies damit, dass die Anfertigung eines Translats und die Produktion des Ausgangstextes zwei unterschiedliche Handlungen sind. Darüber hinaus wird ein Translat von den ZielrezipientInnen als interessant betrachtet und in Auftrag gegeben, um neue Informationen zu erhalten. Dieses „Neue“ kann sich aus einem anderen Skopos ergeben. Letztendlich werden Texte als Struktur und Kultur einer Sprache betrachtet, wobei die Elemente in einer anderen Sprache teilweise mit anderen Werten besetzt werden können (vgl. Reiß/Vermeer 1984:102ff).

### **2.1.3 Der Text als Informationsangebot**

Wie weiter oben bereits erläutert wurde, lehnt die Skopostheorie die Auffassung des Übersetzens als bloße sprachliche „Transkodierung“ eines Ausgangstextes in einen Zieltext ab. Reiß/Vermeer kritisieren die von ihnen als Zweistufentheorie bezeichnete Theorie der Translation, die nur die sprachliche Ebene berücksichtigt: „Ein ausgangssprachlicher Text werde vom Translator rezipiert und dann von ihm in einen zielsprachigen Text umformuliert, um über eine solche ‘Transkodierung’ an den zielsprachigen Rezipienten zu gelangen“ (1984:41). Die Ablehnung dieser Theorie wird damit begründet, dass durch diesen Vorgang keine Rücksicht auf die kulturelle Einbettung sowohl des Ausgangstextes als auch des Zieltextes und auf eine mögliche Modifikation der Funktion des Zieltextes im Vergleich zum Ausgangstext genommen werde (vgl. 1984:42ff).

---

<sup>4</sup> Vermeer betont, dass die Skopostheorie nicht zwangsläufig die Feststellung einer unterschiedlichen Funktion des Zieltextes im Vergleich zum Ausgangstext vorsieht. Zieltext und Ausgangstext können auch die gleiche Funktion erfüllen; wichtig ist das Vorhandensein eines Bewusstseins hinsichtlich der Skoposbestimmung und des translatorischen Handelns i.w.S. (vgl. 1990<sup>2</sup>:82 u. 130).

Reiß/Vermeer schlagen eine neue Betrachtungsweise der Translation vor. Demnach sei Translation „eine ‘Information‘ über einen Ausgangstext in einer anderen Sprache“ (1984:46). An späterer Stelle wird der Begriff folgendermaßen differenziert: „Translation sei als ‘Informationsangebot‘ über ein Informationsangebot beschreibbar“ (1984:67). Kennzeichnend für die Skopostheorie ist, dass *“jedes Translat [...] unabhängig von seiner Funktion [...] und Textsorte als Informationsangebot in einer Zielsprache und deren –kultur (IA<sub>Z</sub>) über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren –kultur (IA<sub>A</sub>) gefaßt wird“* [Hervorhebung im Original](Reiß/Vermeer 1984:76). Der Text wird als Informationsangebot eines Produzenten bzw. einer Produzentin für bestimmte RezipientInnen verstanden und daher sei das Translat als Informationsangebot über ein Informationsangebot zu sehen (vgl. 1984:67). Daraus lässt sich folgender entscheidender Schluss ziehen: Um ein funktionsgerechtes Translat herzustellen, müssen jene Informationen wiedergegeben werden, die für den Skopos des Zieltextes in einer gegebenen Situation relevant sind<sup>5</sup>.

Das Translat wird als ein Informationsangebot verstanden, das von den RezipientInnen (und zuvor von den TranslatorInnen) unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert wird. Demzufolge erhält der Text seine Bedeutung erst während der Rezeption: „Interpretation ist ein dynamisches Geschehen. Etwas ist nicht schlechthin ein Text; ein Text wird in der Rezeption erst voll und ganz konstituiert“ (1984:90). Der Translator bzw. die Translatorin muss sich daher um eine Antizipation der Erwartungen der ZielleserInnen bemühen, um diese bei der Übersetzung erfüllen zu können (vgl. 1984:102).

Darüber hinaus bemerken Reiß/Vermeer, dass es verschiedene Sorten von Informationsangeboten gibt: den Kommentar und die Translation. Ein Kommentar wird als Text beschrieben, in dem explizit auf einen anderen Text zwecks Erläuterung Bezug genommen wird. Dabei entsteht eine Mischung aus Objekt- und Metasprache. Eine Translation ist hingegen zwischensprachlich und –kulturell und enthält i.d.R. keinen klaren Hinweis darauf, dass es sich um eine Translation (i.w.S. um ein Informationsangebot über ein Informationsangebot) handelt (vgl. 1984:79f). Das Informationsangebot einer Translation wird als abbildender Transfer eines Ausgangsangebots bezeichnet. Hierbei wird darauf hingewiesen, dass diese Abbildung nicht eindeutig umkehrbar ist, sondern mit der kulturellen Einbettung der RezipientInnen verbunden ist (1984:105). Wie bereits erwähnt, sind in verschiedenen Kommunikationssituationen unterschiedliche Informationen vonnöten. Gegenstand des folgenden Unterkapitels ist die Relevanz der RezipientInnen für die Skopostheorie.

---

<sup>5</sup> In *Grundlagen der modernen Translationstheorie* behauptet Ammann zu Recht, dass der Text mit der Skopostheorie nicht mehr als etwas Alleinstehendes betrachtet wird, sondern als Text-in-Situation. Die Situation, in der der Ausgangstext entsteht, ist anders als jene, die für den Zieltext ausgedacht wird und aus diesem Grund verliert der Erste an Gewicht (vgl. Ammann 1990<sup>2</sup>a:58).

#### **2.1.4 Die Berücksichtigung der RezipientInnen**

AdressatInnen (auch intendierte RezipientInnen) werden als Sonderkategorie des Skopos verstanden. In diesem Zusammenhang ist folgende Unterregel der Skoposregel von Bedeutung: „Der Skopos ist als rezipientenabhängige Variable beschreibbar“ (Reiß/Vermeer 1984:101). Reiß/Vermeer nehmen Bezug auf Hella Kirchoff, die behauptete, dass EmpfängerInnen die Voraussetzung für die Skoposbestimmung darstellen. Sind keine EmpfängerInnen spezifiziert, ist auch nicht feststellbar, ob die Funktion des Zieltextes sinnvoll ist (vgl. Kirchoff zit. in Reiß/Vermeer 1984:102).

Ferner wird erläutert, dass die Berücksichtigung der ZielempfängerInnen zur Änderung einiger Teile des Ausgangstextes führen kann. Da der kulturelle Hintergrund, oder anders ausgedrückt, das Vorwissen der ZieltextempfängerInnen von jenem der AusgangstextempfängerInnen abweicht, sind bestimmte Änderungen bzw. Umschreibungen des Textinhalts vonnöten (vgl. 1984:102).

Jede translatorische Handlung wird für einen intendierten RezipientInnenkreis durchgeführt. Reiß/Vermeer betonen, dass die RezipientInnen „da“ sind (vgl. 1984:85); anders gesagt, verläuft der Übersetzungsprozess immer im Hinblick auf bestimmte ZielleserInnen, auch wenn diese nicht ausdrücklich spezifiziert worden sind. Das hat zur Konsequenz, dass der Translator bzw. die Translatorin so handelt, wie es von der Zielkultur erwartet wird. D.h., dass TranslatorInnen sich bemühen, die Erwartungen ihrer ZielleserInnen vorwegzunehmen und ihnen gerecht zu werden: „Man übersetzt bzw. dolmetscht so, wie die Zielkultur form- und funktionsspezifisch erwartet informiert zu werden“ (1984:85).

Des Weiteren wird die Einzigartigkeit jeder Übersetzung hervorgehoben. Da jedes Translat für bestimmte ZielleserInnen angefertigt wird, gibt es nicht nur eine mögliche Übersetzung eines Ausgangstextes, „sondern ebenfalls immer nur die jeweils von einem Übersetzer für seine intendierten Rezipienten in gegebener Situation angefertigte individuelle Übersetzung“ (Vermeer 1986a:42). Schließlich muss bemerkt werden, dass jedes Translat erst durch die Rezeption zu einem vollständigen Text wird, im Rahmen derer es von den ZielleserInnen auf der Basis deren spezifischen Vorwissen interpretiert wird. (vgl. Reiß/Vermeer 1984:90).

## 2.1.5 Die Orientierung an der Kultur

Reiß/Vermeer betrachten die Sprache als Teil einer Kultur (vgl. 1984:26). Als Ausgangspunkt ihrer Analyse dient Göhrings Kulturbegriff. Kultur ist, „was man wissen, beherrschen und empfinden können muss, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten“ (Göhring 1978:10 zit. in Reiß/Vermeer 1984:26).

Der Mensch selbst ist Teilnehmer einer Kulturgemeinschaft. Im Laufe des Lebens wird ein Individuum i.d.R. mehreren Gemeinschaften angehören. Daraus ergibt sich die Konsequenz, dass er bzw. sie die Weltanschauung dieser besonderen Gemeinschaften, in denen er bzw. sie sich befindet, annimmt. So wie der Mensch Mitglied einer Kulturgemeinschaft ist, ist er auch Mitglied einer Sprachgemeinschaft, deren besondere Diktion er sich zu Eigen machen wird (vgl. 1984:24).

Des Weiteren unterscheidet Vermeer (1990<sup>2</sup>) zwischen drei Kulturebenen: Parakultur, Diakultur und Idiokultur. Mit Parakultur wird die Gesamtgesellschaft gemeint, wie z.B. die italienische Gesellschaft. Diese kann kleinere Kulturgemeinschaften beinhalten, die sogenannten Diakulturen. Als Beispiel einer Diakultur kann ein Sportverein genannt werden. Die Idiokultur bezieht sich dagegen auf die Kultur des Individuums (vgl. 1990<sup>2</sup>:36f).

Die Orientierung an der Kultur, die als wesentlicher Faktor der Skopostheorie gilt, führt zu einer Neubewertung des Sachverstandes von ÜbersetzerInnen. Diese können als bikulturelle ExpertInnen betrachtet werden, die sowohl mit der Ausgangs- als auch mit der Zielkultur vertraut sind (vgl. 1984:26). Die Skopostheorie besagt, dass der Übersetzungsprozess vom Translatziel bestimmt wird; dabei muss jedoch der Übersetzer bzw. die Übersetzerin bedenken, dass das Translat Teil der Zielkultur ist und daher in engem Zusammenhang mit ihr steht (vgl. Vermeer 1986a:34). Vermeer beschreibt Translation als kulturellen Transfer; als „die mögliche Lösung eines Phänomens aus seinen alten kulturellen Verknüpfungen und seine Einpflanzung in zielkulturelle Verknüpfungen“ (1986a:34).

Insbesondere spezifiziert Vermeer, dass ÜbersetzerInnen bei der Durchführung eines Übersetzungsauftrags plurikulturell und fähig sein müssen, den Hintergrund des Autors bzw. der Autorin (und/oder des Auftraggebers bzw. der Auftraggeberin) von jenem der ZientextrezipientInnen und ihrem eigenen auseinanderzuhalten und zugleich Verbindungen zwischen ihnen herzustellen. Anders gesagt müssen ÜbersetzerInnen imstande sein, den Ausgangstext zu rezipieren. Schließlich wird angemerkt, dass unter plurikulturell auch plurilingual zu verstehen sei: der Übersetzer bzw. die Übersetzerin muss die Vertextungsnormen und –konventionen der Zielkultur beherrschen, um einen angemessenen Text liefern zu können. (vgl.1986a:41ff).

TranslatorInnen bekommen die Aufgabe, einen Zientext zu verfassen. Der Text ist für

eine transkulturelle Kommunikation gedacht und muss an eine Zielkultur angepasst sein. Dabei ist zunächst zu überprüfen, ob eine Translation in der Zielkultur überhaupt möglich bzw. sinnvoll ist. In diesem Sinne wird der Translator bzw. die Translatorin vor allem als ein Kulturexperte bzw. eine Kulturexpertin verstanden, der in diesem Zusammenhang für die Erstellung eines Zieltextes auch als Sprachexperte bzw. Sprachexpertin fungiert (vgl. 1990<sup>2</sup>:77ff). Als Kultur bezeichnet Vermeer „die Gesamtheit aller Konventionen und Normen und ihrer Resultate, [...] die eine Gesellschaft charakterisiert“ (1990<sup>2</sup>:149).

Die Durchführbarkeit einer Translation hängt insofern von der Kultur ab, als Handlungsziele nicht auf jede Kultur anwendbar sind. (vgl. 1990<sup>2</sup>:125). Darüber hinaus weist Vermeer darauf hin, dass sich Ausgangstext und Zieltext durch die unter Umständen unterschiedlichen Entstehungskulturen unterscheiden. Demzufolge erscheint eine einfache Übertragung des Ausgangstextes in die Zielsprache als ungeeignet, weil die ausgangssprachlichen Ausdrücke jenen der Zielsprache nicht notwendigerweise entsprechen oder der Inhalt unter Berücksichtigung des Vorwissens der ZIELLESERInnen an die Zielkultur angepasst werden muss. (vgl. 1990<sup>2</sup>:81).

### **2.1.6 Intratextuelle und intertextuelle Kohärenz**

In der Skopostheorie werden zwei Formen der Kohärenz einer Analyse unterzogen: die intratextuelle und die intertextuelle Textkohärenz. Im ersten Fall handelt es sich um die Kohärenz innerhalb eines Textes; im zweiten um die Kohärenz zwischen Ausgangstext und Translat. Unter Bezugnahme auf Hirsch stellen Reiß/Vermeer fest, dass sich die intratextuelle Kohärenz eines Textes auf die RezipientInnen bezieht. RezipientInnen verstehen einzelne Elemente eines Textes auf Basis deren Einbettung in den Gesamttext. Reiß/Vermeer weisen jedoch darauf hin, dass der Gesamttext sich erst aus der Gesamtheit all dieser Elemente erschließt. Daher spiegelt sich die intratextuelle Kohärenz im sprichwörtlichen roten Faden des Textes wider (vgl. 1984:109ff).

Aufgrund der Feststellung des Primates des Skopos soll jedoch die intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und Zieltext nicht vollkommen ausgeschlossen werden. Unter intertextueller Kohärenz versteht Vermeer „einen skoposadäquaten Zusammenhang zwischen einem Translat und einem Ausgangstext“ (1990<sup>2</sup>:83). Daher soll im Rahmen der Verhandlung des Translationsauftrags neben der Frage, wie die bestmögliche skoposadäquate Erstellung des Translats gelingen kann und an welchen Empfänger es gerichtet ist, auch geklärt werden, wie und inwiefern der Ausgangstext beim translatorischen Handeln zu berücksichtigen ist (vgl. 1990<sup>2</sup>:136). Auch Reiß/Vermeer zufolge ist die intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und Zieltext bedingt durch den Skopos des Translats und durch die Art und Weise, wie der Translator bzw. die Translatorin auf Grund der

Vereinbarung mit dem Produzenten bzw. der Produzentin den Ausgangstext versteht. Reiß/Vermeer zufolge müssen drei Elemente kohärent sein: „(1) die vom Produzenten im Ausgangstext enkodierte Nachricht in der Rezeptionsweise durch den Translator, (2) die vom Translator als Rezipient dieser Nachricht interpretierte Nachricht, (3) die vom rezipierenden Translator als Re-Produzent enkodierte Nachricht für den Zielrezipienten“ (1984:114). Daraus wird erkennbar, dass die Berücksichtigung der intertextuellen Kohärenz die intratextuelle Kohärenz des Translats nicht gefährden muss, da dieses von den ZielrezipientInnen als selbstständiger Text betrachtet wird. Anders formuliert ist die intertextuelle Kohärenz der intratextuellen Kohärenz des Translats untergeordnet (vgl. 1984:114f).

## **2.2 Funktionaler Ansatz und Literaturübersetzen**

Gegenstand des folgenden Unterkapitels ist die Betrachtung der Relevanz des funktionalen Ansatzes, der mit Ammanns Modell der Übersetzungskritik die methodische Grundlage der vorliegenden Arbeit bildet, für das literarische Übersetzen. Ferner wird Kohlmayers kritische Perspektive zur Anwendung der Skopostheorie beim literarischen Übersetzen analysiert.

### **2.2.1 Anwendung des funktionalen Ansatzes beim literarischen Übersetzen**

In ihrem Werk *Translating as a Purposeful activity* beschäftigt sich Nord (1997) u.a. mit dem funktionalen Ansatz beim Übersetzen literarischer Texte. Zunächst nimmt sie eine Auflistung einiger für literarische Texte kennzeichnender Merkmale vor. Zu diesen Merkmalen zählen der Autor bzw. die Autorin, dessen bzw. deren literarische Anerkennung in der Gesellschaft die Erwartungen der LeserInnen beeinflusst; die Intention des Autors bzw. der Autorin – im Falle literarischer Texten vorwiegend die Darstellung der eigenen Sicht der Wirklichkeit durch Anwendung fiktionaler Mittel; die LeserInnen mit ihren Erwartungen und ihrem literarischen Hintergrund; das Medium; der zeitliche und örtliche Bezug; die Botschaft und die Funktion. Wenngleich solche Merkmale die LeserInnen auf die literarische Intention des Autors bzw. Autorin hinweisen, sind sie laut Nord für die Bestimmung der Literarizität eines Werkes unzureichend. Vielmehr ist der literarische Anspruch von außertextuellen, kulturbezogenen Elementen abhängig, beispielsweise der Erscheinung eines Textes in einer literarischen Zeitschrift: „literariness is first and foremost a pragmatic quality assigned to a particular text in the communicative situation by its users. [...] This concept of literariness depends on the culture-bound communicative intentions of both sender and receivers“ (Nord 1997:82f). Nord widerspricht der Aussage, wonach literarische Texte oftmals keine kommunikative Funktion erfüllen. Sie bestätigt, dass eine literarische Übersetzung immer für

ein bestimmtes Publikum angefertigt wird und demzufolge auch eine gewisse Funktion in Beziehung auf die intendierten LeserInnen vorhanden ist (vgl. 1997:82f).

Des Weiteren beschreibt Nord vier beachtenswerte Punkte beim Übersetzen literarischer Werke, das sie selbst als „literary communication across culture barriers“ (1997:84) bezeichnet. Der erste Punkt ist die Beziehung zwischen dem Sender bzw. der Senderin und dem Text. Nord geht davon aus, dass der Sender bzw. die Senderin darauf abzielt, eine bestimmte Wirkung bei seinen bzw. ihren LeserrInnen zu haben und dementsprechend handelt. Anders formuliert verfolgt der Sender bzw. die Senderin beim Verfassen eines literarischen Textes eine gewisse Intention, die vom Übersetzer bzw. von der Übersetzerin erkannt werden muss, um dann wörtlich wiedergegeben werden zu können. Die Rezeption des Ausgangstextes und insbesondere der Intention des Senders bzw. der Senderin erfolgt bei jeder Person anders und auch ÜbersetzerInnen nehmen den Ausgangstext individuell wahr. Daraus lässt sich feststellen, dass nicht die Intention des Senders bzw. der Senderin als Ansatzpunkt für das translatorische Vorgehen gilt, sondern vielmehr die Interpretation dieser Intention seitens der ÜbersetzerInnen (vgl. 1997:84f).

Der zweite Punkt bezieht sich auf die Beziehung zwischen der Intention des Senders bzw. der Senderin und den Erwartungen der EmpfängerInnen. Dabei weist Nord darauf hin, dass LeserInnen gewisse soziokulturelle Vorkenntnisse besitzen, die sogenannten Präsuppositionen, welche bestimmen, über welche Bestandteile der Text verfügen muss und was ausgelassen werden kann, damit er für die intendierten LeserInnen verständlich wird. Darüber hinaus muss der Sender bzw. die Senderin nicht nur in der Lage sein, diese Präsuppositionen zu erkennen und dementsprechend zu agieren, sondern auch seine bzw. ihre Intention zu verbalisieren (vgl. 1997:85f).

Aus einer translatorischen Perspektive können solche Präsuppositionen eine Herausforderung für den Übersetzer bzw. die Übersetzerin darstellen, da der kulturelle Hintergrund der LeserInnen des Zieltextes jenem der LeserInnen des Ausgangstextes in den meisten Fällen nicht entspricht. Daraus erwächst dem Übersetzer bzw. der Übersetzerin die Aufgabe, den Text unter Berücksichtigung der Präsuppositionen in die Zielkultur zu übersetzen. Gleichzeitig muss er bzw. sie sich darum bemühen, die Intention des Senders bzw. der Senderin so wiederzugeben, dass sie für die ZielleserInnen verständlich wird. Dies hat zur Konsequenz, dass die Funktion der Übersetzung nicht nur von der Interpretation des Übersetzers bzw. der Übersetzerin abhängt, sondern auch von jener der EmpfängerInnen (vgl. 1997:86).

Der dritte Punkt umfasst die Beziehung zwischen Fiktionalität und Realität. Wie weiter oben erwähnt, geht es in literarischen Texten oft um die Darstellung einer fiktiven Welt. Das führt dazu, dass die in solchen Texten dargestellte Wirklichkeit im Gegensatz zu anderen Textsorten der Wirklichkeit der LeserInnen widerspricht. Bei literarischen Texten wird daher

weniger auf eine Versöhnung zwischen der fiktiven Welt und der Wirklichkeit der LeserInnen abgezielt, für welche dieser Kontrast als Zeichen der Literarizität des Werkes gilt. Vielmehr erwarten sich LeserInnen eine intratextuelle Kohärenz des Textes und der dargestellten Realität (vgl. 1997:86f).

Translatorisch betrachtet hat das zur Folge, dass ÜbersetzerInnen sowohl die Beziehung zwischen der Welt der EmpfängerInnen des Ausgangstextes und der fiktiven Welt als auch jene zwischen der Welt der EmpfängerInnen des Translats und der dargestellten Welt berücksichtigen müssen. Die beiden Zielgruppen befinden sich nämlich in zwei verschiedenen Kulturen und werden daher die dargestellte Wirklichkeit ihrer eigenen Realität gegenüberstellen. Zwischen diesen beiden Empfängergruppen liegt demzufolge ein gewisser Kulturabstand, der nach Nord anhand dreier unterschiedlicher Fälle beschrieben werden kann. Im ersten Fall entspricht die fiktionale Welt der Realität der ausgangskulturellen EmpfängerInnen, wobei zwischen der dargestellten Welt und der Welt der EmpfängerInnen des Translats jedoch keine derartige Übereinstimmung herrscht. Im zweiten Fall kommt es zu keiner Versöhnung zwischen der Textwelt und der Wirklichkeit der LeserInnen des Ausgangstextes. Dies hat zur Folge, dass der Autor bzw. die Autorin bestimmte Elemente hinzufügt, die dann auch dem Übersetzer bzw. der Übersetzerin dazu dienen können, die LeserInnen mit der Textwelt vertraut zu machen. Im letzten Fall stimmt die Textwelt zwar mit der Welt der ausgangskulturellen LeserInnen überein, wobei sich die Textwelt jedoch auf eine andere teilweise unbestimmte Wirklichkeit bezieht. Als Beispiel sei hier die Märchenwelt genannt, auf die typischerweise mit dem Satz „Es war einmal...“ verwiesen wird. Hier wird eine Verallgemeinerung bzw. Neutralisierung der Textwelt vorgenommen, die zu einer Entkulturalisierung führt. Beide Empfängergruppen werden ungefähr in dem gleichen Abstand zum Text finden. Mit der Beschreibung dieser drei Fälle zielt Nord darauf ab, die Bedeutung des intendierten Ziels des Translats für die Bestimmung der Übersetzungsstrategie zu zeigen. In Abhängigkeit von der dem Translat zugeordneten Funktion entscheiden ÜbersetzerInnen über ihren Umgang mit der Textwelt. Anders gesagt ist die Funktion des Textes relevant für die Bestimmung, wie mit der kulturellen Einbettung der Textwelt verfahren wird. Dies zeigt, dass die Erschließung der Textwelt von dem kulturellen Hintergrund und dem Allgemeinwissen der LeserInnen sowohl des Ausgangstextes als auch des Translats abhängt (vgl. 1997:87f).

Beim vierten Punkt handelt es sich um die Beziehung zwischen dem Text und den EmpfängerInnen. Wie Nord zu Beginn ihre Analyse erläutert, sind in literarischen Texten mehrere Merkmale verschiedener Art vorhanden, die zur Literarizität des Textes beitragen. Dem Autor bzw. der Autorin literarischer Texte steht es zwar frei auszuwählen, welche Merkmale dem Text hinzugefügt werden sollen, jedoch werden gewisse Merkmale als kennzeichnend für eine Kultur bezeichnet. ÜbersetzerInnen müssen bedenken, dass diese wiederkehrenden Elemente einer Kultur anders rezipiert werden können, wenn sie in eine

andere Kultur übertragen werden. Das impliziert im Falle des literarischen Übersetzens, dass die stilistischen Mittel des Ausgangstextes nur bei einem gleichen kulturellen Hintergrund des Zielpublikums auch im Zieltexes erfolgreich sein können: „The elements of the target-literature code can only achieve the same effect on the receivers as the source-literature elements have on theirs if their relation to literary tradition is the same“ (1997:88). Dies scheint jedoch eher ein Ausnahmefall als die Regel zu sein (vgl. 1997:88).

Abschließend betont Nord, dass literarische ÜbersetzerInnen zahlreiche Herausforderungen erwarten, da literarisches Übersetzen herkömmlich auf der Basis des Äquivalenzprinzips analysiert wird. Dabei soll auf folgenden Ebenen Äquivalenz bestehen: Funktion, Inhalt, Stil, Struktur usw. Nord stellt fest, dass ÜbersetzerInnen die Freiheit haben sollten, nach entsprechender Recherche ihre Interpretation des Ausgangstextes als Grundlage für die Übersetzung zu verwenden. Aus funktionaler Perspektive erhebt Nord die Forderung nach einer theoretischen Grundlage, die ÜbersetzerInnen die Erklärung und Begründung der von ihnen getroffenen Entscheidungen ermöglicht. Den LeserInnen ebenso wie allen anderen in den Übersetzungsprozess Involvierten soll klar werden, warum und wie übersetzt wurde (vgl. 1997:89ff).

Diese Annahme wurde auch von Vermeer (1986b) vorgebracht. Zur Erläuterung seines Standpunkts vergleicht Vermeer das Übersetzungsverfahren mit einem Theaterstück. Ein Theaterstück wird von einem Autor bzw. einer Autorin geschrieben und von einem Regisseur bzw. einer Regisseurin für eine Aufführung bearbeitet. Als beachtenswert nennt Vermeer den Umstand, dass sich die Situation und der kulturelle Hintergrund der Entstehung des Theaterstücks von jenen der Aufführung unterscheiden können. Ferner sind auch SchauspielerInnen von Bedeutung, da sie ihre eigene Interpretation der Rolle beisteuern. Ebenso können ÜbersetzerInnen als RegisseurInnen und zugleich SchauspielerInnen betrachtet werden. Einerseits soll ihr Werk für eine Kultur angemessen sein, die sich von jener des Ausgangstextes unterscheidet; andererseits setzen sich ÜbersetzerInnen mit dem Ausgangstext von ihrem eigenen, persönlichen Standpunkt aus auseinander. Damit versucht Vermeer nicht nur, die kreative Rolle der ÜbersetzerInnen hervorzuheben, sondern setzt sich auch für eine angemessene Sichtbarkeit dieses Berufs ein, ähnlich wie im Fall der RegisseurInnen, deren Name nicht verschwiegen wird, und die sich frei zu ihrem Handeln äußern können. Somit stellt Vermeer, wie Nord folgende Forderung auf: ÜbersetzerInnen soll die Möglichkeit gegeben werden, ihre Entscheidungen zu begründen und ihre Arbeit zu kommentieren und zu rechtfertigen. In Büchern sollte beispielsweise in einem Vor- oder Nachwort eine Erläuterung des Übersetzers bzw. der Übersetzerin regelmäßig vorzufinden sein (vgl. 1986b:146f).

## 2.2.2 Kritik am funktionalen Ansatz der Übersetzungswissenschaft

Die Skopostheorie hat sich in der Übersetzungswissenschaft durchgesetzt und deren traditionelle Sichtweisen in Frage gestellt. Demzufolge ist es nicht verwunderlich, dass sich unterschiedliche Proteststimmen dagegen wandten. Im Folgenden soll insbesondere Kohlmayers (1988) Standpunkt beleuchtet werden, der die Anwendungsmöglichkeiten der Skopostheorie für LiteraturübersetzerInnen untersucht<sup>6</sup>.

Kohlmayer schlägt für literarische ÜbersetzerInnen das Bild von „Dienern zweier Herren“ vor (1988:146). Der erste Herr sei der Originaltext und der zweite der Leser bzw. die Leserin. Im Gegensatz zu Fachtexten sei im Falle eines literarischen Werkes der Zielleserkreis nicht ebenso genau bestimmbar wie z.B. die Zielgruppe einer Bedienungsanleitung. Der Text selbst ist laut Kohlmayer schwer einschätzbar: Während fachliche Texte wie Gebrauchsanweisungen auf einer Reihe kulturspezifischer wiederkehrender Normen basieren, besteht die Besonderheit eines literarischen Werkes gerade in seiner Individualität. Der Übersetzer bzw. die Übersetzerin „liefert einem prinzipiell unbekanntem, schwer berechenbarem Lesepublikum eine Ware, deren Marktwert zum großen Teil in ihrer Originalität besteht, also gerade in der Verletzung kollektiver Normen“ (Kohlmayer 1988:146). Mit diesen Ausführungen beabsichtigt Kohlmayer zu zeigen, dass der Literaturmarkt eine komplexe Welt darstellt, die nur zum Teil von Orientierungsstrategien steuerbar ist. Obwohl seitens der Verlage der Versuch unternommen wird, die Lesepreferenzen des Publikums in eine gewünschte Richtung zu lenken, entsteht das Zielpublikum literarischer Werke „erst durch Existenz und Wirkung eines literarischen Textes“ (1988:146). Kohlmayer bestätigt, dass das Verhältnis zwischen Literatur und LeserInnen dynamischer Art sei. Ein literarisches Werk ist damit nicht nur als Antwort auf eine bestimmte Marktnachfrage zu verstehen, sondern dient auch zur Bestimmung und Schaffung neuer Marktstrukturen, LeserInnengruppen und Lesebedürfnisse. „Diener zweier Herren“ zu sein bedeutet aus einer rein sprachlichen Perspektive, dass ÜbersetzerInnen einen Text produzieren müssen, der möglichst treu die Besonderheit des Originaltextes wiedergibt und gleichzeitig zielsprachliche Qualität gewährleistet (vgl. 1988:146).

Dieses Bild der ÜbersetzerInnen als „Diener zweier Herren“ ist von funktionalen translationwissenschaftlichen Theorien infrage gestellt worden. Kohlmayer konzentriert sich auf Reiß/Vermeers Skopostheorie, die er als die präskriptive Richtung der funktionalen

---

<sup>6</sup> Kohlmayer ist nicht der einzige, der der Frage der Anwendung der Skopostheorie für den Bereich des literarischen Übersetzens nachgegangen ist. So behauptet Kellertat z.B., dass die Translationstheorie von Reiß/Vermeer aus einer historischen Perspektive für die Komplexität des literarischen Übersetzens nicht angemessen sei und kritisierte den Umstand, dass Reiß/Vermeer alle schriftlichen Formen des kulturellen Transfers als Übersetzungen betrachteten (vgl. Kellertat 1987:48).

Übersetzungstheorie bezeichnet<sup>7</sup>. Unter Anführung unterschiedlicher Textbeispiele versucht Kohlmayer darzulegen, dass der zielorientierte Ansatz der Skopostheorie für das literarische Übersetzen nicht geeignet ist. Des Weiteren lehnt er Reiß/Vermeers Auffassung des Translat als Informationsangebot ab. Die Skopostheorie besagt, dass „*jedes* Translat [...] unabhängig von seiner Funktion [...] und Textsorte als Informationsangebot in einer Zielsprache und deren –kultur (IA<sub>Z</sub>) über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren –kultur (IA<sub>A</sub>) gefaßt wird“ [Hervorhebung im Original](Reiß/Vermeer 1984:76).

Kohlmayer betrachtet die Skopostheorie als eine Theorie des Entweder-Oder, wobei ÜbersetzerInnen sich an den Interessen bzw. der Nachfrage des Zielpublikums orientieren, ohne auf die Intention des Autors bzw. der Autorin Rücksicht zu nehmen. Der Leserwunsch sei laut Kohlmayer kein verlässlicher Maßstab, da Zielsprachen und –kulturen weder homogen noch statisch seien. Ein solches Vorgehen ziehe mehrere Konsequenzen nach sich. Damit werde nämlich nicht nur eine historische Vertiefung der Struktur und Funktion des Ausgangstextes verhindert; vielmehr werde dem Zielpublikum auch eine gewisse Reihe von Kenntnissen abgesprochen, da das Translat „eine starre Reproduktion zielsprachlicher Klischees“ darstellen wird (1988:151). Anders gesagt interpretiert Kohlmayer Reiß/Vermeers Aussage: „Niemand kann zwei Herren zugleich dienen“ (1984:63) als die Entscheidung, ein kundengerechtes Produkt zu liefern, das sich als stabiles Kundengut auf dem Markt durchsetzt und damit die Kundenbedürfnisse steuert und vereinheitlicht; i.w.S. dient die Skopostheorie zur Verbreitung der Gebrauchs- und Trivilliteratur (vgl. 1988:152). Abschließend trifft Kohlmayer die Feststellung, dass die Skopostheorie für das literarische Übersetzen einen einschränkenden Faktor darstelle:

Wo Literatur prinzipiell nur noch als Rohstoff für die adressatenbezogene Weiterverarbeitung durch den Translator betrachtet wird, verliert das Original jeden Anspruch auf Respektierung seiner historischen Besonderheiten und seines trans-historischen, über die historische Situation hinaus wirkenden („utopischen“) Appellcharakters. (1988:153)

Kohlmayers Stellungnahme wird in der vorliegenden Arbeit abgelehnt, während die Skopostheorie als eine auch beim Übersetzen literarischer Werke anwendbare allgemeingültige Theorie akzeptiert wird. Wenngleich es zutrifft, dass die Durchsetzung der Skopostheorie die ‘Enthronung’ des Ausgangstextes zur Folge hatte, ist Kohlmayers Analyse meiner Ansicht nach irreführend. Um die Allgemeingültigkeit der Skopostheorie zu zeigen, untersucht Nord (1997) zehn Kritikpunkte daran. Einige Schritte dieser Analyse dienen auch der Widerlegung von Kohlmayers Standpunkt.

Zunächst besitzen literarische Werke einen intentionalen Charakter, da AutorInnen in der Lage sind, ihr Handeln zu begründen. Allgemein betrachtet besteht die Intention der AutorInnen eines literarischen Werkes darin, durch die Beschreibung einer meistens

---

<sup>7</sup> Als deskriptive-funktionale Translationstheorie wird dagegen Tourys Descriptive Translation Studies bezeichnet.

fiktionalen Welt ihre Auffassung der Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen (vgl. Nord 1997:80f). Auch das Übersetzen literarischer Werke ist eine intentionale Handlung, da ÜbersetzerInnen bestimmte Entscheidungen treffen, welche das Ziel des Translats darstellen (wie z.B. die Entscheidung, die Absicht des Autors bzw. der Autorin wiederzugeben). Ferner haben die AutorInnen eines Textes, und folglich auch die ÜbersetzerInnen, immer zumindest eine vage Vorstellung vom Publikum an welches sie sich wenden. Auch wenn sie ihr Zielpublikum nicht klar definieren können, wissen sie mit Sicherheit, an wen sie sich nicht wenden wollen (vgl. 1997:110ff). Insbesondere im Falle literarischer Werke werden sich sowohl AutorInnen als auch ÜbersetzerInnen überlegen, welche literarischen Fähigkeiten das Zielpublikum besitzen soll (vgl. 1997:80f).

Kohlmayers Aussage, dass die Skopostheorie „die historisch angemessene Vertiefung in Struktur und Funktion des Ausgangstextes“ (1988:151) verhindere, entgegnet Nord, dass die „Entthronung“ des Ausgangstextes nicht bedeute, ihn völlig zu ignorieren, sondern vielmehr, seine stilistischen und linguistischen Merkmale nicht mehr als Anhaltspunkt für die Übersetzung zu betrachten (vgl. Nord 1997:119f).

Schließlich vertritt Kohlmayer die Annahme, dass die Skopostheorie beim literarischen Übersetzen zu einer Verbreitung von Trivalliteratur geführt habe, d.h. zu einer einfach lesbaren, kundenfreundlichen Literatur (vgl. 1988:152). Anders gesagt bestätigt Kohlmayer, dass die Übersetzungen literarischer Werke vorwiegend an die Zielsprachkultur angepasst werden und den ZientextleserInnen daher der Kontakt zur Ausgangskultur verwehrt werde. Hier handelt es sich meiner Meinung nach eher um die Übersetzungsstrategie, die für die Anfertigung des Translats von dem Übersetzer bzw. von der Übersetzerin ausgewählt wurde und nicht um eine skoposbedingte Orientierung des Übersetzungsprozesses. Wie Nord bemerkt, besagt die Skopostheorie zwar, dass die Übersetzung von ihrem Zweck bestimmt wird, sie überlässt dem Übersetzer bzw. der Übersetzerin jedoch die vollkommene Freiheit, sich für eine beliebige Übersetzungsstrategie zu entscheiden. Genauer gesagt gilt es, zwischen dem Skopos eines Translats und dem Übersetzungsprozess unterscheiden zu können: Der Skopos wird von den Bedürfnissen und den Wünschen der AuftraggeberInnen determiniert; wie dieser Skopos erreicht wird, hängt dagegen von dem Übersetzer bzw. der Übersetzerin ab (vgl. Nord 1997:118).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der funktionale Ansatz der Übersetzungswissenschaft, insbesondere die Skopostheorie, nicht auf eine Festsetzung der Art und Weise des Übersetzens abzielt, sondern eher auf eine Stärkung der Figur des Übersetzers bzw. der Übersetzerin. ÜbersetzerInnen sind zuverlässige ExpertInnen, die sich ihrer Entscheidungen im Übersetzungsverfahren bewusst sind und in der Lage sind, diese zu begründen (vgl. 1997:117f).

## 2.3 Funktionale Übersetzungskritik: das Modell nach Margret Ammann

### 2.3.1 Der theoretische Standpunkt

Die Grundlage für Ammanns Analyse bilden Vermeers Skopostheorie und sein Modell für eine Übersetzungskritik. Im Rahmen der Skopostheorie wird betont, dass die Adressaten entscheidende Faktoren für das translatorische Handeln sind, weshalb eine Rezipientengruppe eine notwendige Voraussetzung für jeden translatorischen Prozess darstellt. Ihrer Auffassung zufolge ist Übersetzungskritik nämlich nicht nur, was in der Kulturbeilage einer Zeitung erscheint. Vielmehr werden Übersetzungen auch im akademischen Bereich aus einer wissenschaftlichen Perspektive und in der Translationswissenschaft im Rahmen theoretischer Ansätze untersucht. Ammann gibt an, eine wissenschaftliche Übersetzungskritik durchführen zu wollen, die allgemeine Bewertungskriterien vorschlägt und sich als methodisches Vorgehen in eine allgemeine Translationstheorie einfügen kann. Ferner betont sie die Notwendigkeit, auch die Funktion der Übersetzungskritik selbst zu berücksichtigen (vgl. Ammann 1990b:210f).

Ammann nimmt Bezug auf Vermeers „Modellskizzen zu einer ‘angewandten’ Kritik“ und gibt diese wie folgt wieder (vgl. Ammann 1990b:212):

1. Feststellung der Translatfunktion
2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz
3. Feststellung der Funktion des Ausgangstexts
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes
5. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.

Wie aus den obigen Punkten deutlich wird, bilden die Funktion des Translats und des Ausgangstextes den Ausgangspunkt für diese Untersuchung. Ammann geht davon aus, dass die Bedeutung des Ausgangstextes für die Durchführung der Übersetzung in enger Verbindung mit der traditionellen Zweiteilung<sup>8</sup> zwischen assimilierendem oder verfremdendem Übersetzen steht. Ammann lehnt die Kriterien „Nähe“ und „Ferne“ bzw. „Treue“ ab, da diese nur dann zum Tragen kommen können, wenn ein bestimmter Bezugspunkt vorliegt, d.h., wenn die Funktionen von Translat und Ausgangstext definiert sind. Dem fügt Ammann hinzu, dass die Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Translats, des Ausgangstextes sowie der Kohärenz zwischen den beiden von deren Funktion abhängt (vgl. Ammann 1990b:212ff).

---

<sup>8</sup> „Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“ (Schleiermacher 1963:47)

Ebenso übt Amman Kritik an zwei allgemeinen Tendenzen. Die erste bestehe darin zu glauben, dass ein literarischer Text dem Ausgangstext „äquivalent sein soll“, d.h., dass er mit entsprechenden zielsprachlichen Ausdrücken den literarisch-ästhetischen Charakter des Originals wiederzugeben habe. In zweiter Linie werde an den Text die Erwartung gestellt, den ZIELLESERInnen den Zutritt zu der fremden Kultur zu ermöglichen. Ammann stellt in diesem Zusammenhang fest, dass Translate als selbständige Texte erfasst werden und bezeichnet „Äquivalenz“ auf der Textoberfläche bzw. die Treue zum Ausgangstext als ungeeignete Kriterien, denn sie können zur Entstehung eines vollkommen anderen Textes führen. Zur zweiten Tendenz bemerkt sie, dass das, was in einer Kultur als „spezifisch“ gilt, von einer anderen Kultur nicht unbedingt als „spezifisch“ rezipiert werden müsse und die Merkmale einer Kultur in einer anderen Kultur höchstwahrscheinlich eine andere Bewertung erhalten (vgl. Ammann 1990b:215ff).

### **2.3.2 Der „Modell-Leser“**

Ammann vertritt die Ansicht, dass sich ein Text erst in der Rezeptionssituation verwirklicht (vgl. Ammann 1990b:217). Ausgehend von dieser Prämisse untersucht sie die Rolle der LeserInnen zunächst im Rahmen des translatorischen Handelns und geht dann spezifisch auf das erstmals von Eco (1986<sup>2</sup>) vorgeschlagene Konzept des „Modell-Lesers“ ein. Ammann übernimmt Ecos Auffassung, wonach die „Entstehung“ eines Textes zwei verschiedene Momente umfasst. Eco bezieht sich einerseits auf die „materielle“ Entstehung eines beispielsweise schriftlichen oder mündlichen Textes; andererseits auf die Aktualisierung durch einen Rezipienten, durch die der Text erst zum Text wird. Diese beiden Vorgänge – das Verfassen eines Textes und dessen Rezeption – vollziehen sich in einem unterschiedlichen historisch-sozialen Kontext und werden durch diesen Kontext geprägt (vgl. 1990b:218f).

Ammann verfolgt das Ziel aufzuzeigen, dass der Rahmen, in dem die Rezeption eines Textes stattfindet, die Rezeption selbst beeinflusst und daher beim translatorischen Handeln unter Bezugnahme auf das Übersetzen literarischer Texte eine entscheidende Rolle spielt. In Zusammenhang mit literarischen Werken versucht die Literaturwissenschaft zu untersuchen, wie eine fremde Kultur und deren sozio-kulturelle Merkmale in der Zielkultur aufgenommen werden. Ammann zufolge sind die meisten übersetzungskritischen Modelle rein sprachvergleichend und verfügen über keine kulturvergleichende Perspektive. Was in diesen Modellen vernachlässigt werde sei der Umstand, dass die Merkmale des Ausgangstextes nicht isoliert zu betrachten sondern vielmehr Teile eines größeren Systems seien und aus diesem Grund nicht ohne jegliche Veränderung in den zielkulturellen Kontext übertragen werden können. Ferner müsse das, was in einer Kultur als Eigenartigkeit gilt, nicht unbedingt auch in einer anderen Kultur als Eigenartigkeit wahrgenommen werden. In ihrem Modell stellt

Ammann beide Texte – Ausgangstext und Translat – auf dieselbe Ebene und analysiert deren Wirkung und Rezeption auf die Rezipientengruppe (vgl. Ammann 1990b:218f).

Wie bereits dargelegt wurde, wirkt sich die Rezeptionssituation eines Textes auch auf die Rezeption selbst aus und beschränkt die Möglichkeiten, wie der Text wahrgenommen werden kann. Zudem sind zwei weiteren Faktoren ausschlaggebend für die Rezeption und Interpretation des Textes: die literarische Tradition einer Kultur und die literarische Erfahrung der RezipientInnen. Dieser letzte Punkt gilt als Ausgangspunkt für Ammans Analyse. Dabei wird untersucht, inwiefern die LeserInnen die Wirkung des Texts beeinflussen. Ammann bezieht sich auf das Konzept des „lettore-modello“ von Eco (1986<sup>2</sup>). Vor einer Erläuterung dieses Konzeptes soll zunächst das laut Eco kennzeichnende Merkmal von Text beleuchtet werden. In einem Text steht vieles nicht geschrieben und genau das, was nicht geschrieben steht, muss vom Leser bzw. der Leserin bewusst hinzugefügt werden: „Non-detto“ significa non manifestato in superficie, a livello di espressione: ma è appunto questo non-detto che deve venire attualizzato a livello di attualizzazione di contenuto“ (Eco 1986<sup>2</sup>:51). Bei Ecos ist eine aktive Rolle des Lesers bzw. der Leserin vorgesehen, die zur Vollständigkeit des Textes beiträgt. Dieses „non-detto“, das Eco auch als „spazi bianchi“ bezeichnet, ist aus zwei Gründen vorhanden: erstens ist der Text ein „meccanismo pigro“, der erst durch die Rezeption, die „Aktivierung“ der Lesers, zu einem Text wird; zweitens muss der Text nicht nur rezipierbar sein, sondern gewissermaßen auch interpretierbar (vgl. 1986<sup>2</sup>:52). Ferner geht Eco davon aus, dass ein Text auf der Basis eines Kodex geschaffen und interpretiert wird, und dass zwischen den Kodizes des Autors bzw. der Autorin und des Lesers bzw. der Leserin nicht notwendigerweise vollkommene Übereinstimmung herrschen muss. Daher versteht Eco das Verfassen eines Textes als eine Art Strategie: „generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui“ (1986<sup>2</sup>:54). Es gilt hier zu verstehen welche Kompetenzen für die Rezeption des Inhaltes des Textes nötig sind. Darüber hinaus müssen AutorInnen in der Lage sein, sich auf jene Kompetenzen zu beziehen, auf die auch der „lettore modello“ Bezug nimmt. Bevor man zu schreiben beginnt, muss man sich daher den idealen Leser vorstellen, d.h., jenen Leser vor Augen haben, der „capace di cooperare all’attualizzazione del testo come egli, l’autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente“ ist (1986<sup>2</sup>:55).

Dieser Vorgangsweise fügt Ammann hinzu (vgl. 1990b:224ff), dass einem Text je nach der Art der Rezeption eines Textes verschiedene Modell-Leser zugeschrieben werden können. Als Beispiel nennt sie zwei LeserInnen eines Ritterromans. Der erste rezipiert diesen als Unterhaltungsquelle, der zweite als einen historischen und literarischen Text. Da beide LeserInnen sich auf unterschiedliche Merkmale des Textes konzentrieren, werden sich aus den beiden Rezeptionen zwei unterschiedliche Modelle bzw. Muster ergeben, die jedoch gleichermaßen gültig sind: „Der Modell-Leser ist somit für mich jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt“ (Ammann 1990b:225).

### 2.3.3 Die “scenes-and-frames” Semantik

Die 1977 von Charles Fillmore entwickelte “scenes-and-frames” Semantik bildet die zweite theoretische Grundlage für Ammans Modell der Übersetzungskritik. Dieser Ansatz wurde erstmals 1986 von Vannerem/Snell-Hornby in der Translationswissenschaft angewandt. Fillmore nimmt in seine Semantik den 1973 von der Psychologin Eleanor Rosch geprägten Begriff „Prototyp“ auf. Rosch stellte empirisch fest, dass die Kategorisierung erlebter Situationen auf der Basis von Prototypen erfolgt und vergleichbar mit dem Spracherwerb eines Kindes ist, das die Bezeichnung für etwas zunächst in einem Gesamtkontext lernt und dann auf eine neue Situation anwendet (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:185f). Prototypen sind daher die allererste Form einer Sache in der Vorstellung einer Person. Sie bilden die „Urgestalt“ eines Gegenstandes und sind kultur-, erfahrungs- und situationsbedingt. Aus diesem Grund sind Prototypen mutabel und können nicht einmal für immer definiert werden. (vgl. Vermeer/Witte 1990:23ff).

Die erlebte Situation bezeichnet Fillmore als *scene*, während der *frame* die linguistische Kodierung darstellt. Er bestätigt, dass der Mensch eine *scene* mit einem bestimmten *frame*, oder, wie er ihn selbst bezeichnet, *case frame* verbindet und beschreibt eine *scene* folgendermaßen:

Not only visual scenes but familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and, in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings. (Fillmore 1977:63)

Vermeer/Witte schlagen eine weitere Definition vor: Demnach sei eine Scene „die sich im Kopf eines Menschen aufbauende [...] Vorstellung auf Grund von Wahrnehmungen“ (1990:51), wobei eine Wahrnehmung über unterschiedliche Sinnkanäle entstehen kann.

Des Weiteren grenzt Fillmore die Bedeutung von Frame ab. Es handelt sich hier um eine linguistische Entscheidung, die Wörter, grammatikalische Regeln und Kategorien betrifft:

I intend to use the word frame for referring to any system of linguistic choices – the easiest cases being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes. (1977:63)

Vermeer/Witte weisen darauf hin, dass ein Frame sowohl die sprachliche Formulierung einer Scene als auch den Hinweis für eine Stellungnahme über die Scene darstellt. So wird beispielsweise mit dem von einem Nicht-Spanier bzw. einer Nicht-Spanierin geäußerten Satz „in Spanien laufen die kleine Kinder noch um 11 Uhr nachts auf der Straße herum“ unverbalisiert mitgemeint, dass in dem Herkunftsland des Sprechers bzw. der Sprecherin die Kinder früher schlafen gehen (1990:62).

„Scenes und Frames aktivieren einander wechselseitig“ (Vannerem/Snell-Hornby

1986:186). Das heißt, ebenso wie eine Scene einen bestimmten Frame hervorrufen kann, kann auch ein Frame mit einer bestimmten Scene assoziiert werden. Darüber hinaus können Scenes auch zur Entstehung ähnlicher Scenes führen und Frames aufgrund gemeinsamer linguistischer Elemente andere Frames auslösen (vgl. Fillmore 1977:63).

Die „scenes-and-frames“ Semantik lässt sich hervorragend auf die Textanalyse anwenden, da sie den Prozess der Textassimilation einbezieht. Beim Lesen eines Textes wird nämlich das Bild einer bestimmten Situation hervorgerufen, und dieses wird im Text mit anderen, darauf folgenden Situationen assoziiert. Daraus ergibt sich ein Sinnzusammenhang, der jedoch in entscheidendem Maße von dem Erfahrungshintergrund der LeserInnen beeinflusst wird. Aus dem Text resultiert daher eine komplexe, aus mehreren Elementen bestehende Scene, deren Zusammenhang als Voraussetzung für die Kohärenz des Textes gilt (Vannerem/Snell-Hornby 1986:186).

### **2.3.4 Bedeutung der „scenes-and-frames“ Semantik für das Übersetzen**

Wie schon oben erwähnt, wurde Fillmores Ansatz erstmals von Vannerem/Snell-Hornby auf die Übersetzungswissenschaft angewandt. Sie beschreiben ÜbersetzerInnen als KommunikationsteilnehmerInnen, die zuerst als LeserInnen fungieren und den Text rezipieren. Nach erfolgreicher Rezeption des Textes werden ÜbersetzerInnen zu ÜberträgerInnen des Textes in die Zielsprache. Der Ausgangstext bildet den Frame, den der Übersetzer bzw. die Übersetzerin zur Verfügung hat. Dieser Frame ist durch bestimmte Faktoren geprägt: durch die Lebenserfahrungen des Autors bzw. der Autorin und seine bzw. ihre prototypischen Scenes, die den prototypischen Scenes des Lesers/Übersetzers bzw. der Leserin/Übersetzerin meist nicht entsprechen werden. Dabei wird betont, dass eine angemessene Rezeption seitens der LeserInnen nicht nur von deren Sprachfähigkeiten bestimmt ist, sondern auch von jenen des Autors bzw. der Autorin, der bzw. die in der Lage sein soll, das Gemeinte sprachlich wiederzugeben (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:189f).

Aus dem „scenes-and-frames“ Ansatz geht klar hervor, mit welcher Herausforderung ÜbersetzerInnen konfrontiert sind. Die Tatsache, dass sie eine andere Muttersprache und einen anderen kulturellen Hintergrund als der Autor bzw. die Autorin haben, kann dazu führen, dass beim Lesen unterschiedliche Scenes hervorgerufen werden. Für ein erfolgreiches Verständnis des Ausgangstextes ist es notwendig, die einzelnen Scenes auf der Basis der linguistischen Informationen im Ausgangstext zu erfassen. Danach kann die Übertragung in die Zielsprache erfolgen. Dabei müssen jene Frames in der Zielsprache ausgewählt werden, welche dieselbe Scene wie in der Ausgangssprache auslösen, wobei die instinktive Gedankenverknüpfung der Frames beachtet werden muss. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Aufgabe der ÜbersetzerInnen darin besteht, unter Berücksichtigung der Funktion der

Übersetzung jenen zielsprachlichen Frame zu finden, der die Scene im Ausgangstext am besten wiederzugeben vermag. Laut Vannerem/Snell-Hornby besitzen die ÜbersetzerInnen daher eine kreative, schöpferische Kraft und eine Doppelverantwortung: Einerseits müssen sie die Informationen im Ausgangstext verwenden und andererseits ihre prototypischen Vorkenntnisse einbeziehen, um ihre eigene Scene zu kreieren (vgl. 1986:190ff).

Daraus kann der Schluss gezogen werden, dass ÜbersetzerInnen nicht bloß als SprachmittlerInnen zu betrachten sind, sondern vielmehr als TextgestalterInnen. Das Übersetzen gewinnt hier die Stellung einer schöpferischen Tätigkeit, die über die rein sprachliche Übertragung hinausgeht. Demzufolge müssen ÜbersetzerInnen bestimmte Voraussetzungen erfüllen. Darunter fallen z.B. fundierte Kenntnisse der Frames in den jeweiligen Sprachen, eine solide Allgemeinbildung, Sachwissen, Verantwortungsfähigkeit, Kreativität, ein sicherer Umgang mit dem Arbeitsmaterial und Synthesefähigkeit (vgl. 1986:203f).

### **2.3.5 Anwendung der „scenes-and-frames“ Semantik in der Übersetzungskritik**

Ammann bedient sich des „scenes-and-frames“ Ansatzes um herauszufinden, welche Auswirkung die Einzelszenes auf den gesamten Text haben. Zunächst muss sich der Textproduzent bzw. die Textproduzentin den Leser bzw. die Leserin vorstellen, der bzw. die dann alle Scenes zu einer Gesamtszene vereinigt. Aus dieser Analyse lässt sich feststellen, dass die Übersetzungskritik als Vergleich zweier „Lesestrategien“ betrachten werden kann, „die wiederum die Grundlage für weiterführende Untersuchungen möglicher Relationen zwischen den beiden Texten bilden können“ (Ammann 1990<sup>b</sup>:226).

Zur Begründung ihrer Anwendung des „scenes-and-frames“ Ansatzes hebt Ammann hervor, dass TranslatorInnen diesem Ansatz zufolge zuerst als RezipientInnen des Ausgangstextes und dann als ProduzentInnen des Zieltextes verstanden werden. Daher setzt sich jede Scene aus unterschiedlichen Betrachtungsweisen zusammen:

Zum einen haben wir die Scene in der Vorstellung eines ausgangskulturellen Textproduzenten, die Scene, die der Translator als Rezipient dieses ausgangskulturellen Textes aufbaut, dann die Scene, die er seinen Ziellesern vermitteln will und schließlich die von einem Zielrezipienten realisierte Scene. (Ammann 1990<sup>b</sup>:226)

Danach betont Ammann, dass sich jede Scene sowohl auf der textuellen Ebene als auch auf einer metatextuellen Ebene realisiert, wobei die textuelle Scene „inhaltsbetont“ ist und die metatextuelle Scene „formbetont“. Außerdem fügt Ammann hinzu, dass bei bestimmten Textpassagen die LeserInnen bestimmte Erwartungen haben; da diese Erwartungen je nach kultureller Herkunft der LeserInnen unterschiedlich sind. Die Aufgabe der ÜbersetzungskritikerInnen ist hier zu erfassen, an welchen „lettore modello“ sich sowohl der

Autor bzw. die Autorin als auch der Translator bzw. die Translatorin richten, um so ein Verständnis von den entsprechenden Lesererwartungen zu erlangen, denn sonst läuft man Gefahr, die Übersetzung nach der eigenen Interpretation des Ausgangstext zu beurteilen (vgl. Ammann 1990<sup>b</sup>:225ff).

## 3. Übersetzen autobiographischer Werke

### 3.1 Was ist eine Autobiographie?

Im folgenden Kapitel soll das Genre Autobiographie definiert, von anderen Gattungen abgegrenzt und unter Berücksichtigung der Rolle des Gedächtnisses beschrieben werden. Weitere Schwerpunkte stellen die literaturwissenschaftliche Bedeutung und die Funktion solcher Texte dar. Schließlich wird ein Forschungsüberblick über autobiographische Werke in der Übersetzungswissenschaft geboten.

#### 3.1.1 Definitionen von Autobiographie

Um den Begriff „Autobiographie“ ausführlich zu analysieren, wird zunächst auf die in Nachschlagewerken enthaltenen Definitionen Bezug genommen. Im *Handbuch der literarischen Gattung* ist der Begriff wie folgt definiert: „Eine ‘Autobiografie’ ist ein prinzipiell nichtfiktionaler narrativer Text, in dem das Leben des Autors in seiner Gesamtheit oder in Abschnitten retrospektiv geschildert wird“ (Kraus 2009:22). Demnach sei eine Autobiographie als die Lebensgeschichte einer Person zu verstehen, welche von derselben Person erzählt wird. Dem Nachschlagewerk *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten* zufolge sind in autobiographischen Schreiben „Autor, Erzähler und Hauptperson identisch“ (Frauenrath 2003<sup>4</sup>:15). In Nachschlagewerken wird häufig der literarische Wert von Autobiographien hervorgehoben, wie z.B. im *Literatur Lexikon*: „literar. Darstellung des eigenen Lebens oder größerer Abschnitte daraus“ (Schweikle 2008:60) oder im *Harenberg Lexikon der Weltliteratur*: „Bezeichnung für die literarische Darstellung des eigenen Lebens, die aus einer meist übergeordneten Perspektive die innere Entwicklung und äußere Zeitgebundenheit zu einem geschlossen Ganzen fügt“ (Koepp 1994:257).

Im *Literaturwissenschaftliches Lexikon* und im *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur* wird auf zwei weitere Merkmale dieser Gattung hingewiesen: dass es sich dabei um die Beschreibung entweder des ganzen Lebens oder von Lebensabschnitten handelt, und dass diese rückblickend erfolgt (vgl. Holdenried 2006<sup>2</sup>:35; Meid 1999:50). Wie noch zu zeigen sein wird, ist dieses letztgenannte Merkmal relevant für die Unterscheidung zwischen Autobiographie und Tagebuch.

Um ein tieferes Verständnis des Genres zu erlangen, ist eine Betrachtung des Begriffs „Biographie“ vonnöten. Zu diesem Thema ist 1974 das *Handbuch Biographie* im Metzler Verlag erschienen, das ein gesamtes Kapitel zur Autobiographie enthält. Im Handbuch wird darauf hingewiesen, dass der Begriff „Biographie“ zwar seit der Antike nachgewiesen sei,

aber nie eine konkrete Begriffserklärung und -unterscheidung erfahren habe. Dasselbe lässt sich im Falle des Begriffs „Autobiographie“ beobachten, der aus diesem Grund in den vergangenen Jahrhunderten nicht eindeutig von „Biographie“ abgegrenzt war. Allerdings genügt eine oberflächliche Recherche, um den wesentlichen Unterschied zu erkennen: die Sprecherposition. Während Biographien von einer anderen Person erzählt werden, z.B. einem Historiker oder Schriftsteller, ist eine Autobiographie eine „vom Referenzsubjekt selbst erzählte Lebensgeschichte“ (Holdenried 2009:37). Daraus ergibt sich eine entscheidende Konsequenz: In Biographien werden die externen Aspekte einer Person, ihre Handlungen und Lebenserfahrungen hervorgehoben, während die Beschreibung der eigenen Geschichte ein tieferes Eingehen in die seelischen Aspekte des Lebens ermöglicht. Dennoch haben Biographien und Autobiographien lange Zeit dieselbe Funktion erfüllt: Beiden dienten pädagogischen Zwecken; Letztere haben sich mit der Zeit jedoch in eine andere, tiefere Richtung entwickelt (vgl. Holdenried 2009:37). Auf die Funktion von Autobiographien wird an späterer Stelle eingegangen.

In dem Artikel „Begriff und Ursprung der Autobiographie“ versucht Misch, den Ursprung des erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der deutschen Literatur belegten Ausdrucks „Autobiographie“ zu definieren. Dennoch bleibt unklar, von wem das Wort geprägt worden ist. Misch schlägt die Übersetzung der Definition aus dem von Pierre Larousse herausgegebenen *Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle* vor: „Dies Wort [Autobiographie], obgleich griechischen Stammes, ist englischer Herkunft“. Weitere Angaben werden dennoch nicht hinzugefügt. In Deutschland findet man den Terminus „Selbstbiographie“ 1796 im Titel einer Sammlung: *Selbstbiographien berühmter Männer* (vgl. Misch 1998:38). Im englischsprachigen Raum ist *The Autobiography of a Dissenting Minister* von W.P. Scargill (1834) das erste Werk, in dessen Titel der Begriff „Autobiography“ vorkommt. Dieses Genre existierte schon vor Christus, wurde jedoch lange Zeit anders bezeichnet (vgl. Olney 1980:5f). Unter den Werken von Autoren der Antike wie Cicero, Sokrates und Plato gelten die *Confessiones* von Augustinus (399 n. Chr.) als die erste bedeutende Selbstdarstellung in der Literatur. In der Renaissance zeigen die *Essais* (ab 1580) von Michel de Montaigne die Entstehung eines neuen Selbstbewusstseins des Menschen. In diesem Jahrhundert bemerkt man eine wachsende Lust an der Selbstdarstellung: die eigenen Fähigkeiten werden zum Antrieb, um über sich selbst zu schreiben. Man denke z.B. an Autobiographien von berühmten Malern der Renaissance wie etwa jene von Benvenuto Cellini. Im 18. Jahrhundert entwickelte sich die Form der psychologisierenden Selbstdarstellung, deren Basis schon im vorherigen Jahrhundert durch die pietistische Selbstbeobachtung gestellt wurde. Als Anhaltspunkt gelten Rousseaus *Confessions* (1771), deren zentrales Thema die Identitätsfindung des Autors ist (vgl. Frauenrath 2003:15). Als Höhepunkt der klassischen Autobiographie gilt Goethes *Dichtung und Wahrheit*, welche als Muster für zahlreiche Werke im 19. Jahrhundert fungierte. Im 20. Jahrhundert sind

autobiographische Werke stark mit den Ereignissen im Ersten und noch mehr im Zweiten Weltkrieg verbunden und erscheinen sowohl in Form von Opfererzählungen als auch von Rechtfertigungsschriften (vgl. Holdenried 2006<sup>2</sup>:34ff).

### **3.1.2 Merkmale der Autobiographie**

Der Begriff „Autobiographie“ – neuerdings hat sich auch die orthographische Form „Autobiografie“ durchgesetzt – wurde Ende des 18. Jahrhunderts zur Benennung des weitaus länger existierenden Genres eingeführt. Dieser Umstand resultiert offensichtlich aus dem Eingang des Wortes „Biographie“ bzw. „Biografie“ in die deutsche Sprache. Vor dem 18. Jahrhundert waren die älteren Bezeichnungen „bios“ (griechisch) und „vita“ (lateinisch), oder auch die deutschen Varianten „Leben“ und „Lebensbeschreibung“ bevorzugt verwendet worden (Zymner 2009:7).

Im Folgenden wird der Artikel „Begriff und Ursprung der Autobiographie“ von Misch nach der Ausgabe von 1998 vorgestellt. Der erstmals 1949 erschienene Artikel schildert in ausführlicher Weise die Entstehung der Autobiographie. Misch bietet darin einen Exkurs über die Bewusstwerdung von Autobiographien in den Geisteswissenschaften, die er mit dem Ausdruck „Selbstbiographie“ bezeichnet. Laut Misch wurde dieses Genre im 18. Jahrhundert infolge der Aufklärung in Europa zu einem Gegenstand wissenschaftlicher Analyse. Durch die Hervorhebung der inneren Erfahrung und der historischen Reflexion, die als Merkmal des 18. Jahrhunderts betrachtet wird, erlangte die Autobiographie zunehmende Bedeutung und die Anerkennung in den Geisteswissenschaften. Diese Schriften sollten nicht nur zur Unterhaltung der LeserInnen dienen, sondern auch zu deren Belehrung oder Warnung. Mit dem Wandel der Geisteswissenschaften im 19. Jahrhundert entwickelten sich in der Forschung zur Autobiographie unterschiedliche Richtungen. Einerseits wurde der Wert der Gattung aus einer positivistischen Perspektive hervorgehoben, andererseits spielten Autobiographien eine wesentliche Rolle als Quelle von psychologischen, historischen, kulturhistorischen und nationalen Studien (vgl. Misch 1998:33ff).

In seinem Artikel stellt Misch fest, dass die Autobiographie eine ganz besondere Literaturgattung ist, deren Ränder verschwommen sind und die keine festgelegte Form besitzt, wie dies bei anderen Gattungen wie Lyrik, Epos und Drama, der Fall ist.

Und keine Form fast ist ihr fremd. Gebet, Selbstgespräch und Tatenbericht, fingierte Gerichtsrede oder rhetorische Deklamation, wissenschaftlich oder künstlich beschreibende Charakteristik, Lyrik und Beichte, Brief und literarisches Porträt, Familienchronik und höfische Memoiren, Geschichtserzählung rein stofflich, pragmatisch, entwicklungsgeschichtlich oder romanhaft, Roman und Biographie in ihren verschiedenen Arten, Epos und selbst Drama- in all diesen Formen hat die Autobiographie sich bewegt. (1998:37)

Als Gründe für die Anfertigung eines solchen Textes nennt er das Verlangen der Menschen,

über sich selbst zu sprechen und ihre Probleme zu artikulieren, sowie das Bedürfnis nach Selbstbehauptung. Daraus wird erkennbar, dass Autobiographien nicht nur eine Literaturgattung sind, sondern in erster Linie eine natürliche, menschliche Lebensäußerung, die an keine bestimmte Form gebunden ist (vgl. 1998:43).

Wie oben bereits erwähnt wurde, betrachtet Misch Autobiographien aus unterschiedlichen Perspektiven: einer psychologischen, historischen, kulturhistorischen und nationalen. Aus psychologischer Sicht beschreibt Misch Autobiographien in Abgrenzung zu Biographien: Der Autor bzw. die Autorin eines autobiographischen Werks verfügt über ein vollständiges und umfassendes Wissen über sein bzw. ihr Leben, und jede Erfahrung hat für ihn bzw. sie eine ganz besondere Bedeutung, die ausschlaggebend dafür ist, welche Einzelheiten und Momente in dem Werk hervorgehoben werden und welche nicht. Das führt zu einer Frage, die in Bezug auf autobiographische Werke immer wieder auftaucht: Inwiefern sind Autobiographien wahr? Wie groß ist das Täuschungspotenzial des Autors bzw. der Autorin, wenn man bedenkt, dass er bzw. sie nur über sein bzw. ihr Gedächtnis und sein bzw. ihr Verständnis der Ereignisse verfügt? Misch behauptet, dass die Wahrheit solcher Werke eher in der Ganzheit liege als in jedem einzigem Moment (vgl. Misch 1998:40f). Weitere Ausführungen zu diesem Thema finden sich im folgenden Unterkapitel.

Ferner bezeichnet Misch die Autobiographie als Äußerung des Wissens des Menschen von sich selbst und stellt fest, dass die Entwicklung dieser Gattung stark mit der Entwicklung des menschlichen Selbstbewusstseins verbunden ist. In diesem Sinne sind Autobiographien nicht als bloßes Literaturgenre zu verstehen, sondern vielmehr als eine Weise des Menschen, nach Selbsterkennung zu streben. Das Wissen, das man über sich selbst besitzt, kann bewusst oder unbewusst sein; jedenfalls ist der Wille und das Bedürfnis, was uns innerlich bewegt, auszusprechen, um es klar vor Augen zu haben, ein wesentliches Merkmal der Menschheit (vgl. Misch 1998:42ff). Anschließend thematisiert Misch das Verlangen nach Selbstdarstellung als einen der Gründe einer Person, über sich selbst zu schreiben. Dieses sei nicht auf Autobiographien beschränkt, sondern zeige sich in all jenen Werken, in denen die Persönlichkeit des Autors bzw. der Autorin herauskommt, obwohl das ursprüngliche Ziel des Werks nicht die Darstellung des eigenen Lebens sei: „es gibt keine größere Freude in der Welt als sich selbst, sein eigenes Ich zum Ausdruck zu bringen, welches Mittel man immer auch wählen mag“ (Leslie zit. in Misch 1998:43).

Zuletzt untersucht Misch die historische bzw. kulturhistorische Relevanz dieses Genres. Er stellt fest, dass die Wiedergabe der externen Fakten in einem solchen Werk zwar meist treu sei und das größte Täuschungspotenzial eher in der Darstellung von sich selbst liege. Dennoch sei den erzählten Erlebnissen und Ereignissen kein rein historischer Wahrheitswert beizumessen. Als Grund dafür nennt er das stetig wachsende Interesse von AutorInnen an der Eigendarstellung. Autobiographien dienen eher als Schilderung und Anerkennung der persönlichen Lebenserfahrungen eines Individuums und tragen daher zur Darstellung des

Geistes einer bestimmten Epoche bei. Anders ausgedrückt sind Autobiographien „repräsentativ für die Zeit selbst“ (vgl. Misch 1998:46f). Dieses Thema wird auch von anderen Literaturwissenschaftlern in Angriff genommen, beispielsweise von Glagau in einem Artikel über das romanhafte Element in Autobiographien. Autobiographien wollen laut Glagau nicht nur das Wesen der einzelnen Person darstellen, sondern auch jenes ihrer Zeitgenossen: „so individuell die Erzählung gefärbt ist, sie enthält stets einen starken Kern allgemeinesgeschichtlichen Lebens“ (Glagau 1998:55). In dem Artikel „Der Wert der Selbstbiographie als geschichtliche Quelle“ stellt Mahrholz (1998) fest, dass trotz der Fraglichkeit des Werts von Autobiographien als historische Quellen ihr Wert als Zeugnis der Lebensbestimmung einer Zeit nicht angezweifelt werden könne. Zwar kann sich eine Person in den Details eines Ereignisses irren, wie z.B. im Datum, aber nicht in ihren Eindrücken, Gefühlen, Vorstellungen in Bezug auf ein Ereignis. Autobiographien sind daher die wichtigste Quelle, in der man den Geist einer Epoche finden kann. Mahrholz fügt hinzu, dass diese Darstellung des Lebens nur dank des individualistischen Zugs des Bürgertums möglich geworden sei, anders gesagt, seitdem das Individuum mehr Wert auf sein Leben als Einzelperson legt: „so ist die eigene Lebensbeschreibung nur möglich auf dem Boden der individualistisch-bürgerlichen Gesinnung, ist deutlicher Ausdruck dieser Lebensbestimmung, ist Form dieses Individualismus“ (Mahrholz 1998:74) – im Gegensatz zum Mittelalter, als die Menschen in Gruppen oder Verbänden lebten.

### **3.1.3 Abgrenzung von ähnlichen Gattungen**

Im Rahmen eines Überblicks über diese Gattung ist es auch relevant, Autobiographien von anderen ähnlichen Gattungen abzugrenzen, die ebenso die Lebensgeschichte von Referenzsubjekten erzählerisch darstellen. Bevor auf die verschiedenen Formen dieser Lebensdarstellung eingegangen wird, muss erläutert werden, dass der Begriff „Autobiographie“ bzw. „autobiographisches Schrifttum“ nicht nur auf eine eigenständige Gattung hinweist, sondern auch als Oberbegriff für all jene Erzählformen fungiert, deren Kernpunkt die Darstellung der eigenen Lebensgeschichte ist. Zu „autobiographischem Schrifttum“ zählen daher, neben den „eigentlichen“ Autobiographien, auch Tagebücher, Memoiren, autobiographische Romane, Briefe, Reiseerzählungen, literarische Selbstporträts usw. Die „eigentliche“ Autobiographie, welche der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist, wird auch „echte bzw. förmliche Autobiographie“, „Autobiographie im eigentlichen Sinne“ oder „Autobiographie sensu stricto“ genannt. Durch sie soll das Leben aus einer breiteren Perspektive geschildert und die Entfaltung des eigenen Charakters dargestellt werden (vgl. Aichinger 1977:15; 1998:176).

Zwar ist laut Aichinger (1977) leicht festzustellen, welche Unterschiede zwischen den

verschiedenen Arten autobiographischer Werke liegen, jedoch sind die Grenzen zwischen manchen Formen schwer erfassbar und teilweise können nur Nuancen bemerkt werden. Leichter fällt diese Abgrenzung bei Briefen, in welchen der Autor bzw. die Autorin sich an jemanden wendet, oder bei Reisebüchern, welche nur eine kurze, zeitbegrenzte Lebenserfahrung erzählen. Schon schwieriger ist dagegen einzuschätzen, welche Unterschiede zwischen Autobiographie und literarischem Selbstporträt bzw. philosophischer Reflexion über das Ich bestehen. Aichinger zeigt drei kennzeichnende Aspekte der Autobiographie auf: Wechselbeziehung, rückschauende Wertung und durchgehende Darstellung. Unter Wechselbeziehung versteht man die Tatsache, dass die Entwicklung der Menschen durchgehend von der Umgebung, in der die Person sich befindet, beeinflusst wird und umgekehrt. Diese gegenseitige Beeinflussung führt dazu, dass der Autor bzw. die Autorin über die Erlebnisse, Ereignisse und Begegnungen in seinem bzw. ihrem Leben nachdenken muss um sie miteinander in Verbindung zu bringen, damit er bzw. sie die bedeutendsten Ereignisse und deren Wert darstellen kann. Diese drei Phasen können in einer Reflexion, in welcher man sich auf das Ich konzentriert, vernachlässigt werden (vgl. Aichinger 1977:15f).

Obwohl Autobiographien auch von Tagebüchern wesentlich abweichen, beschäftigt sich die Forschung erst seit kurzem mit dieser Begriffsabgrenzung (vgl. Aichinger 1977:29). Das *Literatur Lexikon* bietet die folgende Definition an: „mehrere, in regelmäÙ. Abständen (meist tägl.) verfasste und chronolog. aneinandergereihte Aufzeichnungen, in denen der Autor Erfahrungen mit sich und seiner Umwelt aus subjekt. Sicht unmittelbar festhält“ (Hübner 2008:348). Der Unterschied zwischen Tagebuch und Autobiographie liegt in diesem Fall in der zeitlichen Perspektive. Das Tagebuch weist eine chronologische Ordnung auf, da jeden Tag über die Ereignisse referiert wird, die am selben Tag oder am Tag zuvor geschehen sind. Bei einer Autobiographie ist dagegen die zeitliche Perspektive immer dieselbe und kann zeitlich weit entfernt von den erzählten Ereignissen sein. Wie in der *Kleinen Enzyklopädie des deutschen Mittelalters* über die Autobiographie zu lesen ist: „Kennzeichnend für die Literaturgattung ist die Rückschau auf das Leben von einem reifen, abgeklärten Standpunkt aus. Dabei wird weniger auf zeitgeschichtlichen Fakten als auf die geistig-seelische Entwicklung abgehoben“ (Schels 2012). In einer Autobiographie erzählt der Autor bzw. die Autorin in einer (chronologischen) Reihenfolge seine bzw. ihre Geschichte, welche sich aber nur auf das eigene Gedächtnis stützt<sup>9</sup>.

Ein weiteres Genre, das teilweise mit der Autobiographie zusammenfällt und zu Verwechslungen führt, sind die *Memoiren* (fr. Denkwürdigkeiten). Im *Literatur Lexikon* werden Memoiren folgendermaßen definiert: „literar. Darstellung des eigenen Lebens oder

---

<sup>9</sup> Eine interessante Studie beschreibt AutorInnen in Bezug auf die von ihnen ausgewählte Gattung. Wer die Autobiographie bevorzugt, fühle sich im ununterbrochenen Fortgang der Erzählungen wohl und sei ein Mensch mit klaren Regeln; wer sich aber für das Tagebuch entscheide, sei von den zeitgenössischen Begegnungen angeregt und versuche sofort, Erklärungen und Lösungen für Probleme zu finden (vgl. Grenzmann 1959:85).

eines 'denkwürd.' Teils daraus, wobei die Schilderung öffentl., polit., und kulturgeschichtl., Ereignisse, die Erinnerung an berühmte Zeitgenossen oder das eigene polit., kulturelle oder gesellschaftl. Wirken im Vordergrund stehen" (Bantel 2008:70). Daraus lässt sich schließen, dass Autoren ihre Geschichte in Memoiren erzählen, weil sie an einem besonderen Ereignis ihrer Zeit teilgenommen haben bzw. Zeugen eines Geschehens waren und diese Erfahrung mitteilen wollen. Laut Neumann (1970) liegt der Hauptunterschied darin, dass in Memoiren darauf abgezielt wird, die soziale Rolle der Person darzustellen. Der Charakter ist fest an seine Zeit gebunden und wird von ihr geprägt. In Memoiren wird daher dem Zeitgeschehen eine größere Aufmerksamkeit geschenkt. Der Kernpunkt in Memoiren ist die Schilderung des öffentlichen Lebens, oft von einem politischen Standpunkt aus. Außerdem ist die Erzählstruktur im Gegensatz zu Autobiographien lockerer, da in Memoiren der „autobiographische Antrieb“ fehlt: der Autor bzw. die Autorin strebt hier nicht danach, die Bedeutung oder das Ziel seines bzw. ihres eigenen Leben zu finden (vgl. Aichinger 1977:16).

Bemerkenswert sind Mischs Überlegungen zur Abgrenzung zwischen Memoiren und Autobiographien. Misch geht zunächst davon aus, dass der Ausdruck „Autobiographie“, der sich anfangs des 19. Jahrhunderts durchgesetzt hat, den Ausdruck „Memoiren“ verdrängt hat. Einige Zeilen weiter erläutert er jedoch, welcher Unterschied zwischen den beiden Begriffen besteht. Dabei zeigt sich, dass es sich nicht nur um eine zeitliche Abgrenzung handelt. Laut Misch sind Memoiren nur die Grundlage, „Aufzeichnungen rein sachlichen Inhalts“ (1998:40), d.h., sie bilden das Material für ein mögliches zukünftiges autobiographisches bzw. biographisches Werk. Memoiren selbst haben infolgedessen keinen Anspruch auf literarische Qualität und der Autor bzw. die Autorin strebt nicht nach literarischer Anerkennung. Mit dem Begriff „Autobiographie“ wird dagegen darauf hingewiesen, dass die Person selbst über ihr eigenes Leben schreibt und genau dieses Merkmal, die Übereinstimmung zwischen dem Autor bzw. der Autorin und der dargestellten Person, ist der Grund des wachsenden Interesses für diese Gattung (vgl. Misch 1998:40).

Ferner untersucht Misch Memoiren und Autobiographien in Bezug auf das Verhältnis zwischen dem Charakter des Werks und seiner Umwelt. In Memoiren ist dieses Verhältnis passiv, d.h., der Autor bzw. die Autorin fasst sich selbst nur als Zuschauer, Zeuge der von ihm bzw. ihr dargestellten Ereignisse auf, obwohl er bzw. sie über sein bzw. ihr persönliches Leben schreibt. In einer Autobiographie hingegen beschäftigt sich der Autor bzw. die Autorin mit dem Milieu nur soweit es notwendig ist, um seine bzw. ihre persönliche Erfahrung zu beschreiben (vgl. Misch 1998:50).

Die Begriffsabgrenzung zwischen Autobiographie und ähnlichen Werken kann mit Pascals Aussage zusammengefasst werden, wenn er in seinem Artikel *Die Autobiographie als Kunstform* versucht, seinen Forschungsgegenstand zu definieren:

Ich lasse das Tagebuch weg, denn ihm fehlt das einigende Prinzip eines Autors, der seine Lebensgeschichte von einem bestimmten Standpunkt aus gestaltet. Ich lasse die Memoiren oder

Erinnerungen fort, bei denen es in erster Linie um andere Personen geht. Es ist auch nicht mein Anliegen, jene „autobiographische Schriften“ zu berücksichtigen, die isolierte Erfahrung des Autors behandeln. [...] Die eigentliche Autobiographie, so wie ich sie sehe, ist die Geschichte der *Gestaltung* einer Persönlichkeit; sie beginnt mit der Kindheit und führt zumindest zu dem Punkt, an dem die Persönlichkeit ihre ureigenste Prägung erhält. [Hervorhebung im Original] (Pascal 1998:148)

### 3.2 Autobiographie in der Literaturwissenschaft

In der autobiographischen Forschung wird grundsätzlich der Standpunkt vertreten, dass Autobiographien von der Literaturwissenschaft lange Zeit vernachlässigt wurden<sup>10</sup>. Um die Rolle der Autobiographien in der Literaturwissenschaft angemessen zu behandeln, soll in diesem Unterkapitel zunächst versucht werden, den Unterschied zwischen Autobiographien und fiktionalen bzw. metafiktionalen autobiographischen Werken herauszuarbeiten. In der Geschichte der Biographik zeichnen sich zwei deutliche Tendenzen ab: eine traditionelle Linie, bei der die Aufmerksamkeit auf der Darstellung einer tatsächlichen Person liegt, und eine entgegengesetzte Linie, die die sprachlichen Merkmale, die Struktur der biographischen Werke und die Prozesse und Konventionen des biographischen Schreibens in den Vordergrund stellt. Kennzeichnend für die erste Tendenz ist eine auf Tatsachen beruhende wirklichkeitsnahe Darstellung. Hinsichtlich der zweiten Tendenz sind zwei Merkmale zu unterscheiden: Einerseits wird der Akzent auf eine künstlerische, historiographische und biographische Selbstreflexion gelegt. Andererseits handelt es sich um fiktionale Texte, d.h., um Texte, die sich fiktionaler Erzählmethoden bedienen (vgl. Nünning 2009:132). Aus diesem Grund wird diese Tendenz als „fiktionale Metabiographie“ bzw. „biographische Metafiktion“ bezeichnet (Nünning und Nadj zit. in Nünning 2009:132). Sowohl Biographien als auch Autobiographien zeigen die Spuren dieser stilisierenden Überformung, der vorgeworfen wurde, Lüge und Verfälschung hervorzubringen. Zwar wurde diese Überformung bis in die 1980er Jahre von einem Teil der Forschungsgemeinschaft als Überschreitung betrachtet, weil sie im Gegensatz zur strikten Objektivität von Autobiographien und Biographien stand; doch mittlerweile haben sich die autobiographische Gattung und Forschung längst in unterschiedliche Richtungen entwickelt. Es wurde beobachtet, dass der Einsatz von Fiktionsmustern in autobiographischen Werken dermaßen vorherrschend ist, dass eine Unterscheidung zwischen faktionalen und fiktionalen Autobiographien zwecklos wäre, und dass das Vorhandensein fiktionaler Merkmale die

---

<sup>10</sup> Pascal schreibt z.B., dass Autobiographien trotz der zahlreichen Veröffentlichungen des 18. Jahrhunderts eher als biographisches, historisches und psychologisches Schreiben denn als Kunstformen betrachtet werden (vgl. Pascal 1998:148). Aichinger bestätigt, dass die „Autobiographie von der Literaturwissenschaft nur gelegentlich berücksichtigt“ worden ist (Aichinger 1998:170). Glagau teilt Bernheims Auffassung, wonach der Charakter der modernen Autobiographie lange nicht untersucht worden ist, weil sie vorwiegend als eine nahe Verwandte der politischen Denkwürdigkeiten angesehen wurde (vgl. Glagau 1998:57).

Authentizität der Geschichte nicht infrage stellt, da sie durch den Bezug auf außertextuelle Elemente gewährleistet wird. In diesem Sinne schaffen Fiktionalisierung und Beglaubigung „eine neue rezeptionsästhetische Struktur, die so nur auf den autobiographischen Text zutrifft“ (Holdenried 2009:41f).

Bemerkenswert ist auch der von Hans Glagau (1998) verfasste Artikel über das romanhafte Element der modernen Autobiographie. Darin bestätigt Glagau, dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine neue literarische Gattung entstand, die er als „moderne Selbstbiographie“ bezeichnet. In dieser wird nicht nur das Wesen des einzelnen Individuums ausgedrückt, sondern auch jenes seiner Epoche und seiner Zeitgenossen. In seiner Analyse versucht Glagau, zwei Fragen zu beantworten, die in enger Beziehung zueinander stehen. Die erste Frage betrifft den Wert der Autobiographien als historische Quelle. Er bestätigt zwar, dass keine Untersuchungen zur Überprüfung dieses Wertes durchgeführt wurden, fügt jedoch hinzu, dass solche Werke aus einer historischen Perspektive aufgrund ihres persönlichen Charakters immer mit Misstrauen und als „verdächtige Zeugen“ betrachtet worden sind (vgl. Glagau 1998:55). Die zweite Frage betrifft den Charakter der Autobiographien als literarische Gattung. Laut Glagau lenkt die stark politisch geprägte Sichtweise bei der Analyse von Autobiographien von deren enger Beziehung zu psychologischen Romanen ab. Er betrachtet die Autobiographie als „eine Tochter des Romans“ (1998:58) und gerade dieser Standpunkt kann bei der Beantwortung seiner ersten Frage behilflich sein. Seiner Meinung nach sind die Grenzen zwischen den beiden Gattungen derart verschwommen, dass in einer Literaturgeschichte über den modernen Roman ein Kapitel über die Autobiographie vorhanden sein sollte. So wie in Romanen autobiographische Elemente zu finden sind, verfügen Autobiographien über romanhafte Komponenten. In einer Auseinandersetzung mit Rousseaus Schrift *Bekenntnisse* und Goethes *Dichtung und Wahrheit* zielte Glagau auf eine Untersuchung der romanhaften Elemente ab, die die beiden Autoren bewusst oder unbewusst in ihre Werke aufgenommen haben. Diese Elemente spielen daher auch eine wesentliche Rolle bei der Bestimmung der Wahrhaftigkeit der Werke und deren Wertschätzung als historische Quellen (vgl. Glagau 1998:57ff).

Glagau stellt fest, dass Rousseau in all seinen Werken Fiktion und Wirklichkeit miteinander vermischte, und dass seine Romane, wie z.B. *Héloïse* und *Emile*, mit der psychologischen Analyse ihrer Helden die Grundlage für seine *Les Confessions* schafften (1998:59f). Dass Rousseau sich seiner Einbildungskraft bediente, geht aus seinen eigenen Worten klar hervor: „Je n’ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon; et s’il m’est arrivé d’employer quelque ornement indifférent, ce n’a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire“ (Rousseau 1964:4). Rousseau gibt zu, dass er sich der Fantasie bediente, um seine Gedächtnislücken zu füllen. Er betont jedoch, nur Dinge hinzugefügt zu haben, die tatsächlich wahr sein konnten. Kurz vor seinem Tod schreibt Rousseau in seinem unvollendeten Werk *Rêveries du promeneur solitaire*:

J'écrivois mes Confessions déjà vieux, & dégoûté des vains plaisirs de la vie que j'avois tous effleurés, & dont mon coeur avoit bien senti le vide. Je les écrivois de mémoire; cette mémoire me manquoit souvent ou ne me fournissoit que des souvenirs imparfaits & j'en remplissois les lacunes par des détails que j'imaginois en supplément de ces souvenirs, mais qui ne leur étoient jamais contraires. J'aimois m'étendre sur les momens heureux de ma vie, & je les embellissois quelquefois des ornemens que de tendres regrets venoient me fournir. Je disois les choses que j'avois oubliées comme il me sembloit qu'elles avoient dû être, comme elles avoient été peut-être en effet, jamais au contraire de ce que je me rappellois qu'elles avoient été. (Rousseau 1960:55)

Ähnlich wie Rousseau bekennt sich Goethe zur poetischen Umformung seiner Erinnerungen. Er rechtfertigt sich für diese Wahl, indem er zugibt, dass die Erinnerungen mit zunehmendem Alter immer verschwommener werden: „Es ist keine Frage, daß uns die Fülle der Erinnerung, womit wir jene ersten Zeiten zu betrachten haben, nach und nach verlischt“ (Goethe 1823:199). Daraus wird erkennbar, dass beide Autoren sich in ihren Autobiographien von der reinen historischen Wiedergabe des Lebens zugunsten einer teilweise von der Fantasie geprägten Erzählung entfernt hatten. Zu bemerken ist jedoch, dass beide als Ursache ihres Handelns ihre Gedächtnisschwäche angegeben haben, d.h., für beide Autoren war der Rückgriff auf die Einbildungskraft keine freie Wahl, sondern eine notwendige Voraussetzung für die Fertigstellung ihrer Autobiographien. Trotz dieses Geständnisses stellt Glagau fest, dass Goethe weniger an der historischen Wahrheit interessiert war, sondern sich vielmehr seiner Vergangenheit bediente, um ein Kunstwerk zu schaffen. Die Wirklichkeit des Werkes soll daher in der Gesamtheit des Texts und nicht in jedem einzelnen Element gesucht werden. Am Ende seines Artikels stellt Glagau fest, dass die Autobiographie im 18. Jahrhundert von einem bloßen Geschichtswerk zu einem literarischen Werk geworden sei und dies die Glaubhaftigkeit der Gattung als historische Quelle in Frage gestellt habe (vgl. Glagau 1998:62ff).

Die Erörterung über Fiktionalität und Faktionalität ist nach wie vor aktuell. Im Wesentlichen geht es dabei um die folgende Frage: Gehören Autobiographien zu literarischen Werken oder werden sie eher als Sachbücher definiert? Wenn man bedenkt, dass sich heutzutage andere Kategorien von Personen als in der Vergangenheit mit dem Erzählen ihrer eigenen Geschichte beschäftigen, kann meiner Ansicht nach leicht festgestellt werden, dass es keine allgemeingültige Antwort auf diese Frage gibt. Da in den vergangenen Jahrhunderten zahlreiche Autobiographien von literarisch bzw. wissenschaftlich gebildeten Persönlichkeiten erschienen, kann behauptet werden, dass deren literarischer Wert und deren Zugehörigkeit zur Welt der Literatur nicht oder nur zum Teil in Frage gestellt wurde. Man denke nur an Goethes *Dichtung und Wahrheit* und an die Autobiographien von Philosophen wie die *Confessions* von Rousseau, *Ecce Homo* von Nietzsche und *Les mots* von Sartre. In Italien haben sich mehrere Literaten mit dieser Gattung auseinandergesetzt: u.a. Carlo Goldoni, Vittorio Alfieri und Giacomo Casanova. Als spanischer Vertreter sei der Dichter Diego de Torres Villarroel erwähnt.

Heutzutage werden Autobiographien in Buchhandlungen und Online-Shops wie z.B. Amazon.de und Thalia.at der Kategorie Sachbücher – Biographien und Erinnerungen zugeordnet. Schon bei einer ersten Recherche auf der Internetseite [www.amazon.de](http://www.amazon.de) (Stand: 24.11.12) findet man in dieser Reihe u.a. zahlreiche Entführungs-, Misshandlungs-, Vergewaltigungs-, und Kriegsopfergeschichten. Dazu zählt auch Natascha Kampuschs Buch *3096 Tage*. Eine relevante Anzahl der neuerlich erschienenen Autobiographien wurde von unbekanntem Personen verfasst, die zum Teil aus soziopolitischen Gründen oder aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer Minderheit eine mehr oder weniger traumatische bzw. gefährliche Erfahrung erlebten. Häufig ist auch der Fall, dass solche AutorInnen von Problemen wie Magersucht, Alkoholismus und Drogensucht oder einer schweren Krankheit wie Krebs betroffen waren und diese überwunden haben. Einige Publikationen dazu sind z.B. *Vier Tage im November: Mein Kampfeinsatz in Afghanistan* von Johannes Clair, *KONTROLLIERT AUSSER KONTROLLE: Das Tagebuch einer Magersüchtigen* von Hanna-Charlotte Blumroth vom Lehn, oder *Hinter goldenen Gittern: Ich wurde im Harem geboren* von Choga Regina Egbeme. Weitere autobiographische Werke sind weniger problematischen Themen wie beispielsweise dem Reisen, dem Mutterwerden usw. gewidmet. Außerdem fällt auf, dass in den letzten Jahren immer mehr Autobiographien von Prominenten und Persönlichkeiten aus Sport und Kultur veröffentlicht worden sind. Einige Beispiele sind *Waging Heavy Peace* von Neil Young, *My Unbelievably True Life Story* von Arnold Schwarzenegger, *Sei schlau, stell dich dumm* vom deutschen Showgirl Daniela Katzenberger, *Volle Pulle. Mein Doppelleben als Fußballprofi und Alkoholiker* von dem ehemaligen Fußballspieler und –trainer Ulrich Borowka (vgl. URL: <http://www.amazon.de> 2012). Daraus geht klar hervor, dass das Einordnen autobiographischer Werke teilweise verschwommene Ränder haben kann.

Porombka zufolge bilden solche Autobiographien von Prominenten und Stars ebenso wie Geschichten von Menschen, die etwas Besonderes erlebt haben bzw. ihr Schicksal erzählen, derzeit das erfolgreichste Marktsegment unter den biographischen Werken. Diese Bücher sind regelmäßig gut platziert und oft in der Bestellerliste zu finden. Als Grund dafür wird genannt, dass sie dem Unterhaltungsbedürfnis der heutigen Gesellschaft entgegenkommen (vgl. Porombka 2009:444).

### **3.2.1 Die Funktion von Autobiographien**

Biographien und Autobiographien haben jahrhundertlang dieselbe Funktion erfüllt. Als Gebrauchsliteratur erfüllten sie eine didaktische Funktion: Durch die Beschreibung der Lebensgeschichte eines Individuums lieferten sie den LeserInnen ein Modell, dem diese folgen konnten. Die erzählte Geschichte sollte dazu dienen, den LeserInnen bei der

Entwicklung des eigenen Lebens zu helfen. Die Zielgruppe dieser Gebrauchsliteratur war das Bürgertum. Als soziale Schicht strebte das Bürgertum immer danach, Macht in der Gesellschaft auszuüben und seine Rolle zu verstärken. Erst durch den Handel fand es seinen Platz in der ökonomischen Gestaltung der Gesellschaft. Danach versuchte es, in die Politik einzutreten. Lange Zeit beschrieben AutorInnen von Biographien bzw. Autobiographien in ihren Werken den von Erfolgen und Misserfolgen geprägten Aufstiegsversuch dieser Schichte. Bis zum 18. Jahrhundert blieb die Funktion der beiden Gattungen unverändert. Erst ab diesem Jahrhundert kann man einen Paradigmenwechsel bemerken, der eine unterschiedliche Entwicklung der beiden Gattungen zur Folge hatte. Wie bereits erwähnt, konzentrieren sich BiographInnen auf die Handlungen einer Person und auf die Geschehnisse, die sich rund um deren Leben abspielen. Das führt dazu, dass die Exemplarität dieses Lebens in dem Werk stark betont wird. Aus dieser Perspektive hat sich bei den Biographien ab dem 18. Jahrhundert eine wesentliche nationalistische und traditionalistische Komponente herausgebildet, wobei das Ziel verfolgt wurde, ein historisches und nationales Selbstbewusstsein der Gesellschaft zu schaffen. Ein völlig anderes Schicksal wurde Autobiographien zuteil. Die Person mit ihren Gedanken und Gefühlen wird zum wesentlichen Element dieses Genres. Ziel ist nicht mehr, ein soziohistorisches Modell des Individuums durchzusetzen, sondern die Person in ihrem Inneren zu erkunden und die Seele reden zu lassen. Das Bürgertum hat seinen Aufstieg in der Gesellschaft aufgegeben und befindet sich in einer Krise, in der das Individuum seine Anhaltspunkte verloren hat. Die moderne Autobiographie zielt darauf ab, die Desintegration des bürgerlichen Individuums zu beschreiben. (vgl. Holdenried 2009:37ff).

Eine weitere Betrachtungsweise analysierte Georges Gusdorf in seinem Essay „Conditions and Limits of Autobiography“. Er geht davon aus, dass die Autobiographie ein Spätphänomen der westlichen Kulturen sei<sup>11</sup> und beschreibt diese Gattung in Bezug auf die Entwicklung der Religion in der Geschichte der Menschheit, die Rolle des Individuums in der Gesellschaft und seine Willensfreiheit. Gusdorf stellt fest, dass eine Person, die beschließt über sich selbst zu schreiben, von dem Wert seines bzw. ihres Lebens für die zukünftigen Generationen überzeugt ist. Diese Person ist sich ihrer Einmaligkeit bewusst; nicht nur den anderen Individuen ihrer Zeit gegenüber, sondern auch ihren Vorfahren und ihrer Nachkommenschaft: „the man who takes the trouble to tell of himself knows that the present differs from the past, and that it will not be repeated in the future“ (Gusdorf 1980:30). Dieses Selbstbewusstsein ist die Voraussetzung für jedes autobiographische Schreiben und ist nicht in jeder Zeit und Kultur zu finden. Gusdorf behauptet, dass diese Neugierde sich selbst

---

<sup>11</sup> Obwohl diese Tendenz sich in der autobiographischen Forschung durchsetzte, wurde im Nachschlagewerk *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten* hervorgehoben, dass sich diese Gattung auch außerhalb von Europa entwickelt hat: „Die A. wird meist als neuzeitliche und europäische Erscheinung etikettiert, doch sind auch hier Ausweitungen zu notieren, die in komparatistischen Vergleichen untersucht werden müßten; so ist etwa von einer reichen autobiographischen Tradition in Japan auszugehen.“ (Frauenrath 2003<sup>4</sup>:15)

gegenüber erst mit der Kopernikanischen Revolution auftauchte; mit der Entdeckung der Willensfreiheit, die zur Folge hatte, dass das Individuum damit begann, die Verantwortung für sein eigenes Leben zu übernehmen. Vor dieser Zeit war der Mensch ein Sünder, der sich vor Gott für schuldig bekennen musste und all seine Handlungen in Bezug auf sein Verhältnis zu Gott ausführte. Bescheidenheit, Glaube und Angst waren die wesentlichen Merkmale des Lebens der mittelalterlichen Menschheit. Erst mit der Renaissance entwickelte die Menschheit ihre *individuality*, die dann in der Romantik mit *sincerity* ergänzt wurde. Die Komplexität und die Widersprüche der menschlichen Seelen werden ohne Zögern offenbart. Diesbezüglich befindet sich das autobiographische Schreiben in einer günstigeren Position als Biographien, deren AutorInnen sich des Willens ihrer Figuren nie vollkommen sicher sein können (vgl. Gusdorf 1980:34).

In seinem Kapitel über Abelards *Historia Calamitatum*, Dantes *Vita Nuova* und Petrarchs *Secretum* analysiert Sturrock (1993) autobiographische Werke aus einer für den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit relevanten Perspektive. Autobiographien können nämlich dazu dienen, die Wahrheit über besondere Ereignisse bzw. Lebensabschnitte zu erzählen. Das geschieht insbesondere dann, wenn der Autor bzw. die Autorin ein unglückliches Schicksal erlebt hat: „autobiography is [...] an expedient by which the writer can reply to the injuries that have been done to him“ (Sturrock 1993:49). Der Autor bzw. die Autorin hat durch das Schreiben die Möglichkeit, sich von erlittenen Ungerechtigkeiten und Schmerzen zu befreien und Klarheit zu schaffen. Je abschreckender die Ereignisse sind, desto bedeutender ist die Entscheidung, sich mit dem Erzählen des eigenen Lebens auseinanderzusetzen. Außerdem besitzt das Schreiben hier auch ein Heilungspotenzial, da es dazu beiträgt, die Vergangenheit zu verstehen, im weiteren Sinne zu akzeptieren und zu überwinden. „Only now can the injuries inflicted on him be definitively bandaged, by being laid under a narrative contribution and fitted gainfully into the economy of his life as a whole“ (Sturrock 1993:50). Sturrock erkennt zwei Ansprüche der nach Wahrheit strebenden Autobiographie. Erstens sollen falsche Aussagen gegen den Autor bzw. Autorin durch die Wahrhaftigkeit des Textes zunichte gemacht werden und zweitens sollen die Worte des Autors bzw. der Autorin sich von der Wandlungsfähigkeit des Alltags entfernen und den fixen Charakter der Literatur gewinnen (vgl. Sturrock 1993:49f).

Im Rahmen einer medizinischen und psychologischen Analyse betrachtet Boothe in dem im *Handbuch Biographie* erschienenen Artikel „Medizin und Psychologie“ die Funktion der Biographiearbeit (in diesem Zusammenhang als autobiographisches Arbeiten zu verstehen) in der psychotherapeutischen Praxis. Darin wird besonders auf das Hilfspotential einer solchen Arbeit bei Personen in höherem Lebensalter und bei PatientInnen mit Störungen des Selbstwertgefühls und diffuser Identität eingegangen. Meiner Ansicht nach lässt sich dieser Artikel für eine allgemeine Darstellung des Heilungspotentials von autobiographischem Arbeiten bei Personen mit psychischen Belastungen anwenden. Im

Artikel wird die heilsame Wirkung des rückblickenden Nacherlebens, Gewichtens, Wertens und Neubetrachtens (in mündlicher oder schriftlicher Form) bei PatientInnen, die krisenhafte Erschütterungen erlitten haben, dargestellt. Biographiearbeit wird in diesem Sinn als „kurative Form der Selbsterfahrung“ definiert (vgl. White/Epston 1991). Bei einer solchen Behandlung ist in der Regel mindestens ein Zuhörer bzw. eine ZuhörerIn (oder im Fall von autobiographischem Schreiben ein Leser bzw. eine Leserin) vorgesehen, dem bzw. der die Person seine bzw. ihre Erfahrung schildert und aus einer gegenwärtigen Perspektive bewertet (vgl. Boothe 2009:400f).

### **3.2.2 Autobiographie und Gedächtnis**

Das Gedächtnis ist die Hauptquelle einer Person, die ihre Autobiographie schreiben will. Außer dem Gedächtnis kann der Autor bzw. die Autorin sich auch anderer Hilfsmittel bedienen. Dazu zählen beispielsweise Briefe, Tagebücher, Berichte, Mitteilungen über geführte Gespräche, Erzählungen, Porträts und Bilder. Dabei wird das Ziel verfolgt, den dokumentarischen bzw. historischen Charakter des Werkes zu reproduzieren und den LeserInnen die Authentizität der Ereignisse zu vermitteln (vgl. Aichinger 1977:17). Das Erinnern bildet jedoch die psychologische Grundlage für das Verfassen von Autobiographien. Aichinger geht dabei von drei Prinzipien aus:

1. Kein Erlebnis kann so wiedergegeben werden, wie es erlebt wurde.
2. Was von dem Erlebnis behalten wird, ist nicht die ganze Erfahrung, sondern nur die Vorstellung, die die Person davon hat.
3. Diese Vorstellung und die Bedeutungsgefühle, die mit der Vorstellung verbunden sind, verändern sich mit der Zeit (vgl. 1977:18).

Aus den angeführten Punkten lässt sich erkennen, dass die Eigenwahrnehmung einer Person auf die eigene Vorstellung beschränkt ist. Was eine Person erfasst, ist etwas Labiles und nicht Festgelegtes. In Frage gestellt wird hier die intuitiv gehante Einheit des Lebens einer Person, die in sich widerspruchsvoll ist. Daher muss der Autor bzw. die Autorin an sich selbst arbeiten um seine bzw. ihre eigene Vorstellung zu „überprüfen“. Dieser Prozess entwickelt sich im Laufe des Schreibens: AutorInnen gelangen zu einem Verständnis bestimmter Momente und Irrtümer ihres Lebens, die bis zu jenem Zeitpunkt unklar waren (vgl. 1977:17ff).

In Bezug auf das Gedächtnis ist eine Gegenüberstellung von Autobiographie und Biographie sinnvoll. Die Basis aller in einer Autobiographie enthaltenen Elemente ist das Gedächtnis, während der Biograph bzw. die Biographin externe Informationen recherchiert

und sammelt (vgl. Holdenried 2009:41). Anders ausgedrückt „ist der biographischen Annäherung strukturell ein Moment der Fremdheit eingeschrieben, das erkenntnislogisch determiniert ist, während dieses Moment in der Autobiographie psychologischen Kausalitäten unterworfen ist“ (Holdenried 2009:40). Aus diesem Grund hat sich die Gedächtnisforschung intensiver auf Autobiographien konzentriert, indem die Erinnerungsverfahren von einem individuellen und soziokulturellen Standpunkt aus untersucht wurden. In jüngerer Zeit hat sich die Biographieforschung der Gedächtnisforschung angenähert mit dem Ziel, biographische Schriften durch Prozesse des nationalen bzw. kulturellen Erinnerns zu beschreiben (vgl. Erll 2009:80). Unabhängig davon, woher die zu erzählenden Informationen stammen, wird zwischen drei Phasen des Erinnerungsprozesses unterschieden, die sowohl in Autobiographien als auch in Biographien erkennbar sind: Selektion, Konstruktion und Gegenwartsbezug. Selektion bedeutet, aus der Menge der vergangenen Ereignisse bestimmte Begebenheiten auszuwählen. Im Rahmen des Konstruktionsprozesses werden die ausgewählten Elemente aus einer zeitlichen und kausalen Perspektive betrachtet, um dem Ganzen einen Sinn zu geben. Zuletzt wird jedes Element vom Standpunkt der Gegenwart aus untersucht, d.h., „erinnert wird gemäß den Horizonten, Bedürfnissen und Belangen des Hier und Jetzt“ (Erll 2009:82).

Laut Pascal (1998) erhebt gerade der besondere Standpunkt des Autors bzw. der Autorin solche Werke zur Kunst. In einer Autobiographie geht es nämlich nicht bloß um die Lebensgeschichte einer Person, sondern vielmehr um „eine Art Zusammenwirken von Vergangenheit und Gegenwart im Bewußtsein des Autors“ (Pascal 1998:156). Der Autor bzw. die Autorin setzt sich mit der Vergangenheit auseinander und versucht diese zu interpretieren. Er bzw. sie beurteilt seine bzw. ihre eigenen Handlungen, und oft wird ihm bzw. ihr dabei bewusst, dass die Vorkommnisse durch die Zeit eine andere Bedeutung bekommen haben und nun anders als zuvor beurteilt werden. Diese Fähigkeit, die erlebten Erfahrungen beim Schreiben erneut zu empfinden, ist kennzeichnend für autobiographische Werke und unterscheidet diese von den Biographien, in denen nur beschrieben wird, wie eine Person sich zu einem besonderen Zeitpunkt des Lebens bzw. in Bezug auf gewisse Ereignisse gefühlt hat. Der Autobiograph bzw. die Autobiographin schildert nicht die objektive Wahrheit, sondern seine bzw. ihre Anschauung des Geschehens im Moment des Schreibens. Wie sich einige AutorInnen eingestanden, kann sich diese Perspektive im Nachhinein betrachtet zum Teil als fehlerhaft erweisen. Dies tut jedoch der Gültigkeit des Werkes keinen Abbruch, in dem das Ziel verfolgt wurde, die Vergangenheit so darzustellen, wie sie im Moment des Schreibens wahrgenommen wurde (vgl. Pascal 1998:155f).

Auch Misch (1998:41ff) beschäftigt sich mit diesem Thema. Ähnlich wie oben geht er davon aus, dass der Autobiograph bzw. die Autobiographin über eine vollständige Kenntnis seines bzw. ihres Lebens verfügt, während der Biograph bzw. die Biographin eine mühsame Recherchearbeit durchführen muss und trotzdem niemals Vollständigkeit erreichen wird.

Ferner bilden den Mittelpunkt der Autobiographien Gefühle und Ambitionen, während der Schwerpunkt der Biographien eher auf der Einbildungskraft und der Einfühlungsgabe liegt. Der Autobiograph bzw. die Autobiographin hat sein bzw. ihr gesamtes vergangenes Leben vor sich und jeder Moment hat ein besonderes Gewicht und eine besondere Wichtigkeit, von denen die Gestaltung des Werks abhängt. Aus diesem Blickwinkel beantwortete Misch die Frage nach der Wahrheit autobiographischen Schreibens: die Wahrheit sei nicht in den einzelnen Elementen zu finden, sondern in der Gesamtheit, die mehr ist als die Summe ihrer Teile. Es könne nämlich immer vorkommen, dass Details vergessen oder absichtlich verschwiegen werden, da jeder Geheimnisse oder unangenehme Erinnerungen hat, über welche er bzw. sie nicht sprechen mag. Laut Misch bleibt der wahre Charakter der Person den LeserInnen trotzdem zugänglich. Trotz der Lügen kann er bzw. sie die Leserschaft nicht täuschen, denn „er offenbart ihn [seinen wahren Charakter] durch den Geist, in dem er lügt“ (Misch 1998:45).

### 3.3 Das Übersetzen von Autobiographien

Die vorangegangene Analyse hat den vielfältigen Charakter von Autobiographien zum Ausdruck gebracht. Autobiographien können unterschiedliche Teile des Lebens schildern; zum einen kann beispielweise auf die Darstellung des gesamten Lebens abgezielt werden, und zum anderen können sie auch nur ausgewählte Momente daraus zum Gegenstand haben. Insbesondere können auch verschiedene Aspekte des Lebens, wie z.B. die berufliche Laufbahn, in den Mittelpunkt gestellt werden. Ausschlaggebend für diese Gattung ist die Frage, *warum* man sich entscheidet über sich selbst zu schreiben, und *wozu*. Welches Ziel will man damit erreichen? Was will man zeigen? Wie im Unterkapitel 3.2.2 geschildert wurde, bildet das Gedächtnis den Ausgangspunkt für das Verfassen jedes autobiographischen Werks. Wie man die eigenen Erinnerungen herausfiltert und zu Papier bringt, hängt meiner Ansicht nach stark von der intendierten Funktion des Textes ab. Infolgedessen sollte man im Rahmen einer Beschäftigung mit dem Übersetzen autobiographischer Werke berücksichtigen, was den Autor bzw. die Autorin dazu bewogen hat, sich mit der Schilderung des eigenen Lebens auseinanderzusetzen und mit welcher Intention er bzw. sie den Text angefertigt hat. So beschreibt Brierley in ihrem Artikel, auf den in den nächsten Zeilen eingegangen wird, das Übersetzen von Autobiographien folgendermaßen: „the great challenge of literary translators is to transmit the imaginative impulse behind the prose they are dealing with. They must understand the nature of what they are translating and be sensitive to the criteria that, according to critical theory, define the genre and give it depth“ (2000:105). Im Folgenden werden einige zum Thema „Übersetzen von Autobiographien“ erschienene Artikel präsentiert, in denen der Übersetzer bzw. die Übersetzerin erläutert, wie er bzw. sie mit

einem Text solcher Art umgegangen ist und welche Hürden zu bewältigen waren.

Trotz der Herausforderungen, die das Übersetzen autobiographischer Werke darstellt, wurde dieser Bereich in der Translationswissenschaft bisher nur sporadisch erforscht. Vielmehr wurden in Artikeln zu den Themen Zweisprachigkeit und „self-translation“ Menschen mit Zuwanderungshintergrund thematisiert, die ihre Autobiographie zunächst in ihrer Muttersprache verfassten und anschließend selbst in ihre zweite Sprache übersetzten<sup>12</sup>.

Allein die Entscheidung, über sich selbst zu schreiben, beinhaltet eine translatorische Komponente. So muss der Autor bzw. die Autorin in der Lage sein, seine bzw. ihre eigenen Gefühle und Empfindungen und im weiteren Sinne sich selbst in eine schriftliche Form zu bringen, d.h., in Worte zu fassen (vgl. Honey 2006:12).

1999 wurde die *International Auto/Biographical Association* gegründet, die in Zusammenarbeit mit dem *Center of Biographical Research* der University of Hawaii at Manoa jedes zweite Jahr an verschiedenen Universitäten der Welt eine Konferenz veranstaltet. Das Thema der 6. Konferenz, die im Jahr 2008 in Honolulu stattfand, war „Life Writings and Translation“. In seinem einführenden Beitrag „*Le moi est-il international?*“ lieferte der für seine Studien über Autobiographien und i.w.S. autobiographische Werke bekannte französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune den KonferenzteilnehmerInnen anhand der Beschreibung der Geschichte seiner eigenen Erfahrung drei Denkanstöße zu autobiographischen Werken und ihren möglichen bzw. unmöglichen Übersetzungen. Wie Lejeune (2009:1ff) selbst erzählte, begann er im Jahre 1969 erst im Alter von 31 Jahren, sich mit autobiographischen Werken zu beschäftigen, nachdem er das Angebot bekommen hatte, ein Kapitel im Band „Literatur“ einer thematischen Enzyklopädie zu verfassen. Da er feststellte, dass keine einzige Seite des Kapitels dem Thema Autobiographien gewidmet war, machte er den Vorschlag, das Kapitel „Autobiographien und Tagebücher“ hinzuzufügen. Zu diesem Zeitpunkt fanden Autobiographien in Frankreich noch keinen Platz in der Literaturwissenschaft – eine Tendenz, die sich weltweit beobachten ließ. So erhielt Lejeune den Auftrag, einen fünfzig Seiten umfassenden Überblick über die Autobiographie zu schreiben. Er war sich seiner geringeren Kenntnis dieses Themas bewusst und begann zu recherchieren. Dabei stellte er bald fest, dass kaum ein in der Literaturwissenschaft als „wichtig“ betrachtetes Werk ins Französische übersetzt wurde: „[...] chaque fois qu'il en existait une traduction française. Tout ce qui n'était pas traduit n'existait pas“ (Lejeune 2009:3). Lejeune teilte die in der Einleitung zu Gusdorfs Artikel *Conditions and Limits of Autobiography* formulierte These, wonach Autobiographien ein Spätphänomen der westlichen Kulturen seien (vgl. Gusdorf 1980:29) und beschloss, sich ausschließlich mit französischen Werken auseinanderzusetzen<sup>13</sup>. Im Rahmen seiner Recherche stellte er sich drei Fragen: Zunächst beschäftigte er sich mit der Frage, ob es eine Geschichte und Geographie der

---

<sup>12</sup> Für weiterführende Literatur siehe z.B. Wilson, Rita. Juni 2009.

<sup>13</sup> 1971 erscheint Lejeunes *L'autobiographie en France*.

Übersetzung autobiographischer Werke gibt. „La traduction est l’ultime étape d’une sélection féroce“ (Lejeune 2009:4). Welche Autobiographien werden übersetzt und in welche Sprachen? Warum genau diese Autobiographie und nicht andere? Welche Merkmale muss eine Autobiographie besitzen, um übersetzt zu werden? Sind bestimmte Themen, wie z.B. das spirituelle Leben, Liebe, Kindheit oder Krankheit, ausländischen Kulturen zugänglicher als andere? Welches Interesse haben andere Kulturen an diesem Werk und warum? Zweitens versuchte Lejeune herauszufinden, ob es allgemeine, vergleichende bzw. internationale Studien zu Autobiographien und Tagebüchern gibt und stellte fest, dass die meisten Studien auf einem nationalen Korpus basieren, wie z.B. seinen eigenen Studien neben jenen von Misch und Gusdorf. Die dritte Frage bildete den Titel des Beitrags: Ist das Ich international? Anders ausgedrückt: Ist das Ich übersetzbar? Ist eine allgemeine Theorie über autobiographische Werke überhaupt möglich, ohne dass sie kulturspezifisch ist? (vgl. Lejeune 2009:1ff). Mit diesen Denkanstößen wurde die Konferenz „Life Writings and Translation“ in Honolulu eröffnet.

Weiters sind sporadische Veröffentlichungen zu dem Thema Autobiographie und Übersetzen erschienen. Beachtenswert ist der Artikel *The elusive I* von Jane Brierley (2000), der in der translationswissenschaftlichen Zeitschrift *Meta* erschienen ist. Brierley beschäftigte sich selbst mit dem Übersetzen dieses Genres, indem sie die *Mémoires* von Philippe- Joseph de Gaspé ins Englische übersetzte. Sie bekennt sich dazu, solche Werke zunächst nicht als eigenständiges Genre betrachtet zu haben; jedenfalls nicht als eine Gattung, auf der bei der Übersetzung besondere Aufmerksamkeit zu richten war. Nachdem sie sich aber persönlich mit de Gaspés Werk auseinandergesetzt hatte, änderte sie ihre Meinung: „I soon discovered, however, that autobiography has aspects that are unique to his as a genre, and that the ability to recognize and understand the nature of these aspects is immensely helpful to the translator“ (Brierley 2000:105). Im Gegensatz zu jeder anderen Art von Werk erfordert die Übersetzung einer Autobiographie eine tiefere Kenntnis des Autors bzw. der Autorin, und diese Kenntnisse betreffen dessen bzw. deren intime Sphäre, Gewohnheiten, Bedürfnisse und Bekanntschaften. Das ist notwendig, damit es dem Übersetzer bzw. der Übersetzerin gelingen kann, nicht nur das, was der Autor bzw. die Autorin geschrieben hat, wiederzugeben, sondern auch was er bzw. sie tatsächlich gemeint hat. Man muss in der Lage sein, zwischen den Zeilen zu lesen, und das ist nur möglich, wenn man sich der Konflikte und Schwierigkeiten der erzählenden Person bewusst ist. Ebenso relevant ist auch der Personenkreis um den Autor bzw. die Autorin, um die möglichen Einflüsse der Gesellschaft auf ihn bzw. sie erkennen zu können: „[the translators] need to be especially sensitive to underlying currents, to the writer’s unavowed aims or preoccupations, and to the influences that surrounded him or her at the time of writing“ (Brierley 2000:105). Diese Aufgabe wird als eine Doppelverantwortung seitens des Übersetzers bzw. der Übersetzerin beschrieben, dessen bzw. deren Aufmerksamkeit sich sowohl auf das „Geschriebene“ als auch auf das „Gedachte“ richten

muss.

Die Thematik des Übersetzens autobiographischer Werke wurde in der translationswissenschaftlichen Forschung mehrmals in Zusammenhang mit dem Übersetzen aus dem Chinesischen in Angriff genommen. Der erste Artikel, der sich mit diesem Forschungsgegenstand beschäftigte, trägt den Titel *Translating Rape*. Dieser Artikel wurde von der chinesischen Übersetzerin Irene Chan geschrieben und ist im Jahr 2009 in der translationswissenschaftlichen Zeitschrift *Translation Journal* erschienen. Obwohl der Forschungsgegenstand dieses Artikels eine Autobiographie ist, steht hier die Thematik Misshandlung im Mittelpunkt, da die Autorin anhand ihrer eigenen Lebensgeschichte die in ihrem Land an Frauen verübten Misshandlungen aufzeigt. Sie kritisiert die englische Übersetzung der Autobiographie von Hong Ying mit dem Titel *Ji'er de Nü'er*, in der die Autorin aus einer feministischen Perspektive von den Misshandlungen an den chinesischen Frauen der 70er und 80er Jahre erzählt. In dem Buch geht es um verschiedene Arten von Misshandlungen: Gewalt in der Familie oder in der Ehe, Entführungen und Vergewaltigungen. Chan bemerkt, dass Vergewaltigung in den meisten Fällen als ein frauenbezogenes Thema betrachtet wird. Die Frau ist das Opfer und der Mann der Täter, und das ist die allgemeine Vorstellung von sexueller Gewalt (vgl. Chan 2009). Ziel dieses Artikels ist es zu zeigen, dass sich ein Mann nicht eignet zur Übersetzung eines solchen Themas. Misshandlungen gegen Frauen sind ein sensibles Thema und ein männlicher Übersetzer, der sich damit beschäftigen will, hat neben der sprachlichen, kulturellen und zeitlichen Hürde auch das Hindernis des Geschlechts zu überwinden (vgl. Henitiuk 2009:476). Interessant sind hier die Beobachtungen Chens, die im Rahmen ihres Analysevorgangs einige Merkmale feststellt, wie z.B. die Tendenz in der englischen Übersetzung von *Ji'er de Nü'er*, vergewaltigungsbezogene Darstellungen zu mildern, beispielsweise durch die Auslassung des Wortes „rape“ an einer Stelle, wo es eigentlich hingehört, oder durch die Wiedergabe des Ausdrucks „horrific rape cases“ mit „frightening rumors about rapes“ usw. (vgl. Chan 2009). Eine ähnliche Übersetzungsstrategie ist auch in der spanischen Übersetzung von *3096 Tage* zu bemerken; solche Fälle werden bei der Analyse im fünften Kapitel berücksichtigt.

Ein weiterer relevanter Artikel ist *Case studies: translating autobiographical writing* von Pellat/Liu (2010). Im Zuge einer Analyse der englischen Übersetzungen zweier chinesischer autobiographischer Werke werden einige Punkte hervorgehoben, die im Hinblick auf die Übersetzung von besonderer Bedeutung sind. Die beiden Werke sind *Prisoner of the State* von Zhao Zijang, dem ehemaligen Premierminister der Volksrepublik China und Generalsekretär der kommunistischen Partei Chinas, und die Memoiren des Dichters und Schriftstellers Zang Xianliang. Unter den Punkten, die bei der Übersetzung besondere Aufmerksamkeit benötigen, seien zunächst die historischen Begebenheiten erwähnt, die in solchen Werken meist von einem persönlichen Standpunkt aus betrachtet werden. ÜbersetzerInnen müssen sich auf den kulturellen und historischen Hintergrund der

ZielleserInnen beziehen, um eine angemessene Übersetzung produzieren zu können. Sind alle Angaben im Original in der Übersetzung auch notwendig bzw. fehlen im Original einige Informationen, die den ZielleserInnen das Verständnis des Geschehens ermöglichen? Zweitens wird auf die Lesbarkeit des Textes hingewiesen, da bei Autobiographien, besonders bei jenen von egozentrischen Politikern und Prominenten, oft die Gefahr besteht, dass der Text als eine Auflistung von „ich habe das und das gemacht“ erscheint. Zuletzt dürfen ÜbersetzerInnen die Beschreibungen von dritten Personen und deren Handlungen nicht verändern und sollen allfällige Kritiken und Beleidigungen möglichst treu wiedergeben, um nicht Gefahr zu laufen, den Inhalt historischer Berichte zu manipulieren: „while novelists and their translators may have good cause to manipulate and re-create, diaries and autobiographical writings do not necessarily offer their translators this freedom“ (Pellat/Liu 2010:133). Diese drei Punkte werden in den Übersetzungen der beiden Werke nicht nur auf die textuellen, sondern auch auf die paratextuellen Elemente, d.h., Fußnoten, Titel und Untertitel, Einleitung, Epilog, Abbildungen usw. mit besonderer Aufmerksamkeit untersucht (vgl. 2010:132f).

## **4. Das Werk und seine Hintergründe**

Im folgenden Kapitel werden die Autorin und die Geschichte ihrer Gefangenschaft präsentiert. Des Weiteren wird auch auf Informationen eingegangen, die sowohl das deutschsprachige Original als auch die italienische und die spanische Übersetzung betreffen. Im Abschnitt 4.2.1 wird im Anschluss für jedes Kapitel des Buches eine kurze Zusammenfassung geboten. Den Abschluss dieses Kapitels bilden schließlich einige Informationen in Zusammenhang mit den beiden Übersetzerinnen des Buches.

### **4.1 Die Autorin**

Natascha Kampusch wurde am 17. Februar 1988 geboren und lebte vor der Entführung mit ihrer Mutter in Wien Donaustadt. Brigitta Sirny (Mädchenname Kampusch), Nataschas Mutter, ist Schneiderin und hat zwei Töchter aus erster Ehe. Der Vater, Ludwig Koch, ist Bäcker. Nataschas Eltern waren nicht verheiratet und trennten sich als sie fünf Jahre alt war, woraufhin Ludwig Koch aus der gemeinsamen Wohnung auszog. Ab dem 5. Lebensjahr sah Natascha ihren Vater, der an Alkoholismus litt, schließlich nur mehr am Wochenende. Er war auch oft der Auslöser für Streitigkeiten zwischen Natascha und ihrer Mutter. So kam es dazu, dass die damals zehn Jahre alte Natascha nach einer Diskussion mit ihrer Mutter alleine die Wohnung in Richtung Schule verließ und nicht mehr zurückkehrte.

Die Zeit vor der Entführung, die Natascha im ersten Kapitel ihrer Autobiographie schildert, war für sie zum Teil bereits sehr kompliziert. Sie musste sich ganz alleine mit der Trennung ihrer Eltern auseinandersetzen, da ihre beiden älteren Stiefschwestern Claudia und Sabine zu dieser Zeit bereits erwachsen waren und das Haus verlassen hatten. Natascha befand sich in der Mitte des Konflikts ihrer Eltern und litt sehr darunter. Nach der Entführung wurde sie von der Leiterin ihres Kindergartens als ein intelligentes, lebensfreudiges, kreatives und freundliches Mädchen, das jedoch von Zeit zu Zeit in tiefe Traurigkeit versank – vermutlich auch wegen der schwierigen Situation, die sie zu Hause zu bewältigen hatte – beschrieben (vgl. Hall/Leidig 2006:7ff).

Einen der heikelsten Momente erlebte Nataschas Familie kurz nach der Entführung, als Fotos von Natascha gefunden wurden, auf welchen sie als ein Opfer sexuellen Missbrauchs dargestellt wurde. Die Umstände dieser Fotos wurden allerdings nie geklärt. Tatsache ist jedoch, dass auch der Familie vorgeworfen wurde, eine Rolle in der Entführung des

Mädchens zu spielen<sup>14</sup>. Zudem war die Polizei über einen gewissen Zeitraum hinweg der Meinung, dass die Entführung aufgrund pädophiler Absichten erfolgte. Problematisch war die Beziehung des Mädchens zu ihrer Mutter, die nach der Trennung mehrere Liebhaber nach Hause brachte oder auch über lange Zeiträume ihre Tochter alleine zu Hause ließ. PsychologInnen, die sich mit diesem Fall beschäftigt haben, stellten fest, dass Natascha die Gefangenschaft auch deshalb überlebte, da sie bereits vor der Entführung Misshandlungen über sich ergehen lassen musste (vgl. 2006:19f).

Nach der Flucht erschien Natascha mehrmals in den Medien: Zunächst geschah dies durch einen offenen Brief an die Öffentlichkeit, in dem sie die Gesellschaft und die Medien darum bat, ihr Zeit zu lassen (vgl. URL: <http://www.netzeitung.de> 2012). Anschließend folgte ein Interview mit dem österreichischen Journalisten Christoph Feuerstein im ORF. Im Jahre 2008 moderierte sie auf Puls 4 ihre eigene Talkshow mit dem Titel *Natascha Kampusch trifft*, in der sie Gespräche mit außergewöhnlichen Persönlichkeiten führte. Kontakt zu der Öffentlichkeit und den Medien hat sie auch durch die Internetseite [www.natascha-kampusch.at](http://www.natascha-kampusch.at), in welcher die meisten Artikel über den Fall Kampusch gesammelt und die Entwicklung ihres karitativen Engagements laufend aktualisiert werden. Im Oktober 2011 gründete sie ein Krankenhaus in Sri Lanka, welches sie mit Spenden die sie nach der Gefangenschaft erhalten hat, finanziert. Mit ausgezeichnetem Erfolg schloss sie ebenfalls im Jahre 2008 die Hauptschule ab und begann ihre Ausbildung zur Goldschmiedin (vgl. URL: <http://www.oe24.at> 2012).

#### **4.1.1 Die Gefangenschaft**

Am Weg zur Schule wurde Natascha Kampusch am 2. März 1998 von dem Nachrichtentechniker Wolfgang Priklopil entführt. Wolfgang Priklopil ist der einzige Sohn von Karl und Waltraud Priklopil; er wohnte die ersten zehn Jahre seines Lebens in Wien Donaustadt, bis zu dem Zeitpunkt als die Familie Priklopil schließlich nach Strasshof (NÖ) umzog. Die Donaustadt ist jener Bezirk, wo mehr als zwanzig Jahre später auch Natascha Kampusch leben wird. Priklopil war ein durchschnittlicher, gehorsamer und schüchterner Schüler, der wenige Freunde und kein Interesse an Mädchen hatte. In der frühen Jugendzeit tauchten dann schließlich die ersten Komplexe auf: Oftmals amüsierte er sich, indem er z.B. Tiere tötete oder quälte. Im Alter von fünfzehn Jahren begann er mit einem Praktikum bei Siemens, wo er dann auch einige Zeit als Angestellter tätig war. Seine Bekanntschaften

---

<sup>14</sup> Der österreichische Politiker und Jurist Martin Wabl hat sich für diesen Fall interessiert und führte private Recherchen durch, die er in seinem Buch *Natascha Kampusch und mein Weg zur Wahrheit* vorstellte. Er vertritt die These, dass jemand im Familienkreis von Natascha, vermutlich die Mutter, an ihrer Entführung mitschuldig sei und dass eindeutige Hinweise auf sexuellen Missbrauch vorhanden seien (vgl. Wabl 2007).

beschreiben ihn als eine normale, zuverlässige Person, jedoch teilweise auch als einen seltsamen, pingeligen sowie kleinbürgerlichen Mann. Seine Besessenheiten, wie z.B. jene für Technologie, wurden mit der Zeit immer offensichtlicher, bis schließlich in seinem Kopf die Idee entstand, ein Mädchen zu entführen (vgl. Hall/Leidig 2006:33ff).

Priklopils Vater, mit dem Wolfgang aufgrund seines verschlossenen Charakters eine schwere Beziehung hatte, starb im Jahr 1986. Nach dem Tod ihres Mannes, entschied sich Wolfgangs Mutter dazu, in die Wohnung in der Donaustadt zurückzukehren. Priklopil selbst verbrachte viel Zeit in dieser Wohnung, die sich in der Nähe der von Natascha besuchten Schule befand. 1991 beschloss er, allein in das Haus in Strasshof zu ziehen, wo er sieben Jahre später Natascha Kampusch einsperren wird (vgl. 2006:56ff).

Nach der Trennung ihrer Eltern verbrachte Natascha häufig ihre Wochenenden mit dem Vater in Ungarn. Am Sonntagabend wurde sie dann von ihm immer zur Wohnung der Mutter zurückgebracht. Als Natascha am 1. März 1998 mit mehr als einer Stunde Verspätung zu Hause ankam, fand sie an der Haustür einen Zettel von ihrer Mutter die ins Kino gefahren war. Nach mehreren Stunden, die Natascha bei einer Nachbarin verbrachte, erschien die Mutter schließlich. Die Ausflüge der Tochter mit dem Vater haben Frau Sirny anscheinend aufgeregt und so fing sie unmittelbar an zu schreien. Die Streiterei zwischen Mutter und Tochter setzte sich am Morgen des folgenden Tages fort, bis zu dem Zeitpunkt als Natascha die Wohnung in Richtung Schule verließ. In einer Seitengasse wartete bereits der Entführer in einem weißen Kleintransporter auf das Mädchen (vgl. 2006:71ff).

Priklopil, welcher damals 36 Jahre alt war, zerrte das Mädchen in den Kleintransporter und fuhr los. Da sich die Entführung nicht unbeobachtet ereignete, verfolgte die Polizei die Spur des weißen Kleintransportwagens. In den folgenden Wochen verhörte die Polizei alle Besitzer von weißen Kleinbussen in der Umgebung. Unter diesen Personen befand sich auch Priklopil, der jedoch den Verdacht der Polizei nicht erweckte. Im Mai desselben Jahres wies ein Polizist in Strasshof auf Priklopil als möglichen Täter hin. Auch diese Spur blieb jedoch erfolglos (vgl. *Profil* 7.02.2008).

Priklopil ließ das Mädchen sofort glauben, dass an der Entführung auch andere Personen beteiligt seien. Später erzählte er ihr, dass sie befreit werden würde, sobald ihre Eltern das Lösegeld bezahlt hätten. Im Laufe der Jahre erzählte Priklopil dem Mädchen mehrmals Lügen, indem er ihr sagte, dass ihre Eltern kein Lösegeld bezahlen wollten und sie aufgrund dessen offensichtlich nicht liebten. Die Jahre vergingen und die Zeit brachte es mit sich, dass Natascha verstand, dass es sich dabei nur um eine Taktik des Entführers handelte, um eine größere Vertrauensbasis zwischen dem Mädchen und dem Entführer Priklopil zu schaffen. Natascha wurde in den winzigen Keller von Priklopils Haus in Strasshof eingesperrt, welcher durch eine 150 Kilogramm schwere Betontür vor möglichen Untersuchungen der Polizei geschützt war. Natascha Kampuschs Gefangenschaft dauerte

3096 Tage, die sie nicht nur im Keller verbrachte, sondern auch oben im Haus, gemeinsam mit dem Entführer. Zu gelegentlichen Anlässen waren Entführer und Opfer auch zusammen unterwegs. Die ersten sechs Monate ihrer Gefangenschaft musste sie jedoch ausschließlich im Keller verbringen. Dabei bekam Natascha immer wieder die Wut und die große Angst des Entführers, entdeckt zu werden, zu spüren. Aus diesem Grund durfte sie im Haus keine Spur von sich hinterlassen und wurde beispielsweise dazu gezwungen, zunächst ein Kopftuch zu tragen und sich später auch die Haare zu rasieren. Als Natascha und Priklopil unterwegs waren, hatte er sie mit der Warnung, er würde die Personen umbringen, deren Aufmerksamkeit sie erwecken würde, eingeschüchtert. In diesen acht Jahren der Gefangenschaft entwickelte sich eine verworrene und unnatürliche Beziehung zwischen Natascha und ihrem Entführer, dessen Laune häufig sehr schwankend war. Von einem zuvorkommenden Mann, der ihr Unterhaltungsmöglichkeiten bot, konnte er einige Sekunde später und ohne einen erkennbaren Grund zu einem gewalttätigen und gnadenlosen Entführer werden (vgl. Kampusch 2012).

Am 23. August 2006 befanden sich Opfer und Täter im Garten, um Priklopils weißen Kleintransporter zu waschen, als er von dem Klingeln des Handys abgelenkt wurde und Natascha die Flucht gelangt. Am Abend desselben Tages verübte Priklopil Selbstmord, indem er sich vor eine S-Bahn zwischen den Bahnhöfen Praterstern und Traisengasse warf (vgl. Hall/Leidig 2006:189ff).

Nach dem Tod von Wolfgang Priklopil ergaben die Ermittlungen, dass es sich bei ihm um einen Einzeltäter gehandelt hatte. Sein Tod hinterließ viele offene Fragen, wofür teilweise immer noch keine Antworten gefunden werden konnten. Erstaunlich bleibt außerdem das teils fragwürdige Vorgehen der Polizei, die offensichtlich einige Spuren vernachlässigt hat, wie z.B. die Aussage einer Augenzeugin der Entführung und zudem Schulkameradin Nataschas, welche berichtete zwei Entführer gesehen zu haben (vgl. Wabl 2007:58). Der Fall wurde im Oktober 2012 nochmals für neue Überprüfungen seitens eines internationalen Teams geöffnet. Aus diesen Ermittlungen geht hervor, dass Priklopil „mit hoher Wahrscheinlichkeit“ ein Einzeltäter war (vgl. Die Presse, 15.04.2013).

## **4.2 3096 Tage**

*3096 Tage* erschien im September 2010, vier Jahre nach der Flucht von Natascha Kampusch. Diese erste Ausgabe besteht aus 288 Seiten, kostet ca. 20€ und wurde vom List Verlag herausgegeben, welcher zur Gruppe der Ullstein Buchverlage gehört. Der Ullstein Verlag wurde 1977 gegründet und hat seinen Sitz in Berlin. Für die vorliegende Arbeit ist jedoch eine spätere Version benutzt worden: das Ullstein Taschenbuch.

Das Buch, welches zu einem Bestseller am österreichischen und deutschen Markt wurde (vgl. URL: relevant.at 2012) und in 25 Sprachen übersetzt worden ist, entstand in Zusammenarbeit von Natascha Kampusch und der Lektorin Heike Gronemeier sowie der Journalistin Corinna Milborn. Das Buch wurde 2011 mit dem österreichischen Literaturpreis „Buchliebbling“ in der Kategorie „Biografien“ ausgezeichnet. So wie auch in der italienischen und spanischen Version, findet der Leser bzw. die Leserin im Werk einen kleinen Hinweis von der Autorin selbst: Am Ende jedes Kapitels befindet sich ein QR- Code, welcher weitere Informationen über die Biographie von Natascha Kampusch in Form von Videos, Fotos, Texten und Audioaufnahmen bietet. Die Autorin stellt sich zudem den LeserInnen für Fragen und Autogramme zur Verfügung.

Das Buch *3096 Tage* durchlief einen besonderen Entstehungsprozess, worüber in den folgenden Zeilen ein kurzer Exkurs geboten wird, um die Eigenheiten dieses Werkes aufzuzeigen. Die Co-Autorin Corinna Milborn hat in einem Interview erklärt, wie die Zusammenarbeit mit Natascha Kampusch abgelaufen ist. Das Buch ist durch Gespräche zwischen Kampusch und Milborn entstanden, in denen das Opfer seine Geschichte erzählt hat. Milborn beschreibt diese Treffen folgendermaßen:

Über mehrere Monate treffen wir uns, manchmal für ein paar Stunden, oft für ganze Tage. Anfangs fließt die Erinnerung chronologisch. Natascha Kampusch fasst ihre Gedanken in klare Sätze, so prägnant formuliert, dass man sie wortwörtlich aufschreiben kann. Doch als es um die Zeit der Gefangenschaft geht, verstummt sie immer öfter. Die Grausamkeit lässt den Atem stocken. Manchmal quält sich die Geschichte heraus, manchmal verstummt die junge Frau und steht selbst fassungslos vor den Angriffen, denen sie ausgesetzt war, als würde sie sie zum ersten Mal von außen sehen: die Schläge, die Dunkelhaft, der Psychoterror. (...) Nach den langen Gesprächen verstehe ich, warum Natascha Kampusch ihre Geschichte nicht selbst aufschreiben konnte. Das Grauen, die Komplexität ist kaum in Worte zu fassen: Selbst mir, als Zuhörerin, fällt es schwer. Wir arbeiten deshalb zu zweit am Text: Ich in Wien, Heike Gronemeier in München. Natascha Kampusch liest die Kapitel Satz für Satz, bessert aus, fügt Details hinzu. (News 20.12.10)

Obwohl es offensichtlich ist, dass das Buch von Natascha Kampusch in Zusammenarbeit mit zwei Ghostwriter geschrieben wurde, muss jedoch bemerkt werden, dass sowohl die Medien als auch der Verlag, die Rolle von Natascha in den Vordergrund gestellt haben. Wie im folgenden Kapitel beschrieben wird, erscheinen z.B. die Namen von Milborn und Gronemeyer nur bei der ersten Ausgabe des Buches, im Taschenbuch jedoch nicht mehr.

Anhand der literaturwissenschaftlichen Analyse in Kapitel 3, kann *3096 Tage* zum Genre „Autobiographie“ zugeschrieben werden. Das Buch besitzt in der Tat die Hauptmerkmale dieses Genres: in einer Autobiographie erzählen AutorInnen rückblickend ihre Lebensgeschichte oder Teile davon (vgl. Kraus 2009:22). Anders ausgedrückt, schreiben sie über ihr vergangenes Leben aus einer fernen, distanzierten Perspektive. Dasselbe geschieht im Fall von Natascha Kampusch: Vier Jahre nach ihrer Gefangenschaft beschreibt sie einen, für sie sehr schweren Lebensabschnitt.

Jedoch kann man schon bei einer ersten Betrachtung des Lebens von Natascha

Kampusch zu dem Ergebnis kommen, dass das Buch der klassischen Autobiographie nicht entspricht. Autobiographien im klassischen Sinne haben einen didaktischen, vorbildlichen und teilweise egozentrischen Aspekt inne, der für Jahrhunderte die Funktion dieser Werke bestimmte. Die dargestellte Person weist ein starkes Selbstwertgefühl auf und glaubt, dass ihr Leben erzählenswert ist und einen exemplarischen Charakter besitzt (vgl. Gusdorf 1980:30). Das Leben der Autorin gilt dagegen nicht als Modell dem man folgen kann, sondern vielmehr als Zeugnis des menschlichen Irrsinns und Mutwillen.

Im Vergleich zur klassischen Autobiographie, die sich der zeitgenössischen Gesellschaft zuwendet, die daraus eine Lehre entnehmen kann, ist *3096 Tage* vor allem für die Autorin selbst von Bedeutung. *3096 Tage* stellt erstens das Bedürfnis der Autorin dar, die sich dafür entschieden hat, mittels des Schreibens die belastenden Ereignisse ihrer Vergangenheit zu verarbeiten.

Darüber hinaus wird in *3096 Tage* aufgrund der Besonderheit der erzählten Begebenheiten nicht versucht den „Geist einer Epoche“ zu schildern, wie in der klassischen Autobiographie (vgl. Mahrholz 1998:72ff). Das heißt, es wird keine allgemeine Darstellung des Menschen in jener besonderen Gesellschaft geboten. Nichtsdestotrotz wünscht sich die Autorin, durch ihre persönliche Geschichte, diejenigen LeserInnen zu unterstützen, die eine ähnliche Situation erlebt haben.

Im dritten Kapitel wurde ausführlich über den Wert von Autobiographien als literarische Gattung diskutiert. In Bezug auf diese Erörterung kann für Natascha Kampuschs Autobiographie folgendes festgestellt werden: Der Inhalt des Buches entspricht soweit wie möglich der Wirklichkeit; die Autorin selbst bestätigt, dass sie mit dem Werk darauf abzielt, die wahre Geschichte ihrer Gefangenschaft zu schildern. Der besondere Stil der Autorin trägt durch die intensiven Sprachmittel dazu bei, das Werk zu einer reinen Überlebensgeschichte zu machen und seinen literarischen Wert zu bekräftigen.

Am 28. Februar 2013 ist der Film *3096 Tage* unter der Regie von Sherry Hormann<sup>15</sup> in den deutschen und österreichischen Kinos angelaufen. Die Rolle der Natascha als Kind wurde von der britischen Nachwuchsschauspielerin Amelia Pidgeon verkörpert. Für die späteren Jahre der Entführung wurde Natascha dann von der Britin Antonia Campbell-Huges dargestellt. Priklopils Rolle wurde dem dänischen Schauspieler Thure Lindhart zugewiesen (vgl. URL: <http://www.film-zeit.de> 2013).

---

<sup>15</sup> Das Drehbuch wurde anfänglich von dem deutschen Filmproduzenten, Drehbuchautor und Regisseur Bernd Eichinger in Anspruch genommen, der jedoch im Jänner 2011 verstorben ist (vgl. [www.film-zeit.de](http://www.film-zeit.de) 2013).

## 4.2.1 Das Inhaltsverzeichnis

Das Buch ist in 10 Kapitel und einen Epilog gegliedert:

### 1. Brüchige Welt. Meine Kindheit am Stadtrand von Wien

Das erste Kapitel soll einen Einblick in Nataschas Kindheit vor der Entführung geben. Natascha schildert ausführlich die Umstände ihres Lebens im Gemeindebau am Rennbahnweg in Wien, zunächst mit beiden Elternteilen und nach deren Trennung nur mit der Mutter. Diese Umgebung, die heutzutage als ein sicherer, renovierter sowie wohn- und familienfreundlicher Stadtteil gilt, war damals noch „der Innbegriff eines sozialen Brennpunkts“ (Kampusch 2012:14). Schon in diesen ersten Zeilen ist die Tiefe der Gefühle dieses damals achtjährigen Kindes offensichtlich. So spricht sie über die Siedlung am Rennbahnweg: „Ich konnte das Gefühl nie überwinden, nicht dazuzugehören. Ich hatte die ablehnende Haltung meiner Eltern so sehr verinnerlicht, dass meine eigene Siedlung für mich eine fremde Welt blieb“ (2012:15). Natascha beschreibt die Mutter als eine ziemlich kalte Frau, die ihre Gefühle nur schwer äußerte. Aufgrund ihrer frühen Schwangerschaften musste sie schnell zu einer erwachsenen Frau werden, welche die Verantwortung für ihre ganze Familie trug. Dagegen wird der Vater als ein liebevoller Mensch beschrieben, der jedoch viel zu oft seine Zeit in Bars verbrachte. Natascha erzählt mit Besinnung die schwankenden Gefühle, die sie an solchen Anlässen empfand: In einem Moment bekam sie volle und teilweise übertriebene Aufmerksamkeit von Leuten die sie nicht kannte und die ihr einen Moment später keine Beachtung mehr schenkten. Eine enge Beziehung hatte Natascha lange Zeit mit der Großmutter väterlicherseits, die in Süßenbrunn lebte, einem Dorf am Stadtrand von Wien, das Natascha im Gegensatz zur Donaustadt idyllisch fand. Weiters erzählt Natascha von der schwierigen finanziellen Situation ihrer Familie, die vorwiegend von den zahlreichen Schulden und der geringen Zuverlässigkeit ihres Vaters verursacht wurde und die letztendlich zu einer Trennung führte. Durch diese bittere Erfahrung wurde das Kind zu einem unsicheren Mädchen, das immer wieder ins Bett machte und deswegen im Kindergarten verspottet wurde. Nataschas Kindheit ist von schmerzhaften Momenten geprägt: Sie musste zum einen den schwierigen Gemütszustand der Mutter, mit der sie nach der Trennung der Eltern alleine wohnte und die von Zeit zu Zeit aggressiv wurde, ertragen und zum anderen auch jederzeit mit neuen Partnern ihrer Eltern rechnen.

### 2. Was soll schon passieren? Der letzte Tag meines alten Lebens

Im zweiten Kapitel schildert Natascha den Tag ihrer Entführung. Am 2. März 1998 wurde sie am Schulweg von Wolfgang Priklopil in seinem Lieferwagen entführt. In den ersten Minuten ihrer Gefangenschaft offenbarte Priklopil seinem Opfer, dass er nur als Mittelsmann in einer Übergabe fungierte und deshalb das Mädchen zu einem angeblichen Treffpunkt im Wald bringen würde, an dem allerdings niemand auf sie wartete. Priklopil fuhr dann Richtung

Strasshof, wo er sein Opfer in einem kleinen Raum im Keller einsperrte. Er besorgte ihr eine dünne Matratze und eine Toilettengarnitur. Bevor er sie alleine im Keller ließ, las er ihr Geschichten vor.

### 3. Vergebliche Hoffnung auf Rettung. Die ersten Wochen im Verlies

In diesem Kapitel beschreibt Natascha ihre Angst und ihre Gedanken aus den ersten Tagen und schildert ihr neues Leben im Keller von Herrn Priklopil. In dem fünf Quadratmeter großen Raum ist sie dem kontinuierlichen und quälenden Geräusch des Ventilators ausgesetzt, was für sie einer Folter gleich kam, genauso wie die Tatsache, vierundzwanzig Stunden lang das Licht eingeschaltet zu haben. Weiters schildert sie die ersten Kontakte mit dem Entführer, der anfänglich sehr unsicher und überrumpelt schien und sie abwechselnd als kleines Kind oder als Erwachsenen behandelte. Priklopil hatte gegenüber Natascha eine doppelte Persönlichkeit: Von einem liebenswürdigen Mann, der sich Sorgen um sie machte und ihre Wünsche erfüllte, konnte er rasch seine paranoide Seite zeigen und sie bedrohen. Natascha schildert sowohl den Alltag mit dem Entführer als auch ihre Gedanken über ihre Fluchtpläne sowie ihr gewünschtes Leben danach bei den Eltern. Um das Mädchen einzuschüchtern, wechselt Priklopil langsam seine Strategie. Anfänglich gab der Entführer Natascha nämlich immer wieder zu glauben, dass er noch auf seine Auftraggeber wartete. Dann sagte er ihr, dass ihre Eltern kein Lösegeld zahlen wollten, weil sie sie nicht liebten und dass Natascha daher für immer bei ihm bleiben müsste.

### 4. Lebendig begraben. Der Alptraum wird Wirklichkeit

Im vierten Kapitel findet der Leser bzw. die Leserin ein Mädchen, das sich seines Schicksals bewusst ist und demzufolge versucht, sein Leben so gut wie möglich zu gestalten. Natascha verschönerte den Keller mit Bildern, damit er wie ein Mädchenzimmer aussah und gleichzeitig um die Illusion eines normalen Lebens nicht zu verlieren. Sie bekam von Priklopil einen Fernseher, Videokassetten, einen Walkman, ein Radio und Bücher, die für Natascha lebensnotwendig waren. Sobald er ihr etwas gab oder schenkte, hatte er auch die Macht, ihr diese kleinen Beschäftigungen wieder wegzunehmen, immer dann, wenn er der Meinung war, dass sie nicht brav genug gewesen sei. Priklopil installierte in dem kleinen Raum zwei Anlagen, die für Natascha wie Folterninstrumente waren: Eine Zeitschaltuhr, mit der Priklopil den Rhythmus ihres Lebens kontrollierte, und eine Gegensprechanlage, durch die er sie abhörte und quälte. In ihrer gezwungenen Beziehung mit dem Täter versuchte Natascha, wenn er etwas von ihr verlangte, sich seinem Willen nicht zu beugen. Trotz des jungen Alters war ihr schon bewusst, dass sie nicht nachgeben durfte. Durch ihre kleinen Rebellionen versuchte sie möglichst große Macht auf den Entführer auszuüben.

## 5. Sturz ins Nichts. Der Raub meiner Identität

Im Herbst 1998 gelang es Natascha ihren Entführer zu überzeugen, sie nach oben zu bringen, um zu baden. In jenem Moment sah Natascha zum ersten Mal was sie von der Außenwelt trennte: Zwei Holztüren, eine 150 Kilogramm schwere Betontüre und ein kleiner Durchlass, der zur Garage führte. Darüber hinaus versteckte Priklopil den Zugang zum Durchlass mit einem Tresor, den er jedes Mal an der Wand anschraubte und elektronisch absicherte. Natascha verstand, dass wenn dem Entführer etwas passiert wäre, sie keine Chance hätte, gefunden zu werden. Sie war wie lebendig begraben und ihr Leben hing absolut von dem ihres Entführers ab. Weiters erzählt Natascha wie Priklopil sich bemühte, den Keller wohnlicher zu machen. Die Wände wurden mit einer von Natascha gewünschten Farbe gestrichen und sie bekam ein Hochbett und Regale. Während dieser Bauarbeiten verlor der Entführer, der sie schon von Anfang an ständig beschimpfte und aggressiv behandelt hatte, die Kontrolle über sich selbst und warf mit der Bohrmaschine nach dem Mädchen. Obwohl die Bohrmaschine Natascha nicht traf, berührte sie dieses Vorkommnis tief in der Seele. Die Weihnachtszeit war für das Mädchen ebenfalls eine sehr schlimme Zeit, da sie diese zum ersten Mal ohne ihre Familie verbringen musste. Ab dem zweiten Jahr ihrer Entführung, konnte Natascha regelmäßig ein bisschen Zeit im Haus verbringen, um zu duschen, zu essen oder um fernzusehen, aber immer unter Aufsicht von Herrn Priklopil. Er verbot ihr sogar über ihr altes Leben zu reden: Ihre Vergangenheit musste sie vergessen. Im September 1999 raubte ihr der Entführer gänzlich ihre Identität, indem sie sich für einen neuen Namen entscheiden musste. Nach fast zwei Jahren Gefangenschaft erlebte Natascha ihre ersten Momente im Freien, als Priklopil sie eines Nachts kurz in den Garten brachte.

## 6. Misshandlung und Hunger. Der tägliche Kampf ums Überleben

Im sechsten Kapitel beschreibt Natascha wie sich die Beziehung zu ihrem Entführer, in der Zeit in der sie sich in der Pubertät befand, entwickelte. Bald wurde sie gezwungen, das Haus nach seinen strikten Anweisungen zu putzen und mit ihm schwere Bauarbeiten durchzuführen. Einerseits freute sie sich, mehrere Stunden außerhalb des winzigen Kellers zu verbringen, andererseits wurden die Wutausbrüche und die darauf folgenden Misshandlungen des Täters immer häufiger und intensiver. Eines Tages z.B., während die beiden dabei waren, das Haus zu renovieren, machte Natascha einen Fehler und Priklopil warf schreiend einen schweren Zementsack nach ihr, der sie traf. Natascha schildert zahlreiche brutale Momente mit Klarsicht und Mut und erzählt, dass sie bald anfang, sich selbst zu wehren, um ihm zu zeigen, dass sie den Respekt vor sich selbst nicht verloren hatte. Mit der Pubertät begann Priklopil Natascha wegen ihrer dicken Körperfingur zu beschimpfen und ihr Gewicht ständig zu kontrollieren. Er reduzierte ihre Mahlzeiten so drastisch, dass sie bald unter Mangelernährung litt. Sein Wahnsinn verschlimmerte sich von Tag zu Tag und dadurch auch die Angst, von der Polizei festgenommen zu werden. Somit wurde Natascha bald gezwungen, sich die Haare zu rasieren, um keinerlei Spur von sich im Haus zu hinterlassen.

## 7. Zwischen Wahn und heiler Welt. Die zwei Gesichter des Täters

Hier analysiert Natascha ihre Gefangenschaft aus einer psychologischen Perspektive und lehnt die Bezeichnung „Stockholm- Syndrome“ für ihren Fall ab. Wie sie erklärt, war die Entscheidung, sich dem Täter anzunähern, eine Tat aus der Not heraus. Ein Versuch, ein normales Leben zu haben, um sich selbst nicht zu verlieren. Natascha schildert das Leben und den Charakter von Wolfgang Priklopil, der sich zwanghaft an Regeln und Ordnungen festhielt, aber nichtsdestotrotz zum Verbrecher wurde. Laut Natascha musste er einerseits Macht und Unterdrückung ausüben, andererseits strebte er jedoch nach Liebe und Anerkennung. Und aus diesen zwei Gründen hatte er beschlossen, sie zu entführen. Ab ihrem vierzehnten Lebensjahr wurde Natascha gezwungen, einige Nächte im Bett mit dem Entführer zu verbringen. Natascha erklärt ihren LeserInnen, dass sie auf diesen Aspekt ihrer Gefangenschaft nicht näher eingehen wird, um ihre Privatsphäre so gut wie möglich bewahren zu können.

## 8. Ganz unten. Wenn körperlicher Schmerz die seelischen Qualen lindert

In diesem Kapitel erzählt Natascha wie sich die Beziehung zwischen ihr und Priklopil mit der Zeit entwickelte. Er wurde von Tag zu Tag unruhiger, während sie immer müder und kraftloser wurde, fast wie ein passives Wesen, ohne Kraft um zu leben. Gleichzeitig begann Priklopil, über ein gemeinsames Leben zu sprechen, wobei er die ganze Macht gehabt hätte, sie sich gänzlich zu unterwerfen. Die Quälereien fanden kein Ende. Nach einem Streit sperrte Priklopil das Mädchen im Keller ein und ließ sie tagelang ohne Licht und ohne Essen, bevor er sie wieder herausholte. In jener Zeit wog Natascha nur 38 Kilogramm und kämpfte jeden Tag mit dem Hunger. Sie wurde mehrmals zum Kochen gezwungen, bekam dann aber beim Essen nichts, oder nur sehr wenig davon. Weiters erzählt Natascha, wie sie versucht hatte, sich selbst umzubringen. Sie schaltete dafür die Kochplatte ein, die sie im Keller hatte und machte mit dem Klopapier ein Feuer. Nach einigen Minuten war der Rauch so stark, dass sie kurz vorm Ersticken war. In jenem Moment nahm sie jedoch alle Kraft zusammen, entschloss sich dafür weiter zu leben und löschte das Feuer aus.

## 9. Angst vor dem Leben. Das innere Gefängnis steht

Priklopils Angst, dass sein Verbrechen entdeckt werden könnte, verstärkte seine Paranoia immer mehr. Er schüchterte Natascha damit ein, dass er jene Personen töten würde, um deren Hilfe Natascha beten hätte können. Um sein Ideal eines normalen Lebens mit Natascha näher zu kommen, nahm er sie auf einige Ausflüge mit. Einmal ließ er sie kurz in einem kleinen Wald frische Luft schnappen. Ein anderes Mal kauften sie zusammen im Drogeriemarkt von Strasshof ein. Natascha fing an, die Misshandlungen und die Schläge zu notieren. Mit 17 Jahren war Natascha so schwach und ihrem Entführer so psychisch unterworfen, dass trotz einiger Fluchtchancen, wie z.B. als sie zusammen einkaufen oder auf einem Skiausflug waren oder als Priklopil von einer Polizeikontrolle angehalten wurde, ihr die Kraft zu fliehen fehlte.

## 10. Für einen bleibt nur der Tod. Meine Flucht in die Freiheit

Im letzten Kapitel schildert Natascha den Tag ihrer Flucht. Sie war dabei, den Kleintransportwagen, mit dem sie entführt wurde, zu saugen, als Priklopils Handy läutete. Da er aufgrund des Lärmes durch den Staubsauger nichts hören konnte, entfernte er sich kurz und ließ Natascha allein im Garten. Natascha sammelte all ihre Kräfte, lief zum leicht geöffneten Gartentor und konnte entwischen. Verzweifelt überzeugte sie eine alte Dame, die in ihrem Garten saß, die Polizei anzurufen. Natascha beschreibt ihre ersten Momente in Freiheit, die Situation mit den Polizisten, das Treffen mit ihren Eltern in Wien und die erste Nacht, die sie sicherheitshalber mit einer Psychologin in einem Hotel im Burgenland verbrachte. Am Tag danach erfuhr sie, dass ihr Entführer Selbstmord begangen hatte.

### Epilog

In diesen wenigen Zeilen schildert sie wie die Medien mit ihr und ihrer Geschichte umgingen. Sehr rasch tauchten überall Fotos von ihr, dem Haus und dem Keller auf. Natascha fühlte sich teilweise ihrer Privatsphäre beraubt: In den Medien wurde die Geschichte ihrer Gefangenschaft ständig diskutiert, ohne Rücksicht auf ihre Gefühle und Bedürfnisse. Sie bekam von den Leuten nicht nur Trost und Hilfe, sondern man brachte ihr auch viel Misstrauen entgegen, weil sie die Darstellung ihres Entführers als ein Monster abgelehnt hatte. Ihrer Meinung nach, war es für die Außenwelt schwierig nachzuvollziehen, dass sie trotz Misshandlungen, mit dem Verlust ihrer Bezugsperson, welche sie länger als acht Jahre hatte, zurechtkommen musste. Das Wesentlichste war allerdings: Sie war endlich frei.

## **4.3 3096 giorni**

Die italienische Übersetzung ist im Mai 2011 im Bompiani Verlag in der Reihe Bompiani Overlook erschienen und wurde von Francesca Gabelli übersetzt. Der Verlag ist im Jahr 1929 gegründet worden und hat seinen Sitz in Mailand. *3096 giorni* ist ein 292 Seiten umfassendes Buch und ist für 17,50 € auf dem Buchmarkt zu finden. Im Juni 2012 hat der Verlag auch ein Taschenbuch herausgegeben, welches ca. 10€ kostet.

Francesca Gabelli ist 1964 in Orbetello geboren und wohnt zurzeit in Deutschland. Sie hat Philosophie in Florenz und vergleichende Literatur in Aix-en-Provence studiert. Nach dem Abschluss ihrer Studien machte sie in Frankfurt am Main eine Ausbildung zur Verlagsassistentin. In Frankfurt hat sie auch jahrelang als Übersetzerin für die Repräsentanz der Cardine Banca S.p.A. gearbeitet. Seit 2006 arbeitet sie als freiberufliche Übersetzerin. Sie hat mehrere berühmte deutschsprachige Werke ins Italienische übersetzt, wie beispielsweise Uwe Tellkampfs *Der Turm*, Katharina Hackers *Die Habenichtse* und Garou: *Ein Schaf-Thriller* von Leonie Swann (vgl. URL: <http://www.übersetzercolloquium.de> 2013).

#### 4.4 3096 días

3096 días ist von Carmen Bas Álvarez übersetzt und vom Aguilar Verlag veröffentlicht worden. Das 240 Seiten umfassende Buch kostet 18€ und ist wesentlich kürzer als das Original und die italienische Übersetzung. Der Verlag ist im Jahr 1923 in Spanien und im Jahr 1947 in Mexico gegründet worden und ist zurzeit einer der wichtigsten Verlage, der sich mit Sachbüchern beschäftigt.

Carmen Bas Álvarez hat am Colegio Alemán de Madrid die Schulpflicht absolviert und studierte danach Geschichte und Geographie. Ihre Deutschkenntnisse hat sie am Goethe Institut in Madrid vertieft<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Diese Informationen stammen aus einem Email-Austausch mit der Übersetzerin, der sich im Anhang der vorliegenden Arbeit befindet.

## 5. Übersetzungskritik

Die Anwendung des Modells von Amman auf Kampuschs Autobiografie *3096 Tage* sowie auf deren italienische und spanische Übersetzung wird auf drei Ebenen erfolgen. Bei der Feststellung der intratextuellen Kohärenz der beiden Übersetzungen und des Ausgangstextes werden die folgenden Ebenen berücksichtigt:

1. Ebene: Beziehung zwischen Täter und Entführungsoffer, auf der sich zwei weitere Unterebenen unterscheiden lassen:
  - physische Beziehung und Gewalt
  - psychische Beziehung
2. Ebene: Gefühle und Empfindungen
3. Ebene: Schilderung der Atmosphäre und der Räume

Zunächst wird die italienische Übersetzung analysiert. Im Anschluss daran werden beide Übersetzungen, nachdem ihre Funktion und ihre intratextuelle Kohärenz überprüft worden sind, miteinander verglichen. Danach erfolgen die Analyse des Originals und die Feststellung der intertextuellen Kohärenz sowohl der italienischen als auch der spanischen Übersetzung. Um die Übersichtlichkeit der Analyse zu erhöhen, werden bei allen drei Texten dieselben Textstellen untersucht.

### 5.1 Feststellung der Übersetzungsfunktion: italienische Übersetzung

Die italienische Übersetzung ist im Mai 2011 im Bompiani Verlag zuerst in der Reihe Bompiani Overlook und später in der Reihe Tascabili Narrativa erschienen. Bompiani gehört zu den bekanntesten Verlagen Italiens.

Warum der Verlag Interesse hatte, Kampuschs Autobiographie ins Italienische zu übersetzen, ist einfach begründbar. Erstens fühlen sich die italienischen LeserInnen sehr mit der Thematik des Buches verbunden, da in den letzten Jahrzehnten einige beispiellose Fälle von Misshandlung bzw. Entführungen von Kindern stattgefunden haben, über die das ganze Land empört war. Der schockierende Kampusch Fall im Nachbarland Österreich hat das Mitgefühl der italienischen Bevölkerung zweifellos geweckt. Der zweite Grund ist eher finanzieller Natur. Der Kampusch Fall hatte ein großes Echo in den internationalen Medien, was zur Folge hatte, dass ein immer größer werdendes Publikum auf die Veröffentlichung des Buches wartete<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Eine ähnliche Erfolgsgeschichte hatte auch die Autobiographie *J'avais 12 ans, j'ai pris mon vélo et je suis partie à l'école...* von der belgischen Autorin Sabine Dardenne, die 2004 vom Mörder und Sexualtäter Marc

Auf dem Cover der italienischen Übersetzung ist dasselbe Foto von Natascha Kampusch wie in der deutschen Version zu sehen und daneben steht die Zeile „ora mi sento abbastanza forte per raccontare la storia del mio sequestro“. Im Impressum findet sich ein Verweis auf die beiden Co-Autorinnen, und zwar mit der Formulierung „a cura di Heike Gronemeier e Corinna Milborn“. Dabei wird den LeserInnen allerdings keine konkrete Information über die Rolle von Gronemeier und Milborn bei der Entstehung des Buches geboten. Das Buch ist broschiert; auf der Rückseite befinden sich eine kurze Zusammenfassung des Kampusch-Falls und die folgende Aussage in dritter Person: „Adesso parla per la prima volta apertamente del rapimento, del periodo di prigionia, del suo rapporto con il rapitore e di come sia riuscita a sfuggire all'inferno“<sup>18</sup>. Hier wird die Leserin bzw. der Leser durch Wörter wie „aguzzino“, „prigionia“, „segreta“, „prigioniera“, „inferno“ bereits auf die Brutalität des Geschehens aufmerksam gemacht.

Auf der Innenseite des Schutzumschlags ist eine kurze Zusammenfassung des Buches zu lesen, in der auf die am meisten schockierende Seite des Textes hingewiesen wird. In dem Text geht es nämlich nicht nur um die Brutalität der Gefangenschaft, sondern auch darum, wie es Kampusch gelungen ist, mit der Entführung zurechtzukommen: „Apertamente e senza filtri parla della sua difficile infanzia, della prigionia, dei maltrattamenti fisici e psichici subiti. Ma descrive anche come abbia imparato, in quella situazione senza via d'uscita, a convivere con l'orrore“.

Die Funktion der Übersetzung kann durch diese kurzen Sätze auf der Vorder- und Rückseite des Buches festgestellt werden. Das Buch zielt darauf ab, dem italienischen Publikum Kampuschs Version der Gefangenschaft darzubieten. Wie auf der Rückseite zu lesen ist, möchte sie „parlare apertamente“ über ihre Gefangenschaft. Diese Aussage deutet darauf hin, dass viel über diesen Fall spekuliert worden ist und Natascha Kampusch sich noch nicht konkret darüber geäußert hat. Das Buch soll daher den Wunsch der italienischen LeserInnen nach Klarheit erfüllen.

### 5.1.1 Das italienische Cover

Besonders auffallend am italienischen Buchcover sind die Überschriften. Für den Namen der Autorin und den Titel wurde dieselbe fast serifenlose Schriftart gewählt. Zwei Eigenschaften dieser Schriftart tragen dazu bei, die Neugierde der LeserInnen zu wecken: Die intensive rote Farbe und die fett gedruckten Buchstaben. Die rote Farbe vermittelt Gewalt und Aggressivität und verrät den brutalen Charakter des Buches. Diese Textgestaltung ruft bei den italienischen

---

Dutroux entführt wurde. Nach ihrer Befreiung erweckte der Dutroux Falls globales Interesse und das Buch wurde in ca. 30 Ländern veröffentlicht (vgl. Der Spiegel 2004).

<sup>18</sup> Siehe Anhang

LeserInnen eine erste Scene des Buches hervor, indem sie die rote Überschrift auf weißem Hintergrund mit Blut assoziieren: Kampusch hat während ihrer Gefangenschaft physische Qualen erlitten. Die fett gedruckten Buchstaben heben den skandalistischen Aspekt dieser Geschichte hervor und laden die LeserInnen ein, das Buch in die Hand zu nehmen. In der Mitte befindet sich ein fett gedruckter Kurztext, der die Worte der Autorin direkt zitiert. Die Anführungszeichen signalisieren die Authentizität dieses Textes. Die zwei Farben Schwarz und Rot weisen auf eine unmittelbare Gefahr hin und wirken für die BetrachterInnen bedrohend. Unten links ist der Verlag mit seinen Logo zu sehen.

Das Bild nimmt fast die Hälfte des Covers ein. Das Gesicht der Autorin ist dermaßen blass, dass es in einigen Punkten mit dem weißen Hintergrund zu verschmelzen scheint. Für die BetrachterInnen wirkt dieses Gesicht auf dem weißen Hintergrund, als ein hilfloses, unschuldiges Mädchen. Auch die Gesichtszüge von Natascha lassen auf einen traurigen Gemütszustand des Mädchens schließen, der demnach von den Erlebnissen der Gefangenschaft herrührt.

## **5.2 Feststellung der intratextuellen Übersetzungskohärenz: italienische Übersetzung**

### **5.2.1 Ebene 1a: Beziehung zwischen Täter und Entführungsoffer**

Die Ebene zwischen dem Täter und dem Entführungsoffer gliedert sich in zwei Unterebenen. Zunächst wird die physische Beziehung zwischen beiden Personen untersucht, die auch die Gewalt, d.h. die vom Opfer erlittenen Misshandlungen und Schläge mit einbezieht; im Anschluss daran wird die Beziehung aus einer psychischen Perspektive analysiert. Aufgrund der brutalen Misshandlungen und der Bedrohung war das Opfer seinem Peiniger in hohem Maße unterworfen.

#### **5.2.1.1 Physische Beziehung und Gewalt**

##### Beispiel 1

Die folgende Textstelle befindet sich im sechsten Kapitel. Inhaltlich geht es um einen Wutanfall des Peinigers und die darauffolgenden Auswirkungen auf das Entführungsoffer. Eines Tages befinden sich Natascha und Priklopil oben im Haus, um Renovierungsarbeiten durchzuführen. Als der Täter von ihr die Spachtel gereicht haben möchte, nimmt Natascha das falsche Werkzeug. Er bekommt daraufhin einen Wutanfall, beschimpft sie und wirft einen

## Zementsack nach ihr.

“Dammi la spatola”, disse Priklopil uno dei primi giorni in soffitta. Gli porsi l’attrezzo sbagliato. “Tu sei davvero troppo scema anche per cacare!” sbottò. Da un secondo all’altro, i suoi occhi divennero molto scuri, come se una nuvola si fosse spostata sull’iride. Il suo viso si contrasse. Afferrò un sacco di cemento che era accanto a lui, lo sollevò e me lo lanciò contro, gridando. Il sacco pesante mi colpì del tutto impreparata e con tale forza che per un momento mi girò la testa.

Dentro di me impietritii. Non fu tanto il dolore a turbarmi così. Il sacco era pesante e l’urto mi fece male, ma questo lo potevo sopportare. Fu il grado di aggressione che scaturì dal rapitore a togliermi il fiato. Era, infatti, l’unico essere umano della mia vita e io dipendevo completamente da lui. Quell’accesso di rabbia minacciava la mia esistenza. Mi sentii come un cane bastonato che non può mordere la mano che lo picchia perché è la stessa che lo nutre. L’unica via di uscita che mi restava, era la fuga in me stessa. Chiusi gli occhi, cercai di isolarmi da tutto e non mi mossi da dove ero.

L’accesso d’ira del rapitore passò così velocemente com’era venuto. Mi si avvicinò, mi scosse, provò a sollevarmi le braccia e mi fece il solletico. “Smettila, mi dispiace,” disse, “in fondo, non è successo niente di così terribile.” Rimasi ferma con gli occhi chiusi. Mi pizzicò su un fianco e con le dita mi piegò verso l’alto gli angoli della bocca. Un sorriso forzato, nel senso vero e proprio della parola. “Torna normale. Mi dispiace. Che cosa posso fare affinché tu sia come prima?”

Non so quanto tempo rimasi così, immobile, in silenzio, con gli occhi chiusi. A un certo punto, però, prevalse il pragmatismo infantile. “Voglio un gelato e degli orsetti gommosi!”

Da un lato sfruttai la situazione per arrivare a dei dolciumi. Dall’altro, con la mia richiesta, volevo sminuire l’importanza di ciò che era successo. Priklopil mi dette subito il gelato e la sera mi portò gli orsetti gommosi. Dichiarò ancora una volta che gli dispiaceva e che una cosa così non sarebbe accaduta più, come fa, probabilmente, ogni uomo violento nei confronti di sua moglie e dei suoi bambini.

Tuttavia, dopo questo passo falso, sembrò essersi rotto un incantesimo. Priklopil cominciò a picchiarmi con regolarità. Non so allora che cosa scattò in lui o se semplicemente pensò di essere così onnipotente da potersi permettere tutto. La mia prigionia durava adesso già da più di due anni. Priklopil non era stato scoperto e mi teneva in pugno così bene che non sarei fuggita. Chi avrebbe mai punito il suo comportamento? Ai suoi occhi, invece, aveva il diritto di avanzare delle pretese nei miei confronti e di punirmi fisicamente se non lo accontentavo subito. (Kampusch 2011a:165ff)

In dieser Textstelle werden vier Scenes evoziert. Die erste Scene schildert Priklopils Wutanfall. In der zweiten Scene wird dann die Reaktion von Natascha auf den Wutanfall geschildert. Darauf folgt eine Scene in der Priklopils Wiedergutmachung geboten wird. In der vierten und letzten Scene dieser Textstelle wird schließlich die Gewalt des Entführers dargestellt, der ab jenem Moment sein Opfer verprügelt. Die Absatzgestaltung entspricht dem Fortgang der Handlung und erleichtert dadurch das Lesen.

Die erste Scene zeigt, wie sich Priklopils Wutanfall rasch entwickelt. Ein banaler Fehler Nataschas, die ihm das falsche Werkzeug reicht, – wie oben beschrieben – löst seine Wut aus. Priklopils Wut zeigt sich auf zwei Weisen. Erstens beschimpft er sie: „Tu sei davvero troppo scema anche per cacare“; die LeserInnen bekommen ein negatives Bild von Priklopil: er ist derb und vulgär. Priklopils Aussage lässt die LeserInnen verstehen, dass er die Oberhand über sein Opfer gewinnen will, indem er es demütigt. Darüber hinaus vermittelt die Scene eine gewisse Unberechenbarkeit, die durch den Frame „Da un secondo all’altro, i suoi occhi

divennero molto scuri, come se una nuvola si fosse spostata sull'iride. Il suo viso si contrasse“ dargestellt wird. Plötzlich äußert sich die Wut konkret in seinem Gesicht: Dieser Frame beschreibt die von seinem Ärger ausgelösten physischen Veränderungen. Seine Augen werden plötzlich sehr dunkel und sein Gesichtsausdruck wird angespannt. Die LeserInnen bekommen eine genaue Vorstellung des Wutausbruchs. Die Textstelle evoziert Literarizität durch die metaphorischen Sprachmittel, die das Dunkelwerden der Augen beschreiben.

Der Rhythmus der Textstelle steigert sich rasch durch die vielen Verben, die hintereinander folgen und Priklopils Bewegungen schildern. Die Frames „afferrò un sacco“, „lo sollevò“ und „me lo lanciò contro, gridando“, evozieren eine Handlung, welche sich auf rasche und brutale Weise ereignet.

Durch die zweite Scene wird den LeserInnen klar, dass der Wutanfall Natascha eher auf psychologischer als auf physischer Ebene schadet. Zwei bildhafte Frames zeigen, welche Folgen Priklopils Aggressivität für sie hat: „Impietrii“ und „togliermi il fiato“. Damit wird ein Bild von Natascha evoziert, welche sich durch den großen Schreck nach dem Schlag kaum bewegen kann. Diese Annahme wird in den darauf folgenden Zeilen verstärkt: „L'unica via di uscita che mi restava, era la fuga in me stessa. Chiusi gli occhi, cercai di isolarmi da tutto e non mi mossi da dove ero“. Weiters wird Natascha durch den Frame „cane bastonato“ wie ein verprügelter Hund dargestellt, während Priklopil als jene Hand geschildert wird, welche ihr etwas zu Essen gibt, sie aber auch prügelt. Dieser Tiervergleich lässt ein dramatisches Bild entstehen: Natascha fühlt sich dermaßen unterworfen, dass sie ihr Menschsein fast verliert.

Die dritte Scene schildert wie Priklopil physischen Kontakt zu Natascha sucht, um sein Verhalten wiedergutzumachen. Er nähert sich ihr, schüttelt sie, versucht ihre Arme hochzuheben und kitzelt sie. Der Frame „Mi si avvicinò, mi scosse, provò a sollevarmi le braccia e mi fece il solletico“ ruft eine eindeutige Scene hervor; Priklopil versucht durch den physischen Kontakt, der ungeschickt „mi scosse“ und unsicher „provò a sollevarmi le braccia“ wirkt, seine Tat wiedergutzumachen. Die Unsicherheit seiner Gesten zusammen mit den Framen „immobile“, „in silenzio“ und „con gli occhi chiusi“ deuten darauf hin, dass Natascha darauf nicht reagiert und reglos bleibt. Anschließend zwickt Priklopil Natascha in die Seite und versucht sie zum Lachen zu bringen, indem er ihre Mundwinkel mit den Fingern nach oben zieht: „Mi pizzicò su un fianco e con le dita mi piegò verso l'alto gli angoli della bocca“. Die evozierte Scene ist einem durchschnittlichen Leser bzw. einer durchschnittlichen Leserin vertraut; Priklopil scheint wie ein normaler Vater zu versuchen, das Kind zu trösten. Er versucht dadurch ganz scheinheilig zum Vermittler einer in der Familie üblichen Kulturalität zu werden.

Die letzte Scene schildert Priklopils Gewalt, welche sie in Form von Schlägen nach jenem Wutanfall zu spüren bekommt. Die Wahl des Verbs „picchiare“ evoziert eine eindeutige Scene im Kopf des Lesers bzw. der Leserin: Natascha leidet unter physischen

Qualen, indem sie immer wieder geschlagen wird. Diese Annahme wird auch von dem Frame „uomo violento“, der im vorigen Satz zu lesen ist, betont.

Der Stil wirkt schriftsprachlich, die Wortwahl ist überlegt und entspricht der gehobenen Sprache, wie in den folgenden Beispielen zu sehen ist: „prevalse il pragmatismo infantile“, „volevo sminuire l'importanza“ und „sembrò essersi rotto un incantesimo“. Auch in jenem Fall, bei dem es sich um eine direkte Rede handelt, scheint die Sprache eher dem schriftsprachlichen Stil gleichzukommen: „Che cosa posso fare affinché tu sia come prima?“. Manche LeserInnen werden Priklopils Aussage „Tu sei davvero troppo scema anche per cacare“ etwa störend empfinden, da in vielen Regionen Italiens eher die Variante „cagare“ verbreitet ist.

## Beispiel 2

Einige Seiten später findet sich eine ähnliche Stelle wie im ersten Beispiel. Natascha erzählt, dass ihre Essensrationen von Tag zu Tag geringer werden.

Le mie razioni di cibo si ridussero in modo drammatico. La mattina mi dava una tazza di tè e due cucchiari di muesli con un bicchiere di latte o una fetta di dolce, che spesso era così sottile che ci si poteva leggere il giornale attraverso. Ormai mi dava dei dolciumi solo dopo che mi aveva picchiata pesantemente. (2011a:172)

In dieser Textstelle werden zwei Scenes hervorgerufen. Die erste Scene schildert wie Priklopil sein Opfer foltert, indem er das Mädchen zum Essensentzug zwingt. Die zweite Scene zeigt, dass Natascha von ihrem Peiniger verprügelt wird.

In der ersten Scene wird der Essensentzug durch den Frame „Le mie razioni di cibo si ridussero in modo drammatico“ geschildert. Die LeserInnen verstehen sofort, dass die Autorin in der Folge etwas Furchtbares – eben etwas Dramatisches – erzählen wird, wodurch sich sein bzw. ihr Interesse beträchtlich steigert.

Die zweite Scene, die sich ergibt, ist ganz deutlich und brutal. Natascha bestätigt, dass sie nur noch Süßigkeiten erhält, nachdem sie geschlagen worden ist. Der Frame „dopo che mi aveva picchiata pesantemente“ weist unverblümt auf physische Folter hin. Außerdem wird den LeserInnen klar, dass es sich dabei nicht um einen Einzelfall handelt, sondern dass Natascha von Priklopil regelmäßig Schläge bekommt, eben wenn der Entführer sein schlechtes Gewissen stillen will.

### 5.2.1.2 Psychische Beziehung

#### Beispiel 3

Die folgende Textstelle befindet sich am Anfang des fünften Kapitels. Nachdem Natascha sechs Monate in dem winzigen Raum eingesperrt war, findet sie endlich den Mut, ihren Entführer zu fragen, ob sie nach oben gehen darf, um ein Bad zu nehmen.

Desideravo riprovare la sensazione che mi pervadeva sempre dopo un bagno caldo. Ogni volta che il rapitore veniva nella segreta, lo tormentavo. Un bagno. Se per favore potevo fare il bagno, una volta. Glielo chiedevo di continuo. Non so se ad un certo punto si innervosì o se decise che forse era veramente tempo che facessi un bagno; comunque sia, dopo qualche giorno di preghiere e suppliche, inaspettatamente mi promise che avrei potuto farlo. Se facevo la brava. Potevo uscire dalla prigione! Potevo andare di sopra e fare il bagno!  
E tuttavia: cos'era questo „di sopra“? Cosa mi aspettava lì? Oscillavo tra gioia, sicurezza e speranza. Forse mi avrebbe lasciato da sola e avrei avuto un'occasione per fuggire...  
Trascorsero ancora alcuni giorni, prima che il rapitore mi tirasse fuori dalla prigione. E li utilizzò per soffocare qualsiasi mio pensiero di fuga: “Se gridi, allora dovrò farti male. Tutte le porte e le finestre sono assicurate con cariche di esplosivo. Se apri una finestra, ti farai saltare in aria da sola”. (2011a:132)

In dieser Textstelle werden grundsätzlich zwei Scenes evoziert: Die erste Scene zeigt wie Natascha sich gegenüber ihrem Entführer verhält, um zu bekommen was sie will. Die zweite Scene hingegen stellt Priklopils Machtausübung dar, der durch Drohungen das Opfer dazu bringt, sich so zu verhalten wie er es möchte.

Die erste Scene stellt sich wie folgt dar: Natascha ist in allen ihren Bedürfnissen sehr stark von ihrem Peiniger abhängig. Um zu bekommen was sie braucht, in diesem Fall ein Bad, bittet sie ihn ständig und unaufhörlich. Natascha erzählt, dass sie ihn jedes Mal um die Erlaubnis, zu baden, bittet, wenn er in das Verlies kommt. Nataschas Verhältnis wird durch mehrere Frames geschildert: Erst liest man „lo tormentavo“. In diesem Kontext ruft dieser Frame eine Scene hervor in der Natascha eindringlich versucht, Priklopil zu überzeugen, sie baden zu lassen. Durch diesen Frame wird allerdings noch ein weiteres Bild evoziert, nämlich das Foltern, die Quälerei. In der Tat bedeutet das Verb „tormentare“ für sich betrachtet „foltern“ bzw. „quälen“, was Natascha durch ihr ständiges Bitten und Betteln bei ihrem Peiniger auch in gewisser Weise auslöst. Durch diese Nuancierung trägt dieser Frame dazu bei, das Gewicht der Gesamtscene zu erhöhen und eine düstere Stimmung zu schaffen.

Weiters werden die LeserInnen mit den Frames „Glielo chiedevo di continuo“ und „dopo qualche giorno di preghiere e suppliche“ auseinandergesetzt. Dabei wird den LeserInnen klar, dass die geschilderte Beziehung sehr unausgewogen ist. Die Scene schildert einen anfänglich unerschütterlichen Entführer und Natascha muss ihn mehrfach fragen, wie durch den Frame „Glielo chiedevo di continuo“ deutlich gemacht wird, bevor er ihr ein Bad erlaubt. Der Frame „dopo qualche giorno di preghiere e suppliche“ stellt zwei Handlungen dar, die normalerweise von Personen durchgeführt werden, die sich in einer benachteiligten

Situation befinden. Im Folgenden ist ersichtlich dass auf Grund dieser beiden Frames eine dramatische Scene für die LeserInnen hervorgerufen wird: Natascha bittet ihn verzweifelt und unaufhörlich, ein Bad nehmen zu dürfen. Auch wenn es im Frame nicht enthalten ist, wird den LeserInnen eine Scene vor Augen geführt, in der sie bei Ablehnung ihrer Bitte auch zu Weinen beginnt. Durch die besprochenen Frames und den Einsatz von kurzen Sätzen wie z.B. „Un bagno. Se per favore potevo fare il bagno, una volta“ wird eine gewisse Dringlichkeit und Hektik vermittelt. Der Rhythmus wird dadurch immer schneller.

Der Ton bei dieser ersten Scene entspricht der gesprochenen Sprache, wodurch die Gesamtscene sehr lebendig wirkt. Zwischen umgangssprachlichen Ausdrücken, wie „tormentare“, befinden sich auch Wörter der Standardsprache, hauptsächlich Verben, wie z.B. „mi pervadeva“ und „si innervosi“.

Die zweite Scene zeigt wie Priklopil versucht seinen Willen durchzusetzen, indem er sie bedroht. Nach mehreren Tagen gibt er zwar dem Mädchen die Erlaubnis ein Bad zu nehmen; er hat jedoch fürchterlich Angst, Natascha könnte einen Fluchtversuch wagen, sobald sie sich oben im Haus befindet. Um dies zu verhindern, versucht er jeden Fluchtgedanken Nataschas zu verhindern, indem er ihr erzählt, im Haus sei jede Öffnung durch Sprengstoff gesichert. Der Frame „soffocare qualsiasi mio pensiero di fuga“ trägt meiner Meinung nach dazu bei, die bedrohende Wirkung Priklopils zu verstärken und eine atmosphärische Scene hervorzurufen. Der Frame gibt zu verstehen, dass der Täter versucht, Nataschas Fluchtgedanken auszutreiben; isoliert betrachtet bedeutet das Verb jedoch, jemanden durch Entzug von Luft umzubringen. Auch das Adjektiv „qualsiasi“, das im Vergleich zu einem nüchternen „ogni“ dramatischer wirkt, trägt dazu bei, verstärkend die Bedrohung des Entführers zu betonen.

Die Schwere der Gesamtscene, die erdrückend und lähmend wirkt, wird durch die stark besetzten Verben und Substantiva erzeugt.

#### Beispiel 4

Während der Gefangenschaft gibt Priklopil zu verstehen, dass er mit seinem wahnsinnigen Plan, Natascha zu entführen, das Ziel verfolgt, ein „normales“ Leben mit ihr zu führen. Mehrmals spricht er mit ihr über ein zukünftiges gemeinsames Leben. Je älter Natascha wird und je mehr sich die Idee eines normalen Lebens im Kopf des Entführers verwirklicht, desto mehr wachsen seine Paranoia und Angst, dass sein Opfer fliehen könnte. Im achten Kapitel schildert Natascha diese Phase des Irrsinns ihres Entführers.

Come sarebbe dovuta essere questa vita migliore, su questo Priklopil aveva idee vaghe. Il suo ruolo, invece, era ben definito: in ogni variante si vedeva come il sovrano della casa; per me aveva riservato ruoli differenti. Una volta ero la donna di casa e la schiava, che si accollava tutti i suoi lavori: da quelli di muratura, fino a cucinare e a pulire. Un'altra volta, invece, ero la compagna, alla quale avrebbe potuto appoggiarsi; un'altra volta ancora il rimpiazzo di sua

madre, la pattumiera per i suoi stati d'animo, il sacco di sabbia su cui scaricare la rabbia per la sua impotenza nel mondo reale. Ciò che non cambiava, era l'idea che io dovessi essere in tutto e per tutto disponibile. Una mia personalità, le mie necessità o addirittura le piccole libertà, non comparivano nella sceneggiatura di questa "vita insieme". [...]

Nei giorni buoni, questa idea, la sua idea, che sarebbe dovuta diventare anche la mia, sembrava a portata di mano. Nei giorni no, Priklopil era più imprevedibile che mai. Mi utilizzava come zerbino per il suo cattivo umore più spesso di prima. (2011a:206ff)

In dieser Textstelle werden zwei Scenes evoziert. Die erste Scene beschreibt Priklopils Machtausübung, die durch verschiedenartige Befehle erfolgt. Die zweite Scene stellt Nataschas Unterworfenheit dar, was dazu führt, dass sie jene Rolle spielen muss, welche ihr Entführer für sie vorgesehen hat.

Die erste Scene schildert, wie sich der Entführer in seiner Rolle fühlt. In seiner Vorstellung ist er „il sovrano“ des Hauses (im Deutschen „Souverän“ bzw. „Herrscher“). Auf sprachlicher Ebene wirkt der Frame „Il sovrano della casa“ etwas hyperbolisch. Durch dieses Sprachmittel wird Priklopils Allmacht über Nataschas Leben erfolgreich abgebildet. Er hat die Macht, Nataschas Leben vollständig zu beherrschen und vor allem über die Erfüllung ihrer Lebensbedürfnisse zu entscheiden. Er befiehlt seinem Opfer, verschiedene Rollen für ihn zu spielen: „Donna di casa“, „schiava“, „compagna“ oder „rimpiazzo di sua madre“. Die Leserschaft stellt sich damit das Bild eines gestörten Mannes vor, der in seinem Opfer die Lösung für seine Unfähigkeit sucht, mit anderen Menschen zu kommunizieren und zu leben. Sie muss viele Aufgaben im Haus übernehmen: „Da quelli di muratura, fino a cucinare e a pulire“. Die evozierte Scene: Natascha wird wie eine Sklavin für alles ausgenutzt, nicht nur als seine Gesellschafterin für ihn, sondern auch als Dienerin, um Bauarbeiten für ihn durchzuführen.

Die zweite Scene zeigt, welche Gefühle das Opfer gegenüber seinem Entführer empfindet: Natascha fühlt sich ausgebeutet und gedemütigt. Diese Schilderung erfolgt mittels drei Metaphern: Einmal ist sie „la pattumiera per i suoi stati d'animo“, ein anderes Mal „il sacco di sabbia su cui scaricare la rabbia“ und schließlich auch „lo zerbino per il suo cattivo umore“. In allen Fällen wird sie als etwas Wertloses geschildert: als Abfall; als Sandsack; oder als Fußmatte. Für die LeserInnen entsteht durch diese drei Frames eine Scene, in der Natascha hilflos erscheint und unter der Quälerei ihres Peinigers unvermeidlich leidet. Sie wird dabei als ein Objekt dargestellt, an dem Priklopil seine schlechte Laune und seine Wut abbaut. Die Frames „la pattumiera per i suoi stati d'animo“ und „lo zerbino per il suo cattivo umore“ sind zwar sehr metaphorisch, geben jedoch die LeserInnen zu verstehen, dass er sie beschimpft und beleidigt. Der Frame „il sacco di sabbia su cui scaricare la rabbia“ weist dagegen deutlich auf Schläge und Fußtritte hin. Zusammenfassend ist diese Textstelle reich an metaphorischen Sprachmitteln, welche zur intratextuellen Kohärenz zwischen Form und Inhalt beitragen.

## 5.2.2 Ebene 2a: Gefühle und Empfindungen

### Beispiel 5

Wie bereits anhand des vorigen Beispiels gezeigt wurde, verfolgt Priklopil mit der Entführung des Mädchens das Ziel, eine normale Beziehung aufzubauen und eine Person in seiner unmittelbaren Nähe zu haben, die sich um ihn kümmert und ihn liebt. Um das zu erreichen, ist es notwendig, dass Natascha ihr altes Leben vergisst. Diese Gehirnwäsche beginnt mit dem Verbot, über ihr Leben zu sprechen. Diesen Teil der Gefangenschaft schildert Natascha im fünften Kapitel.

Naturalmente il divieto di avere una mia storia, mi rese molto triste. Il fatto di non poter essere più me stessa e di non poter parlare del profondo dolore che comportava la perdita dei miei genitori, mi sembrò una profonda ingiustizia. [...] Il rapitore, tenendomi isolata da tutto, aveva creato una base perfetta per togliermi davvero il mio passato. Perché, mentre a livello cosciente e davanti a lui mantenni sempre l'opinione che il mio rapimento era stato un grave delitto, l'ordine, ripetuto in continuazione, di considerarlo un salvatore, filtrava sempre più profondamente nel mio subconscio. In fondo per me era molto più facile vedere il mio rapitore come un salvatore e non come un malvagio. Nel disperato tentativo di trovare nella mia prigionia dei lati positivi e di non spezzarmi, mi dicevo: per lo meno la situazione non può più peggiorare. Diversamente dai molti casi dei quali avevo sentito parlare in televisione, il rapitore, fino a quel momento, non mi aveva né violentata né uccisa.

Il furto della mia identità mi aprì anche degli spazi. Se oggi ripenso a quel sentimento, considerata la totale privazione della libertà in cui mi trovavo, mi sembra incomprensibile e paradossale. Tuttavia, allora, per la prima volta nella mia vita, non mi sentii più schiacciata dai pregiudizi. Non ero più una rotellina in una famiglia in cui i ruoli erano già stati assegnati da tempo, e nella quale a me era stato riservato quello della bambina maldestra e paffutella. Nella quale gli adulti prendevano decisioni che io molto spesso non capivo, trattandomi come un burattino.

Certo, adesso ero prigioniera in un sistema di totale oppressione, avevo perso la libertà di movimento e una sola persona decideva ogni dettaglio della mia vita. Ma quella forma di oppressione e manipolazione era chiara e diretta. Il rapitore non era un tipo che agiva in modo sottile, voleva esercitare il suo potere apertamente e senza mezzi termini. All'ombra di questo potere, che mi prescriveva tutto, potevo paradossalmente, per la prima volta della mia vita, essere me stessa.

Un indizio di questo stato d'animo è per me, oggi, il fatto che dal giorno del mio rapimento non bagnai più il letto. Sebbene fossi sottoposta ad una pressione disumana. Tuttavia, pare che allora, sia venuto meno un particolare stress. Se dovessi riassumerlo in una frase, direi: abbandonando alla mia storia e piegandomi al rapitore, mi sono sentita desiderata, per la prima volta dopo molto tempo. (2011a:151ff)

In dieser Textstelle werden zwei Scenes hervorgerufen. Die erste Scene schildert Nataschas Traurigkeit, die sich mit dem Verlust ihres alten Lebens auseinandersetzt. Die zweite Scene schildert wie sich ihre Erfahrungen vor und während der Gefangenschaft aufeinander auswirken und in Nataschas Gefühlswelt eine tiefgreifende Verwirrung auslösen.

Die erste Scene zeigt, wie Natascha sich in einem Zustand tiefer Traurigkeit befindet, der durch das Verbot ihres Entführers, ihre eigene Geschichte zu haben, entsteht. Diese tiefe Traurigkeit des Opfers wird durch die Frames „molto triste“, „profondo dolore“, „la perdita dei miei genitori“ und „profonda ingiustizia“ hervorgehoben. Nataschas Befindlichkeit zeigt

sich auf metatextueller Ebene durch die Wiederholung des Adjektivs „profondo“ im selben Satz. Natascha will ihre Vergangenheit nicht aufgeben, jedoch ist ihr bewusst, dass eine Annäherung an ihren Entführer der einzige Weg ist, um zu überleben. Die Übersetzerin wählt dafür einige Frames, durch die konkrete physische Bilder entstehen. So heißt z.B. in „nel disperato tentativo di trovare nella mia prigionia dei lati positivi e di non spezzarmi“, das Verb „spezzarsi“ so viel wie „durchdrehen“, „den Verstand verlieren“. Wörtlich kann „spezzarsi“ jedoch mit „durchbrechen“ übersetzt werden. Mit diesem Frame wird das Bild evoziert, in der die Zerbrechlichkeit des jungen Mädchens hervorgehoben wird, das ständig Gefahr läuft, von seinem Entführer überwältigt zu werden.

Die zweite Scene stellt meiner Ansicht nach einen heiklen Teil von Nataschas Gefangenschaft dar, da sie sich mit widerstreitenden Gefühlen auseinandersetzen muss. Sie bestätigt, dass sie sich während der Gefangenschaft nicht mehr „schiacciata dai pregiudizi“ ihrer Familie ist. Natascha fühlt sich von den Vorurteilen ihres vorherigen Lebens wortwörtlich „zerquetscht“. Dieser Frame ruft – genau so wie im vorigen Fall – eine Scene hervor, die Natascha als physisch und im weiteren Sinne auch psychisch zerstört zeigt. Was in diesem Fall für den Leser bzw. die Leserin erstaunlich ist, ist die Tatsache, dass sie nicht über ihren Peiniger, sondern über ihre Familie redet. In dieser Familie hatte sie keine Entscheidungsmacht und fühlte sich wie „un burattino“, eine Marionette, deren Bewegungen von anderen gesteuert werden.

Natascha fühlt sich in der Gefangenschaft von einer Last der Vergangenheit, die mit der schwierigen Situation ihrer Familie zu verbinden ist, befreit. Im starken Widerstand mit dem Frame „prigioniera in un sistema di totale oppressione“ ist einige Zeilen später der Frame „mi sono sentita desiderata, per la prima volta dopo tanto tempo“ zu lesen. Die evozierte Scene: Natascha fühlt sich von der Situation durch und durch unterdrückt; Traurigkeit und Verzweiflung vermischen sich mit dem Gefühl, sich erwünscht zu fühlen und diese unterschiedlichen Befindlichkeiten lassen ihr keine Ruhe.

Stilistisch betrachtet weist die Textstelle ein starkes Vorkommen von Adjektiven und Adverbien auf, wie „profondo“, „grave delitto“, „l’ordine, ripetuto in continuazione“, „filtrava sempre più profondamente“, „disperato tentativo“, und „un sistema di totale oppressione“ die auf die Scenes wirken und eine dichte Atmosphäre schaffen.

### Beispiel 6

Die folgende Textstelle befindet sich im sechsten Kapitel, in dem die dargestellten Misshandlungen auch durch Essensentzug erfolgen. An dieser Stelle schildert Natascha Priklopils Besessenheit in Bezug auf ihre Mahlzeiten. Sobald sich Natascha in der Pubertät befindet, beginnt er, ihr Gewicht zu kontrollieren und ihre Essensrationen extrem zu verringern. Er beschimpft sie ständig wegen ihrer Größe. Natascha, die als Kind pummelig

war und sich dafür schämte, wird von den Worten, die er in diesem Zusammenhang ihr gegenüber verwendet, sehr verletzt.

Con l'inizio dell'adolescenza il rapitore cominciò anche a terrorizzarmi con il cibo. Una o due volte la settimana mi portava nella segreta una bilancia. Quando mi aveva rapita pesavo quarantacinque chili ed ero una bambina rotondetta. Negli anni successivi crebbi, e dimagrii lentamente.

Dopo una fase di relativa libertà in cui gli "ordinavo" i miei pasti, già durante il primo anno di prigionia, il rapitore aveva preso gradualmente il controllo, imponendomi di razionare bene il cibo. Insieme al divieto di guardare la televisione, la privazione del cibo era stata un'efficace strategia per tenermi sulla retta via. Ma quando compi dodici anni e fisicamente mi trasformai, il rapitore cominciò ad accompagnare il razionamento della quantità di cibo con offese e accuse. "Ma guardati. Sei grassa e brutta."

"Sei così ingorda e ti abbuffi a mie spese."

"Chi non lavora, non ha bisogno di mangiare."

Le sue parole mi colpivano come frecce. Già prima della prigionia ero molto infelice a causa del mio aspetto, che mi sembrava l'ostacolo più grande sulla strada verso un'infanzia libera di preoccupazioni. La consapevolezza di essere grassa mi riempiva di un odio verso me stessa logorante e distruttivo. Il rapitore sapeva esattamente quali tasti toccare per colpire la fiducia in me stessa. E non aveva pietà. [...]

Mi esortava a pesarmi quotidianamente e controllava minuziosamente le annotazioni delle variazioni del mio peso.

„Prendi esempio da me.“

Sì, prendi esempio da lui. Io sono così ingorda. Sono troppo grassa. La sensazione costante e logorante della fame non se ne andava.

(2011a:170ff)

Die erste Scene zeigt wie Priklopil das Mädchen durch Foltern, insbesondere durch Essensentzug und Beleidigungen, unter Kontrolle hält. Die zweite Scene schildert welche gravierende Auswirkungen Priklopils Verhalten auf sie hat: Selbsthass und Hunger.

Die erste Scene ergibt sich grundsätzlich durch Priklopils direkte Aussage: "Ma guardati. Sei grassa e brutta. Sei così ingorda e ti abbuffi a mie spese. Chi non lavora, non ha bisogno di mangiare". Der Ton ist beleidigend; jedoch wirkt die direkte Rede etwas nüchtern, ist nicht wirklich auffallend. Ein Grund dafür, ist z.B. der Frame „ti abbuffi a mie spese“, der keinen gängigen Ausdruck darstellt.

Die zweite Scene schildert eine verzweifelte und kraftlose Natascha, die mehrmals fast verhungert und gleichzeitig wegen der quälenden Aussagen ihres Peinigers sich selbst und ihre Figur hasst. Die Scene wird durch einige bedeutungsreiche Frames geschaffen. Der Frame „le sue parole mi colpivano come frecce“ bringt den Schmerz, den Priklopils Aussagen verursachen, zum Ausdruck. Es wird ein Bild der Zerbrechlichkeit Nataschas evoziert, Das Mädchen wird durch die Härte seiner Worte verletzt. Die Absicht des Täters besteht darin, sie durch den Essensentzug und das Verspotten schwach zu halten. Das gelingt ihm so gut, dass sie sich am Ende selbst hasst. Ihre Figur wird für sie „l'ostacolo più grande“, um glücklich zu sein. Dieser Frame zeigt klar, dass Priklopils Gehirnwäsche erfolgreich verläuft. Der Frame „un odio verso me stessa logorante e distruttivo“ betont die Schwere des psychologischen Drucks, dem sie ausgesetzt ist. Die Schilderung von Nataschas Selbsthass erfolgt durch zwei

Adjektive, die dieses negative Gefühl stark intensivieren und so zur intratextuellen Kohärenz zwischen Inhalt und Form beitragen.

Weiters wird das Hungergefühl als „La sensazione costante e logorante della fame“ beschrieben. Durch das Adjektiv „costante“ erfährt die Leserschaft, dass sich das Hungergefühl unaufhörlich einstellt. Das Adjektiv „logorante“ ruft etwas Gravierendes hervor und beschreibt hier den Hunger, der sie langsam von innen heraus schwächt. Die evozierte Scene: Natascha leidet unter einem starken Hungergefühl; sie hat Magenkrämpfe und berührt ihren Bauch mit den Händen, ein Versuch den Schmerz damit zu lindern. Der Hunger ist unüberwindlich und wird beständig zu ihrem wichtigsten und größten Gedanken. Der Ton der Textstelle wirkt durch den Einsatz dieser Adjektive negativ und bedrückend.

Die Textstelle weist eine recherchierte Wahl der Frames auf, wie beispielsweise „tenermi sulla retta via“, „mi esortava a pesarmi“ und „ero molto infelice“, welche in einem literarischen Stil mündet.

### **5.2.3 Ebene 3a: Schilderung der Atmosphäre und der Räume**

#### Beispiel 7

Im Folgenden werden unterschiedliche Textstellen verschiedener Kapitel vorgestellt, in denen Natascha Kampusch Bezug auf das Verlies nimmt, in dem sie sehr lange Zeit lebt.

Un giorno di quella primavera che conoscevo solo dal calendario, il rapitore mi portò nella prigione una radio. (2011a:108)

Anche io, nei momenti cupi, non vedevo nessun'altra via d'uscita da quella prigione che la morte. (2011a:111)

Il rapitore deve aver sentito la mia voce e tornò nella segreta, furibondo. (2011a:115)

In quella cella sarei morta miseramente persino soffocata dalla pelle di un wurstel, anche quando il rapitore era in casa. (2011a:115)

Trascorsero ancora alcuni giorni, prima che il rapitore mi tirasse fuori dalla prigione. (2011a:132)

Nella segreta dominavo con lo sguardo ogni angolo e riuscivo a vedere cosa mi aspettava a ogni passo. (2011a:135)

D'altra parte mi ero abituata che mi vedesse nuda durante le docce nella cella. (2011a:137)

Nessuno mi portò a letto, ridiscesi, invece, nella mia cella buia. (2011a:137)

Con le tavole di cartongesso, che il rapitore applicò sul rivestimento di legno, sparirono, pezzo per pezzo, i ricordi del mio primo periodo nella segreta. (2011a:138)

Se solo fossi riuscita a immaginarmi tutto con sufficiente intensità, allora mi sarei addormentata con la mano sulla parete della cella. (2011a:140)

Tuttavia potevo cercare di avvicinare il Natale in prigione il più possibile alla mia idea di come sarebbe dovuto essere. (2011a:143)

Chiusa nella segreta, avevo l'impressione di vivere mille miglia sotto terra. (2011a:146)

Quando ero nella segreta, cercavo come meglio potevo di tenermi occupata. (2011a:147)

Um das Verlies zu bezeichnen, werden durch das gesamte Buch hindurch unterschiedliche Frames verwendet. Anhand dieser Beispiele wird gezeigt, welche Frames am häufigsten vorkommen und welche nur sporadisch zu finden sind. Regelmäßig und häufig wiederholen sich die Wörter „prigione“ und „segreta“ sowie „cella“. Um zu analysieren, welche Scenes diese Frames hervorrufen, wird kurz auf die Definition dieser Wörter eingegangen. Im *Grande Dizionario Italiano* findet man folgende Definitionen:

**Prigione:** Luogo di pena destinato alla custodia di coloro che sono ritenuti colpevoli di un reato.

**Segreta:** Cella piccola, buia, generalm. sotterranea, in cui venivano rinchiusi i prigionieri in isolamento.

**Cella:** Stanza piccola e disadorna.

- Nei conventi, piccola e nuda camera di un frate o di una suora
- Nelle carceri, nei collegi e nelle accademie militari, luogo di segregazione: c. di rigore

All diese Frames evozieren eine unangenehme Scene im Kopf der Modell-LeserInnen indem sie allgemein betrachtet auf einen kleinen, schlichten Raum hinweisen.

In der italienischen Übersetzung werden grundsätzlich zwei Scene hervorgerufen: zum einen die Scene der Furcht, die dieser unheimliche Raum bei ihr auslöst und zum anderen die Scene von Nataschas Eingesperrtseins.

Die erste Scene ergibt sich durch den Frame „segreta“. Diese Scene zeigt einen Raum, der klein, erstickend, schlicht, dunkel und unterirdisch ist. Dieser Frame ist eher in anderen Textsorten zu finden, wie z.B. Märchen oder Erzählungen des Mittelalters, und nie in Bezug auf einen Raum in einem normalen, modernen Wohnhaus. Daher wirkt der Frame in diesem Kontext etwas ungewöhnlich und steigert die Spannung beim Lesen, da die LeserInnen den Raum nicht konkret identifizieren können und Nataschas Furcht miterleben. Der Frame „segreta“ ist auf stilistischer Ebene ein Zeichen einer überlegten Wortwahl.

Die zweite Scene zeigt, dass Natascha in diesem Raum eingesperrt ist. Die Scene wird durch zwei Frames evoziert: „Prigione“ und „cella“. Der Frame „prigione“ weist auf ein Gebäude hin, das dazu dient, Menschen einzusperrern. Der Frame „cella“ evoziert das Bild eines kleinen, schlichten Raums, in dem Leuten eingesperrt werden. Da es sich bei beiden Frames um Räume handelt, in denen Gefangene und Häftlinge eingesperrt werden, wird dabei auch die Idee hervorgerufen, dass die Person, die sich darin befindet, ein Verbrechen oder eine böse Handlung begangen hat, d.h., dass der Häftling an etwas schuld ist und dafür bezahlen muss. Vor allem in vergangenen Jahrhunderten, aber auch heutzutage, werden solche Räume außerdem mit Gewalt und Folter assoziiert, welche die Gefangenen erleiden

müssen. Durch den Einsatz der besprochenen Frames wird der Ton des gesamten Buchs sehr düster, da der Leser bzw. die Leserin diese Frames als Hinweis auf die Freiheitsberaubung des Opfers interpretiert.

### Beispiel 8

Im Folgenden werden unterschiedliche Textstellen analysiert, in denen Natascha die Räume, insbesondere den Keller und das Haus, sowie die Atmosphäre beschreibt, die in jenen Momenten herrscht.

Im vierten Kapitel schildert Natascha, wie ihr Leben ständig unter der zwanghaften Kontrolle des Täters steht, auch wenn dieser sich nicht in ihrer unmittelbaren Nähe befindet. Zuerst installiert er im Keller eine Zeitschaltuhr, mit der sich das Licht automatisch um sieben Uhr morgens einschaltet und um acht Uhr am Abend abschaltet. In diesem Zusammenhang beschreibt Natascha, wie sie der plötzlichen Dunkelheit entgegentreten kann:

All'inizio avevo ancora il walkman che funzionava a pile. Perlomeno con esso riuscivo a tenere ancora un po' a distanza quell'oscurità di piombo, anche quando l'interruttore a tempo riteneva che il mio programma quotidiano di luce e musica fosse esaurito. (2011a:114)

Natascha kann das Dunkelwerden im Keller überstehen, indem sie mit ihrem Walkman Musik hört. Die Dunkelheit im Keller wird mit dem Frame „oscurità di piombo“ dargestellt. Dieser Frame ruft eine düstere und bedrohliche Scene hervor: Natascha befindet sich alleine in dem kleinen Keller; es ist so dunkel, dass sie absolut nichts sehen kann und mit den Händen alles was vor ihr steht berühren muss, um sich zu bewegen. Die Schwere dieser Dunkelheit wird meines Erachtens durch den Einsatz des Adjektivs „oscurità“ verstärkt, der die evozierte Scene beklemmend wirken lässt. Wie im *Dizionario Sabatini Coletti* angegeben, ist „oscuro“ nicht nur etwas Dunkles, sondern i.w.S. auch etwas Furchterregendes: „Che suscita sospetti, timori“. Dieser Aspekt wird auf sprachlicher Ebene durch das Attribut „di piombo“ betont, was auf etwas Finsteres, teilweise Unheimliches hinweist. Darüber hinaus stellen sich die LeserInnen auch vor, dass in dem Raum eine tiefe Stille herrscht, da der Frame „oscurità di piombo“ an die häufig verwendete italienische Redewendung „silenzio di piombo“ erinnert. Die Frame-Frame Assoziation ist in diesem Fall unvermeidbar. Der Frame deutet klar auf die Unruhe und Angst des kleinen Mädchens in jenen Momenten hin und die hervorgerufene Scene besitzt eine atmosphärische Dichte.

Im vierten Kapitel erzählt Natascha auch, dass Priklopils Machtsucht so weit geht, dass er sie zwingen will, ihn „Maestro“ zu nennen. Natascha erkennt, dass sie nicht nachgeben darf und lehnt seine Forderung immer wieder ab. Sie beschreibt diesen Moment der Gefangenschaft folgendermaßen:

Quando Priklopil mi si mise davanti, decisi di non lasciarmi intimidire da quella situazione spaventosa e di „prenderlo per il collare“. „Non lo farò“, dissi con voce ferma, guardandolo in faccia. Priklopil spalancò gli occhi sorpreso, protestò e continuò a pretendere da me che lo

chiamassi „maestro“. Ma alla fine lasciò perdere. (2011a:127)

Hier wird eine „situazione spaventosa“ geschildert. Dieser Frame erschwert den Ton der Geschichte, der immer negativer wird und steigert stetig die Aufmerksamkeit der LeserInnen, welche miterleben, wie Natascha die unaufhörlichen Quälereien des Peinigers ertragen muss. Die evozierte Scene wirkt atmosphärisch dicht und bedrückend. Der Frame „prenderlo per il collare“ ruft eine Scene hervor, die eine starke physische Konnotation aufweist und auf Gewalt hindeutet.

Wie schon in Beispiel 3 zu lesen ist, beschreibt Natascha im fünften Kapitel das erste Mal, als sie den Keller verlassen darf, um oben zu baden. Der Täter warnt sie, dass alle Fenster und Türen mit Sprengfallen gesichert seien, daher sei jeder Fluchtversuch sinnlos. Über diese Sicherheitsmaßnahmen schreibt die Autorin:

Mentre mi lascio condurre nel bagno con gli occhi bassi, come voleva lui, i miei pensieri correvano. Riflettevo febbrilmente su come fare per sopraffarlo e fuggire. Non mi veniva in mente niente. Non ero una bambina vigliacca, ma ero sempre stata paurosa. Il rapitore era talmente più forte e veloce di me che se mi fossi messa a correre mi avrebbe ripreso già dopo due passi; e aprire le porte e le finestre era, evidentemente, un suicidio. Fino alla mia liberazione ho creduto all'esistenza di quelle inquietanti misure di sicurezza. (2011a:136)

Die Textstelle wirkt durch einige Frames, wie „febbrilmente“ und „inquietanti“, atmosphärisch dicht. Der Ton ist nachdenklich. Natascha hat diese angeblichen Sprengfallen nie gesehen, ist aber vom Wahrheitsgehalt der Worte ihres Entführers vollkommen überzeugt: Würde sie versuchen irgendeinen Ausgang zu öffnen, würde sie in Stücke gerissen. Durch den Frame „inquietanti misure di sicurezza“ wird eine eindruckliche Scene hervorgerufen: Die Fallen sind etwas Beängstigendes, stellen eine unmittelbare Gefahr dar. Wie zu lesen ist, ist der Autorin klar, dass jeder Versuch, eine Tür oder ein Fenster zu öffnen, einem Selbstmordversuch gleichkäme.

Im achten Kapitel erzählt Natascha, wie sie mehrere Tage im Keller ohne Essen und in vollständiger Dunkelheit verbringen muss. Priklopil zwingt sie, einen Kuchen zu backen; während sie dabei ist, die Zutaten vorzubereiten, beschimpft er sie so sehr, dass sie ihn zum ersten Mal ebenfalls beleidigt. Ihre Reaktion macht ihn so wütend, dass er sich entscheidet, sie zu bestrafen und sie sofort in den Keller einsperrt. Natascha schildert ihre Gedanken wie folgt:

Nel corso della giornata persi sempre più il controllo del mio corpo, dei miei pensieri. I dolori allo stomaco, la debolezza, la consapevolezza che avevo tirato troppo la corda e la paura che adesso il rapitore mi avrebbe lasciata crepare miseramente. (2011a:210)

Natascha wird sich bewusst, dass Priklopil für längere Zeit nicht wieder in den Keller kommen wird und beginnt, die Kontrolle über sich selbst zu verlieren. Sie befürchtet, im Keller sterben zu müssen. Der Frame „crepare miseramente“ evoziert eine brutale Scene. Beide Wörter weisen auf etwas Grausames hin. Selbstverständlich stellt bereits der Tod als solcher etwas Furchterregendes dar. Durch diesen Frame bildet sich in der Vorstellung des

Lesers bzw. der Leserin jedoch ein noch stärkeres Bild. Nataschas Kummer ist auf metatextueller Ebene durch die Zusammensetzung von Verb und Adverb betont. Wenn jemand „miseramente“ stirbt, ist dieser höchstwahrscheinlich allein und befindet sich in einem schrecklichen, außergewöhnlichen Zustand. Der Frame „crepare“ verweist meiner Ansicht nach auf die Brutalität des Todes, der auf Natascha wartet. Sie könnte allein im Keller an Hunger und Durst sterben, wenn Priklopil dies in seiner Paranoia so entscheiden würde.

Nach einigen Tagen öffnet er kurz die Tür zum Keller und wirft ihr eine Tüte Karotten hinein. Sie reißt die Tüte auf und die Karotten verstreuen sich am Boden. In der Dunkelheit muss sie die Karotten suchen, indem sie den eiskalten Boden berührt.

Passò un'eternità, prima che trovassi la forza di cercare a tastoni la scala e di scendere a ritroso, un piolo dopo l'altro. Quando arrivai a terra, strisciai carponi in avanti. La mia mano urtò un sacchetto di plastica. Lo strappai avida, con le dita tremanti, tanto maldestramente che il contenuto cadde e rotolò sul pavimento. Cominciai a tastare intorno a me, in preda al panico, fino a quando sentii qualcosa di allungato e freddo sotto le mie dita. Una carota? Pulii quella cosa indefinita con la mano e la addentai. Il rapitore mi aveva gettato nella prigione un sacchetto di carote. In ginocchio scivolai sul pavimento ghiacciato, fino a quando lo ebbi tastato dappertutto. (2011a:211)

Diese Textstelle bietet eine detaillierte Schilderung der mühevollen Bewegungen, die Natascha eine nach der anderen vollbringt. Die hervorgerufene Scene hat eine atmosphärische Stärke in sich: Die Frames „avida“, „con le dita tremanti“ und „maldestramente“ deuten auf den extremen Hunger hin, den sie fühlt. Ihr Hunger ist so groß, dass sie so rasch wie möglich versucht, die Tüte zu öffnen, als sie bemerkt, dass sich darin Essen befindet. Der Frame „pavimento ghiacciato“ trägt dazu bei, eine wirkungsvolle Scene hervorzurufen: Der Boden ist nicht nur sehr kalt, sondern wirkt, ebenso wie das ganze Verlies, für Natascha fremd und abstoßend. Der Ton dieser Textstelle ist hier von Subjektivität geprägt; der Leser bzw. die Leserin teilt mit Natascha deren Verzweiflung.

Es kann festgestellt werden, dass in diesen Textabschnitten eine furchterregende, unheilvolle Scene evoziert wird, die den Zustand, in dem Natascha lebt, gut zum Ausdruck bringt. Durch die zahlreichen, detaillierten sowie freimütigen Adjektive, Adverbien und Verben wird eine schwere, atmosphärische Gesamtscene aufgebaut.

Die ausgewählten Textstellen (Beispiele 1–8) sollen dazu dienen, die intratextuelle Kohärenz des Textes darzulegen. Anhand der analysierten Beispiele ergibt sich insgesamt bei der italienischen Übersetzung eine intratextuelle Textkohärenz. Es werden schlüssige Scenes aufgebaut und die Form entspricht im Allgemeinen dem Inhalt.

### 5.3 Feststellung der Übersetzungsfunktion: spanische Übersetzung

Die spanische Übersetzung ist vom Aguilar Verlag, aufgrund der breiten internationalen Resonanz auf den Kampusch-Fall veröffentlicht worden. Dieser Verlag, der im spanischsprachigen Raum den Referenzpunkt für nichtfiktionale Werke darstellt, beschreibt auf seiner Internetseite Natascha Kampusch folgendermaßen: „la víctima del secuestro más largo sufrido por un menor hasta hoy,, (URL: <http://www.librosaguilar.com> 2013). In seiner Bücherreihe durfte diese Autobiographie, welche die ganze Welt erschüttert hat, nicht fehlen.

In dieser Version werden die beiden Co-Autorinnen nicht erwähnt. Auf dem Cover findet man, unter dem Namen der Autorin und dem Titel, eine kurze einleitende Überschrift: „el infierno de una niña secuestrada durante 8 años, una historia real, desgarradora“<sup>19</sup>. Auf der Rückseite sind die letzten Zeilen der Autobiografie zu lesen, mit denen darauf abgezielt wird, die Gründe, warum Kampusch das Buch geschrieben hat, zu erklären:

Con este libro he intentado cerrar el capítulo hasta ahora más largo y oscuro que he vivido. Siento un gran alivio al haber encontrado palabras para expresar todo lo inexpresable, lo contradictorio. Verlo escrito me ayuda a mirar hacia delante con confianza. Pues todo lo que he vivido también me ha dado fuerzas: he sobrevivido al cautiverio en el zulo, me he liberado a mí misma y me he mantenido firme. Sé que también puedo llevar una vida en libertad. Y esa libertad empieza justo ahora, cuatro años después del 23 de agosto de 2006. Sólo ahora, con estas líneas, puedo poner fin a todo aquello y decir de verdad: soy libre<sup>20</sup>.

Darüber hinaus wird auf die Kraft einer jungen Frau hingewiesen, die allein eine furchtbare Situation überwunden hat und jetzt der Welt die wahre Geschichte, ihre Geschichte, mitteilen möchte: „la victoria de una niña sobre la barbarie y la crueldad humanas, la fortaleza mental de una mujer para soportar las situaciones más extremas; una voz, la de Natascha, que surge desde el infierno para gritar al mundo su verdad“<sup>21</sup>.

Anhand dieser ausgewählten kurzen Texte, die auf dem Buch zu lesen sind, kann die Funktion der spanischen Übersetzung festgestellt werden. In diesem Fall wird das Heilungspotenzial für die Autorin des Buches betont, anders gesagt wird verdeutlicht, welche Funktion das Buch für die Autorin hatte. Ihre eigene Autobiografie zu schreiben, stellte ihre Art und Weise dar, diese traumatische Erfahrung zu bewältigen. Auch dank ihres Buches kann ihr neues Leben beginnen. Daher kann festgestellt werden, dass die Funktion der Übersetzung darin besteht, den spanischen LeserInnen den erfolgreichen Weg zu schildern, der es Natascha ermöglicht hat, ihre Gefangenschaft zu überleben und ein neues Leben anzufangen.

---

<sup>19</sup> Siehe Anhang

<sup>20</sup> Siehe Anhang

<sup>21</sup> Siehe Anhang

### **5.3.1 Das spanische Cover**

Das Cover der spanischen Übersetzung setzt sich aus folgenden Elementen auf einem leicht beige-farbenen Hintergrund zusammen: Name der Autorin und Titel, Bild und Kurztext. Das Gesicht von Natascha Kampusch erstreckt sich fast über das gesamte Cover und wirkt daher für die BetrachterInnen riesig, fast schon erdrückend. Der Abstand zwischen Name und Titel hebt Nataschas dunkelblaue Augen sehr stark hervor, die dadurch und auch durch die Farbgebung sehr markant wirken. Für Name und Titel wurde dieselbe Schriftart und Farbe gewählt, wobei der Titel etwa größer ist als der Name. Beide Texte bestehen nur aus Großbuchstaben. Die Schriftart ist dünn und serifenlos und kommt einer Schlagzeile einer Tageszeitung sehr nahe. Die schwarze Farbe, die auch für den Kurztext links unten benutzt wurde, vermittelt Angst und deutet auf ein Verbrechen hin. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass Name der Autorin und Titel unterstrichen dargestellt werden. Die drei schwarzen Linien über dem Gesicht erinnern die LeserInnen an Gitterstäbe, hinter denen Natascha sich befindet. Eine eindeutige Assoziation wird bei den spanischen LeserInnen durch dieses Layout geweckt: das Gefängnis. Diese Gestaltung löst im Kopf der LeserInnen ein erstes Bild der Gefangenschaft des Mädchens aus. Der Kurztext in der linken unteren Ecke des Covers stellt die Geschichte des Mädchens vor und hebt ihre erschütternde Seite hervor.

## **5.4 Feststellung der intratextuellen Übersetzungskohärenz: spanische Übersetzung**

### **5.4.1 Ebene 1b: Beziehung zwischen Täter und Entführungsoffer**

Wie oben gliedert sich diese Ebene in zwei Unterebenen: physische Beziehung und Gewalt und psychische Beziehung.

#### **5.4.1.1 Physische Beziehung und Gewalt**

##### Beispiel 1

“Dame la espátula”, dijo uno de los primeros días en el desván. Yo le pasé la herramienta equivocada. “¡Eres tonta hasta para cagar!”, me soltó. Sus ojos se oscurecieron de golpe, como si una nube hubiera cubierto su iris. Tenía el rostro desencajado. Cogió un saco de cemento que estaba a su lado, lo elevó por los aires y lo lanzó contra mí con un grito. El saco me golpeó sin que me diera tiempo a reaccionar, con tanta fuerza que me tambaleé.

Me quedé petrificada. Pero no a causa del dolor. El saco era pesado y me dolía el golpe, pero eso podía soportarlo. Fue la desmedida agresividad del secuestrador lo que me dejó sin

respiración. Era la única persona en mi vida, yo dependía totalmente de él. Ese ataque de furia era una amenaza existencial. Me sentí como un perro apaleado que no puede morder la mano que le golpea porque es la misma que le da de comer. La única salida que me quedaba era refugiarme en mi interior. Cerré los ojos, olvidé todo y me quedé quieta sin moverme.

La agresividad del secuestrador desapareció tan deprisa como había aparecido. Se acercó a mí, me sacudió, intentó alzarme los brazos y me habló con suavidad. “Escucha, lo siento —me dijo—, tampoco era para tanto.” Yo seguí sin moverme, con los ojos cerrados. Me dio un pellizco en la mejilla y me rozó los labios con los dedos, alzándome las comisuras. Una sonrisa forzada en el más estricto sentido de la palabra. “Vuelve a ser normal. Lo siento. ¿Qué puedo hacer para que seas normal otra vez?”

No sé cuánto tiempo estuve allí sin moverme, en silencio, con los ojos cerrados. En un momento dado venció el pragmatismo infantil. “¡Quiero helado y ositos de goma!”

Por un lado aproveché la situación para conseguir golosinas. Por otro quería, con mi petición, darle al ataque menor importancia de la que tenía. Me dio el helado al momento, por la noche me trajo los ositos de goma. Insistió de nuevo en que lo sentía mucho y en que no volvería a pasar nada así... como hace todo maltratador con su mujer, con sus hijos.

Pero algo cambió tras esta salida de tono. Empezó a maltratarme con regularidad. No sé cuál fue el detonante o si es que, en su omnipotencia, sencillamente creía poder permitirse cualquier cosa. El cautiverio duraba ya más de dos años. No le habían descubierto, y me tenía tan controlada que sabía que no iba a escapar. ¿Quién iba a castigar su comportamiento? En su opinión, tenía derecho a pedirme lo que fuera y a infligirme castigos físicos si no cumplía sus deseos al momento. (2011b:137f)

Auch in der spanischen Übersetzung werden vier Scenes evoziert.

Die erste Scene schildert Priklopils Wutanfall, der sich in zwei Schritte aufteilt. Zuerst wird Natascha beschimpft „¡Eres tonta hasta para cagar!“, danach wirft Priklopil ein Zementsack in Richtung Natascha. Die Beschreibung der Handlung Priklopils ist präzise: Er „Cogió un saco“, „lo elevó“ und “lo lanzó contra mí con un grito”. Die evozierte Scene ist brutal und zeigt, wie Natascha erst psychisch durch eine schwere Beleidigung und dann physisch verletzt und gedemütigt wird. Der bildhafte Frame „sus ojos se oscurecieron de golpe, como si una nube hubiera cubierto su iris. Tenía el rostro desencajado“ vermittelt die Schwere der Situation, die sich rasch entwickelt.

Die zweite Scene schildert Nataschas Reaktion. So bringen einige bildhafte Frames klar zum Ausdruck, wie Natascha sich in jenem Moment fühlt, z.B.: „Me quedé petrificada“, „me dejó sin respiración“. Dadurch entsteht im Kopf der LeserInnen eine Scene, die eindeutig abbildet, wie der Wutanfall Natascha erstarren lässt. Die innerlichen Qualen sind dabei schlimmer als die physischen Schmerzen die ihr zugefügt werden. Weiters wird durch den Frame „Me sentí como un perro apaleado“ auf die Unausgewogenheit der Beziehung und demzufolge auf die Tatsache, dass Natascha keine Macht besitzt, hingewiesen. Sie bleibt regungslos, mit geschlossenen Augen: “Cerré los ojos, olvidé todo y me quedé quieta sin moverme”.

Die dritte Scene enthält Priklopils Versuch der Wiedergutmachung. In der spanischen Übersetzung ist die Schilderung der Interaktion zwischen Natascha und Priklopil teilweise nicht genau definiert und lässt den LeserInnen einen breiten Spielraum für die Interpretation dieser Scene. Wie in der italienischen Übersetzung nähert sich der Täter Natascha, schüttelt

sie und versucht ungeschickt ihre Arme hochzuheben: „Se acercó a mí, me sacudió, intentó alzarme los brazos“. Dann sagt er leise etwas zu ihr. Der Frame „me habló con suavidad“ ist nicht exakt definiert und ruft daher keine eindeutige Scene hervor. Was hat der Entführer gesagt? Wie lange hat er gesprochen? Hat er ihr vielleicht etwas ins Ohr geflüstert? Nach diesem ersten Kontaktversuch entschuldigt er sich nochmals und berührt sie wieder: „Me dio un pellizco en la mejilla y me rozó los labios con los dedos, alzándome las comisuras“. Die evozierte Szene ist klar verständlich. Er zwickt sie in die Wange und hebt ihre Munddecken hoch, um zu versuchen, sie zum Lächeln zu bringen.

In der letzten Scene wird dargestellt, welche Auswirkungen dieser Wutanfall auf die Beziehung zwischen Entführer und Opfer hat. Die Autorin sagt, dass sie von diesem Moment an regelmäßig misshandelt wird. Der Frame „Empezó a maltratarme con regularidad“ gibt den LeserInnen zu verstehen, dass Natascha missbraucht wird, ohne eine bestimmte Scene hervorzurufen. Dasselbe kann auch von dem Frame „maltratador“ im vorigen Satz festgestellt werden. Ein Missbrauch kann nämlich verschiedener Art sein: physisch, psychologisch, sexuell usw. Dieser Frame bietet jedoch keine präzisere Darstellung der Misshandlung.

Der Stil ist schriftsprachlich nie besonders gehoben. Der Ton in der direkten Rede allerdings wirkt sehr authentisch: „¡Eres tonta hasta para cagar!“, „Vuelve a ser normal. Lo siento. ¿Qué puedo hacer para que seas normal otra vez?“.

## Beispiel 2

Mis raciones de comida se redujeron de forma drástica. Por la mañana tomaba una taza de té y dos cucharadas de cereales con un vaso de leche o un trozo de bizcocho que a veces era tan fino que se podía haber leído el periódico a través de él. Las golosinas sólo las probaba después de haber sufrido un grave maltrato. (2012b:142f)

Die erste Scene der Textstelle zeigt wie Priklopil Natascha durch Essensentzug unter Kontrolle hält. Der Leser bzw. die Leserin erkennt den Frame „Mis raciones de comida se redujeron de forma drástica“ als einen Hinweis auf die strengen Bedingungen von Nataschas Gefangenschaft.

Die zweite Scene, die in dieser Textstelle evoziert wird, ist: Natascha wird von Priklopil schwer misshandelt. Natascha sagt, dass sie Süßigkeiten erst nach „un grave maltrato“ bekommt. Im *Diccionario de la Lengua Española* wird folgende Definition von „maltratar“ angegeben: „Tratar mal a alguien de palabra u obra“. Der Frame gibt zu verstehen, dass Priklopil sein Opfer immer wieder misshandelt, ohne ein präzises Bild der Misshandlung zu bieten. Daher muss der Leser bzw. die Leserin den Zusammenhang aus dem Kontext heraus erkennen.

### 5.4.1.2 Psychische Beziehung

#### Beispiel 3

Añoraba la sensación que siempre me embargaba después de un buen baño caliente. Cuando el secuestrador bajaba al sótano esos días, yo trataba de convencerle. Un baño. ¿Acaso no podría darme un baño? Se lo pregunté una y otra vez. No sé si se hartó de mí o si decidió por sí mismo que realmente había llegado el momento de que me diera un baño completo. Pero el caso es que, después de algunos días pidiéndoselo, me sorprendió con la promesa de que podría darme un baño... si me portaba bien.

¡Podría abandonar el zulo! ¡Podría ir arriba y bañarme!

Pero ¿qué era aquel «arriba»? ¿Qué me esperaba allí arriba? Me movía entre la alegría, la inseguridad y la esperanza. A lo mejor me dejaba sola y podía ser ése el momento de escapar...

Pasarían todavía algunos días antes de que el secuestrador me sacara del escondrijo. Los aprovechó para quitarme de la cabeza cualquier idea relacionada con una fuga: “Si gritas, tendré que hacerte daño. Hay trampas explosivas en todas las puertas y ventanas. Si abres una ventana, saldrás por los aires”. (2011b:112)

In dieser Textstelle werden zwei Scenes hervorgerufen. Erstens wird die Scene von Nataschas Abhängigkeit geschildert, deren Leben in allen Fassetten von ihrem Entführer bestimmt wird. Die zweite Scene zeigt, wie der Entführer sein Opfer durch Todesdrohungen unter Kontrolle hält.

In der ersten Scene wird folgendes dargestellt: Natascha möchte ein richtiges Bad nehmen und versucht den Entführer zu überzeugen. Um Nataschas Überzeugungsversuche zu schildern kommen einige Frames zum Einsatz. Durch den Frame „Cuando el secuestrador bajaba al sótano esos días yo trataba de convencerle“ wird den LeserInnen klar, dass sie ihn immer wieder fragt und dass sie den Versuch nicht einfach aufgeben will. Nataschas Forderung wird durch eine direkte Frage ausgedrückt: „¿Acaso no podría darme un baño?“. Der Ton wirkt durch die direkte Rede sehr authentisch. Die Textstelle weist einen umgangssprachlichen Ton auf, wie im Fall des Ausdrucks „se hartó de mí“.

Der Frame „Se lo pregunté una y otra vez“ bringt zum Ausdruck, dass es für Natascha nicht einfach ist, diese Erlaubnis zu bekommen. Einige Zeilen später wird dann geschildert, dass sie ihn einige Tage lang bitten muss, „después de algunos días pidiéndoselo“, bevor er es ihr schließlich erlaubt. Die ausgewählten Frames erlauben dem Leser bzw. der Leserin zu verstehen, dass Natascha ihn mehrmals um Erlaubnis fragen muss, um ihr Ziel zu erreichen. Durch die besprochenen Frames wird dabei kein abweichendes Bild des Verhältnisses zwischen Entführer und Opfer bei der Leserschaft zugelassen.

Die zweite Scene schildert wie Priklopil seinen Willen mittels Androhungen des Todes durchsetzt. Bevor er sie endlich nach oben lässt, will er sicher sein, dass sie nicht fliehen wird. Natascha wird von den Todesdrohungen des Entführers eingeschüchtert: Würde sie versuchen, durch eine Tür oder ein Fenster zu fliehen, so würden diese explodieren. Der Frame „quitarme de la cabeza cualquier idea relacionada con una fuga“ zeigt, auch mittels des Adjektivs “cualquier”, wie er alles ständig unter Kontrolle haben will. “Quitarse algo de la

cabeza” ist ein umgangssprachlicher Ausdruck, der einen gewissen Ärger vermittelt.

#### Beispiel 4

Tenía una idea difusa de cómo sería esa vida mejor. Aunque su papel estaba claramente definido: él se veía como una versión del amo y señor de la casa. A mí me tenía reservados varios papeles: el de ama de casa y esclava que hacía por él todas las tareas del hogar, desde cocinar hasta limpiar; el de compañera en la que él se pudiera apoyar; el de suplente de su madre, paño de lágrimas de sus problemas mentales, saco de boxeo donde poder descargar su rabia por su debilidad en la vida real... Lo que nunca cambió fue su idea de que yo tenía que estar siempre a su entera disposición. En el guión de esa nueva «vida en común» no aparecían ni mi propia personalidad ni mis necesidades o cualquier pequeña libertad. [...]

Los días buenos parecía factible esa imagen, una imagen que debía ser también mía. Pero en los días malos él se mostraba más veleidoso que antes. Cada vez me utilizaba más para descargar su mal humor. (2011b:169ff)

In dieser Textstelle werden zwei Scenes evoziert: Priklopils Machtposition, die er durch Befehle äußerte und wie Natascha sich ihm gegenüber fühlt.

In der ersten Scene wird Priklopil als „amo y señor de la casa” abgebildet. Dieser Frame weist auf eine Person hin, welche die komplette Kontrolle des Hauses besitzt und übermächtig über die anderen Haushaltsmitglieder herrscht. Er hat sich für Natascha mehrere Rollen ausgedacht: „ama de casa“, „esclava“, „compañera“ und „suplente de su madre“. Natascha wird von der Hausfrau zu einer Sklavin, die für ihn kocht und putzt. Einmal muss sie die Rolle seiner Liebesgefährtin spielen und ein anderes Mal seine Mutter ersetzen. Durch die Auflistung dieser zahlreichen Frames, die alle bestimmte und voneinander abweichende Scenes hervorrufen, ergibt sich im Kopf der LeserInnen ein Bild, indem die Bedingungen dieser Beziehung stark von der Launenhaftigkeit des Entführers und dessen Bedürfnissen geprägt werden.

Die zweite Scene wird durch zwei Metaphern hervorgerufen. Sie stellt für ihn „el paño de lágrimas” und „el saco de boxeo” dar. Die Scene enthält hier auf inhaltlicher Ebene einen Bruch, da diese beiden Frames zwei sehr unterschiedliche Bilder im Kopf des Lesers bzw. der Leserin hervorrufen. Der erste Frame, das Taschentuch für seine Tränen, evoziert keine gewaltsame Scene, sondern weist vielmehr auf eine Scene des Trostes hin. Im Gegensatz dazu erinnert der Sandsack an die physischen Misshandlungen, die Natascha erlitten hat. Dadurch wird die Scene hervorgerufen, dass sie Faustschläge und Fußtritte bekommt. Auch durch den folgenden Frame „cada vez me utilizaba más para descargar su mal humor” wird deutlich, – ohne aber ein genaueres Bild zu evozieren –, dass er sie wegen seiner schlechten Laune quält.

## 5.4.2 Ebene 2b: Gefühle und Empfindungen

### Beispiel 5

Como es natural, sentí una enorme tristeza cuando me prohibió mencionar mi propia historia. Me parecía muy injusto no poder ser quien era, ni hablar del profundo dolor que me producía la pérdida de mis padres. [...] Al aislarme de todo durante tanto tiempo, el secuestrador había creado las condiciones perfectas para robarme mi pasado. Pues aunque yo mantuve siempre la opinión de que el secuestro era un grave delito, su insistencia en que le considerara mi salvador fue calando cada vez más en mi subconsciente. Para mí era mucho más fácil, en el fondo, ver al secuestrador como un salvador que como un ser malvado. En el desesperado intento de destacar los aspectos positivos del secuestro para no derrumbarme me decía a mí misma: ya no puede pasar nada peor. A diferencia de lo ocurrido en otros casos que había visto en la televisión, hasta entonces el secuestrador no me había violado ni asesinado.

Pero el robo de mi identidad también me dio una nueva libertad. Cuando hoy echo la vista atrás y pienso en esa sensación, me resulta incomprensible y paradójica dada la situación de privación total de libertad en que me encontraba. Pero entonces me sentía libre de prejuicios por primera vez en mi vida. Ya no era la pequeña pieza suelta en un mundo en el que los papeles estaban ya repartidos hacía tiempo y en el que a mí se me había adjudicado el de niña gorda y poco agraciada; en el que me había convertido en una pelota que se pasaban los adultos, cuyas decisiones a veces no entendía.

Yo estaba sometida a una represión total, había perdido mi libertad de movimiento y una sola persona decidía sobre cada detalle de mi vida. Pero esta forma de represión y manipulación era directa y clara. El secuestrador no era un tipo que actuara de forma sutil, quería ejercer el poder de un modo abierto y sin rodeos. Paradójicamente, a la sombra de este poder que me imponía todo pude ser yo misma por primera vez en mi vida.

Hoy me doy cuenta de que una prueba de ello es que desde mi secuestro no volví a tener problemas con la enuresis a pesar de estar sometida a una presión inhumana. Al parecer me liberé de alguna forma determinada de estrés. Si tuviera que resumirlo en una frase diría: cuando borré mi historia y me doblegué al secuestrador, me sentí «querida» por primera vez desde hacía mucho tiempo. (2011b:127ff)

Die zwei Scenes, die hervorgerufen werden, schildern Nataschas Gefühle. Erstens die Traurigkeit, welche die Gefangenschaft zwangsläufig bei ihr auslöst und zweitens die widerstreitenden Gefühle, die sie während der Gefangenschaft empfindet.

Die erste Scene zeigt, wie Natascha von einem tiefen Schmerz „profundo dolor“ erfüllt ist, weil Priklopil ihr verboten hat, ihre eigene Vergangenheit zu erwähnen. Einige Frames tragen zur Schilderung ihrer Befindlichkeit bei: „enorme tristeza“, „me parecía muy injusto“ und „el profundo dolor“. Obwohl sie ihrem Entführer nicht nachgeben will, muss sie ihm entgegenkommen, um die Gefangenschaft zu überleben. Der Frame „En el desesperado intento de destacar los aspectos positivos del secuestro para no derrumbarme“ gibt den LeserInnen zu verstehen, dass Natascha eine Weise sucht, um nicht zusammenzubrechen. Dem *Diccionario de la Lengua Española* zufolge, heißt das Verb „derrumbar“ soviel wie „Precipitar, despeñar“ und evoziert daher das Bild des Einsturzes.

Im zweiten Absatz schildert sie ein sehr heikles Gefühl, das sie nach ihrer Entführung empfindet. Sie erzählt, dass sie mit der Gefangenschaft endlich von den Vorurteilen ihres alten Lebens befreit wird: „Me sentía libre de los prejuicios“ und dass sie sich zuvor in einer

Welt befunden hatte, in der sie sich wie ein Spielball, den die Erwachsenen einander zuwarfen, gefühlt hatte: „Una pelota que se pasaban los adultos“. Die evozierte Scene ist für die Leserschaft eindrucksvoll und schockierend, da Natascha, obwohl sie selbst zugibt, dass dieses Gefühl unverständlich und paradox ist, den Wert von Gut und Böse auf den Kopf stellt. Einige Zeilen später schreibt sie: „me sentí «querida» por primera vez desde hacía mucho tiempo“. Das stellt für die LeserInnen sicherlich eine schockierende Aussage Nataschas dar, die während der Gefangenschaft „sometida a una represión total“ ist.

## Beispiel 6

Con la pubertad llegó también el terror a la comida. El secuestrador me bajaba una báscula al zulo una o dos veces por semana. Yo pesaba entonces cuarenta y cinco kilos y era una niña rellenita. En los años siguientes crecí y fui adelgazando.

Tras una fase de relativa libertad a la hora de “pedir” la comida, en el primer año de cautiverio el secuestrador había ido asumiendo el control y exigiéndome que repartiera bien las raciones. La privación de alimentos había sido, junto a la prohibición de ver la televisión, una de sus estrategias más efectivas para mantenerme a raya. Pero cuando cumplí doce años y mi cuerpo se desarrolló, empezó a añadir al racionamiento de la comida comentarios ofensivos y continuos reproches.

“¡Mírate! ¡Eres gorda y fea!”

“¡Eres tan glotona que te vas a comer hasta los pelos de la cabeza!”

“¡Quien no trabaja no necesita comer!”

Sus palabras eran como dardos. Antes del secuestro yo ya estaba muy insatisfecha con mi figura, que me parecía el mayor obstáculo para llevar una infancia feliz. El convencimiento de estar gorda me hacía odiarme a mi misma. El secuestrador sabía perfectamente qué tecla tocar para dañar mi autoestima. Y lo hacía sin piedad. [...]

Me obligaba a pesarme a diario y controlaba escrupulosamente las anotaciones sobre la evolución de mi peso.

„Tomame a mí como ejemplo.“

Si, toma su ejemplo. ¡Soy tan glotona! ¡Estoy tan gorda! La permanente y profunda sensación de hambre se mantenía. (2011b:141ff)

Die Textstelle enthält zwei Scenes. Die erste Scene zeigt wie Priklopil seine Macht ausübt, indem er sie zum Fasten zwingt und ihre mollige Figur kritisiert. In der zweiten Scene werden Nataschas Selbsthass und Hunger geschildert, welche durch Priklopils Machtausübung verursacht werden.

Die Schwere dieser ersten Scene wird durch Priklopils direkte Rede verstärkt, die von den LeserInnen auch durch den Einsatz der Ausrufezeichen sehr lebendig empfunden wird: „¡Mírate! ¡Eres gorda y fea! ¡Eres tan glotona que te vas a comer hasta los pelos de la cabeza! ¡Quien no trabaja no necesita comer!“. Der Ton wirkt umgangssprachlich und ist dabei sehr beleidigend.

Die zweite Scene resultiert aus mehreren Frames. Der Frame „sus palabras eran como dardos“ ruft ein wirkungsvolles Bild hervor: Wie Pfeile, die schlagartig den Körper verletzen, ist sie von den bissigen Worten ihres Entführers getroffen. Der literarische Anspruch der Textstelle zeigt sich auf sprachlicher Ebene durch den Einsatz der Metapher.

Priklopils Beleidigungen zusammen mit der Tatsache, fett zu sein, lösen bei Natascha ein bestimmtes Gefühl aus: Selbsthass. Durch den Frame „odiarme a mi misma“ verstehen die LeserInnen lediglich, dass Priklopils Verhalten Auswirkungen auf Nataschas Selbstbewusstsein hat; dieses Gefühl wird nicht weiter geschildert. Schon vor der Entführung war sie unzufrieden mit sich und betrachtete ihre Figur als den Grund, weshalb sie unglücklich war: „el mayor obstáculo para llevar una infancia feliz“.

Der Frame „La permanente y profunda sensación de hambre“ schildert Nataschas Hungergefühl, welches unaufhörlich und stark wirkt. Nataschas Verzweiflung zeigt sich auf sprachlicher Ebene durch die zwei Adjektive; die intratextuelle Kohärenz zwischen Inhalt und Form wird dadurch gesteigert.

### **5.4.3 Ebene 3b: Schilderung der Atmosphäre und der Räume**

#### Beispiel 7

Hier werden dieselben Textstellen wie in der italienischen Übersetzung besprochen, die der Schilderung des Verlieses dienen.

Un día de esa primavera que yo sólo sabía que había empezado gracias al calendario, el secuestrador me llevó una radio. (2011b:94)

En los momentos más oscuros tampoco veía otra salida que la muerte. (2011b:97)

Debió oírme, porque entró de nuevo en la habitación hecho una furia. (2011b:99)

Incluso si me atragantaba con la piel del embutido podría morir allí sola, en aquel sótano, aunque el secuestrador estuviera en casa.(2011b:100)

Pasarían todavía algunos días antes de que el secuestrador me sacara del escondrijo (2011b:112)

En mi pequeña cárcel tenía cada rincón a la vista. (2011b:115)

Al fin y a cabo estaba acostumbrada a que me viera desnuda cuando me duchaba en mi prisión. (2011b:116)

Nadie me llevó a la cama, en lugar de eso bajé a mi oscuro refugio. (2011b:116)

Con las planchas que montó sobre el revestimiento de madera desaparecieron uno a uno los recuerdos de mis primeros tiempos en el encierro. (2011b:117)

Si me lo imaginaba con suficiente intensidad conseguía dormirme con la mano apoyada en la pared del zulo. (2011b:119)

Podía intentar que las Navidades en el escondite se aproximaran lo más posible a la idea que yo tenía de la celebración. (2011b:120)

En mi pequeño habitáculo me sentía como si estuviera varias millas bajo tierra. (2011b:123)

Cuando estaba en el encierro intentaba mantenerme lo más ocupada posible. (2011b:123)

Anhand dieser Textstellen wird klar, dass in der spanischen Übersetzung zahlreiche Namen zum Einsatz kommen, um den Raum zu benennen, in dem Natascha Kampusch eingesperrt

ist. Durch die ausgewählten Beispiele wird darauf abgezielt, alle Frames zu zeigen, die im Text vorkommen. Dabei ist jedoch zu bemerken, dass im gesamten Text die Frames „sótano“, „habitación“ und „zulo“, bevorzugt werden. Im *Gran Diccionario de la Lengua Española* sind folgende Definitionen zu lesen:

**sótano:** planta de un edificio situada por debajo del nivel de la calle;

**habitación:** cada una de las piezas en las que está dividida una vivienda, en especial las que se destinan a dormitorio;

**zulo:** escondite o guarida, por lo general pequeño o subterráneo;

**escondrijo:** lugar apropiado para ocultarse o para ocultar a una persona o una cosa; sitio donde algo o alguien están escondidos;

**encierro:** lugar donde se encierra una persona, animal o cosa;

**habitáculo:** habitación o edificio destinado a ser habitado;

**prisión:** cárcel o lugar donde se encierran a los detenidos o condenados por un delito;

**cárcel:** edificio o establecimiento penitenciario en el que se recluye a los presos; lugar que es desagradable en el que una persona se siente prisionera;

**refugio:** asilo, protección o amparo.

Diese Vielfalt an Frames ruft hauptsächlich drei unterschiedliche Scenes hervor. Die erste Scene zeigt, dass Natascha die Gefangenschaft in einem bestimmten Raum des Hauses verbringen muss. Die zweite Scene zeigt das Gefühl der Geborgenheit, die der Raum bei ihr auslöst. Die letzte Scene schildert Nataschas Eingesperrtseins.

Die erste Scene wird durch die Frames „sótano“ und „habitación“ evoziert: Natascha befindet sich in einem Raum im Haus. Durch den Frame „sótano“ kommt außerdem zum Ausdruck, dass sich der Raum im Untergeschoss befindet. Die zwei Frames geben den LeserInnen nicht zu verstehen, wie der Raum von Natascha wahrgenommen wird.

Vier Frames dienen zur Entstehung der zweiten Scene: „zulo“, „escondrijo“, „escondite“ und „refugio“. Durch den Frame „zulo“ wird die Scene hervorgerufen, dass Natascha sich in einem Raum befindet, wahrscheinlich unterirdisch, in dem sie sich verstecken kann. Gleichmaßen weisen die Frames „escondrijo“ und „escondite“ auf ein Versteck hin. Wie im Wörterbuch erklärt, stellen diese Frames einen Raum dar, in dem man entweder sich selbst oder Personen bzw. Gegenständen versteckt. Meiner Ansicht nach evozieren diese Frames vielmehr die Scene, dass Natascha sich in diesem Raum versteckt und i.w.S., dass sie in dem Raum Schutz findet.

Schließlich bezeichnen die Frames „prisión“, „cárcel“ und „encierro“ Gebäude oder Räume, in die man normalerweise nach einem Strafurteil eingesperrt wird. Daher wird durch

diese drei Frames folgende Scene hervorgerufen: Natascha befindet sich gegen ihren Willen in einem Raum; der Raum wirkt fremd und ist ihr unangenehm. Darüber hinaus wird durch diese Frames auch die Idee des Einsperrens aufgrund von Schuldhaftigkeit evoziert.

Die Gesamtscene erleidet in der spanischen Übersetzung einen Bruch, da die LeserInnen von Beginn bis Ende des Buches mit widerstreitenden Bildern des Raumes, in dem Natascha Kampusch eingesperrt ist, konfrontiert werden. Die Kohärenz zwischen Inhalt und Form wurde daher nicht immer gewährleistet. Die Existenz widersprüchlicher Scenes hat dabei auch zur Folge, dass dadurch der gesamte Ton des Textes beeinträchtigt wird.

### Beispiel 8

Im Folgenden werden die gleichen Textstellen wie bei der italienischen Übersetzung analysiert, die zur Analyse der Schilderung der Atmosphäre dienen.

Al principio me quedaba el walkman, que funcionaba a pilas. Con él podía enfrentarme algo mejor a la oscuridad aunque el programador hubiera decidido que había agotado mi ración de luz y música. (2011b:99)

Wenn die Zeitschaltuhr sich um acht Uhr abends abschaltet, bleibt Natascha von einem Augenblick zum anderen in der Dunkelheit. Die Dunkelheit wird in der spanischen Übersetzung durch den Frame „oscuridad“ wiedergegeben. Die Scene, die evoziert wird, zeigt nicht nur den Lichtmangel, sondern auch die Angst, welche die Autorin in jenem Moment fühlt. Ähnlich wie für den italienischen Frame, kann bemerkt werden, dass etwas „oscuro“ nämlich auch „incierto, peligroso, temeroso“ ist, wie im *Diccionario de la Lengua Española* angegeben ist.

In dieser weiteren Textstelle lässt sich Natascha nicht einschüchtern, als Priklopil im vierten Kapitel von ihr verlangt, ihn „Maestro“ zu nennen:

Cuando Priklopil estuvo ante de mí, decidí no dejarme amedrentar por la situación y agarrarle fuerte por el collar. „No lo haré“, le dije a la cara con voz firme. Abrió los ojos como platos, muy sorprendido, protestó y volvió a exigirme una y otra vez que le llamara „maestro“. Pero al final dejó el tema. (2011b:108)

Durch den Frame „agarrarle fuerte por el collar“ ergibt sich eine beeindruckende Scene, die Nataschas Reaktion erfolgreich darstellt. In dieser Textstelle finden sich jedoch keine weiteren Frames, die zur Schilderung der Atmosphäre dienen.

Im Anschluss beschreibt Natascha die Sicherheitsmaßnahmen, die Priklopil eingesetzt hat, um eine mögliche Flucht ihrerseits zu verhindern.

Mientras le seguía hasta el cuarto de baño con la cabeza gacha, como él quería, miles de ideas cruzaron por mi mente. Pensé cómo podía asaltarle y escapar. No se me ocurrió nada. No era una niña especialmente cobarde, pero sí un poco miedosa. Él era mucho más fuerte y rápido que yo. Si saliera corriendo me alcanzaría en dos zancadas, y abrir puertas y ventanas sería un suicidio. Hasta el día de mi liberación creí en las fuertes medidas de seguridad de la casa. (2011b:115)

Die spanische Übersetzerin wählt für die Sicherheitsmaßnahmen den Frame „fuertes medidas de seguridad“. Dieser Frame ruft keine eindrucksvolle Scene hervor: Die Sicherheitsmaßnahmen, die von Natascha bis zum Ende ihrer Gefangenschaft als real existierend angesehen werden, sind für sie schwer überwindbar. Der Frame trägt aus meiner Sicht nur teilweise zur Schilderung der Atmosphäre bei.

Im Weiteren schreibt Natascha, dass sie, als Priklopil wütend ist und sie tagelang ohne Licht und Essen lässt, Angst vor „morir allí, sola“ hatte. Dieser Frame ist inhaltlich klar verständlich, auf formaler Ebene allerdings relativ ausdruckslos: Dadurch ergibt sich nur die Scene, dass Natascha befürchtet, in dem winzigen Raum allein zu sterben.

A lo largo del día fui perdiendo el control sobre mi cuerpo, sobre mi mente. Los dolores de estómago, la debilidad, la certeza de que me había pasado de la raya y él me iba a dejar morir allí, sola. (2011b:173f)

In der letzten Textstelle, in der Natascha nach vielen Tagen im Keller ohne Licht und ohne Essen eingesperrt ist, wird Nataschas Verzweiflung durch einige Frames wie folgt geschildert: „Con dedos temblorosos“ und „con tal torpeza“. Es wird beschrieben, dass sie den Boden berührt. Allerdings ist kein Frame zu identifizieren, der zur Schilderung der Räume beiträgt.

El tiempo que tardé en reunir fuerzas suficientes para acercarme a la escalerilla y descender por ella de espaldas, peldaño a peldaño me pareció una eternidad. Cuando llegué al suelo, avancé a cuatro patas. Mi mano se topó con una bolsa de plástico. La rasgué con dedos temblorosos, con tal torpeza que el contenido cayó al suelo. Palpé muerta de pánico a mi alrededor, hasta que noté algo alargado, fresco, bajo los dedos. ¿Una zanahoria? Limpié ese algo con la mano y le di un mordisco. Me había lanzado una bolsa de zanahorias dentro del zulo. Avancé de rodillas por el suelo hasta que creí haber recogido todas. (2011b:173f)

Anhand der Analyse dieser Textstellen kann festgestellt werden, dass in den Scenes, die von den spanischen Frames evoziert werden, die Atmosphäre, die in Nataschas Gefangenschaft herrschte, nur sehr bedingt geschildert wird.

Aufgrund der Analyse der intratextuellen Kohärenz der spanischen Übersetzung kann Folgendes festgestellt werden: Die intratextuelle Kohärenz ist im gesamten Text gegeben, obwohl sie teilweise von einigen Frames gefährdet wird, die entgegengesetzte Scenes hervorrufen. Beispiel 7 zeigt auf klare Weise, dass Scenes evoziert werden, die eine gänzlich unterschiedliche Wirkung auf die Modell-LeserInnen haben.

## **5.5 Vergleich zwischen den Übersetzungen**

Nachfolgend werden die beiden Übersetzungen anhand der analysierten Beispiele verglichen. Ziel dieses Vergleichs soll sein, die Frames und die daraus evozierten Scenes der zwei Übersetzungen gegenüberzustellen, um herauszufinden, inwieweit die hervorgerufenen Scenes ähnlich sind bzw. voneinander abweichen.

Bezüglich des ersten Beispiels kann festgestellt werden, dass die beiden Übersetzungen die gleiche Struktur der hervorgerufenen Scenes aufweisen: Priklopils Wutausbruch, Schilderung von Nataschas Gefühlen, Wiedergutmachung, Weiterentwicklung der Beziehung nach dem Wutausbruch. Grundsätzlich sind die ersten zwei Scenes deckungsgleich, während die letzten zwei stark voneinander abweichen. Bei der Schilderung des Wutanfalls werden zwei ähnliche, angsteinflößende Scenes aufgebaut. Auch die folgenden evozierten Scenes, in denen Nataschas Reaktion auf den Wutanfall geschildert wird, entsprechen einander und wirken realistisch.

Die Frames, die in der dritten Scene zum Einsatz kommen, sind auf inhaltlicher Ebene unterschiedlich. Infolgedessen weichen die hervorgerufenen Scenes auch in hohem Maße voneinander ab. In der italienischen Übersetzung liest man: „Mi si avvicinò, mi scosse, provò a sollevarmi le braccia e mi fece il solletico“. Die evozierte Scene ist eindeutig und zeigt drei Gesten, die physische Berührung implizieren. In der spanischen Übersetzung ist dagegen zu lesen: „Se acercó a mí, me sacudió, intentó alzarme los brazos y me habló con suavidad“. Priklopils letzte Handlung ist hier andersartig. Im Italienischen wird Natascha gekitzelt, während er ihr im Spanischen etwas sagt. Die evozierte Scene ist in der spanischen Übersetzung nicht klar definiert, da die LeserInnen nicht erfahren, was gesagt wird. Darüber hinaus ist hier der Kontakt, der im italienischen Text durch das Kitzeln entsteht, nicht vorhanden. Hierbei kann behauptet werden, dass die in der spanischen Übersetzung evozierte Scene etwas milder wirkt. Einige Zeilen später wird Natascha im Italienischen auf der Seite „su un fianco“ und im Spanischen auf der Wange „en la mejilla“ gezwickt. Diese inhaltlich unterschiedlichen Frames rufen selbstverständlich auch zwei verschiedene Scenes hervor, die jedoch meiner Meinung nach keine beträchtlichen Auswirkungen auf den Aufbau der Gesamtscene haben. In diesem Fall könnte es sich um einen Leichtsinnsfehler in einer der zwei Übersetzungen handeln.

Auch die letzte Scene ist in den zwei Texten different. Natascha beschreibt, wie der Wutanfall die Beziehung für immer veränderte. Hier kommen zwei Frames vor, deren hervorgerufene Scenes eine unterschiedliche Wirkung auf die LeserInnen haben. Der Frame „Priklopil cominciò a picchiarmi con regolarità“ ruft eine brutale Scene hervor, die klar und deutlich die Gewalt des Peinigers darstellt. Dagegen wirkt der im Spanischen ausgesuchte Frame etwas nüchterner: „Empezó a maltratar me con regularidad“. Die evozierte Scene ist etwas verschwommen und beinhaltet keine konkrete Darstellung der gewalttätigen Handlung. In diesem Fall wird den LeserInnen mehr Interpretationsraum belassen.

In diesem letzten Beispiel kann eine allgemeine Tendenz beider Übersetzungen festgestellt werden. Die italienischen Scenes sind anschaulich und weisen grundsätzlich eine starke physische Konnotation auf. Die Scenes wirken brutal und sind meistens eindeutig. In der spanischen Übersetzung dagegen kommen eher vage, mildernde Frames zum Einsatz und die evozierten Scenes wirken weniger eindrucksvoll.

Diese Aussage kann durch den Vergleich des zweiten Beispiels untermauert werden: „Ormai mi dava dei dolciumi solo dopo che mi aveva picchiata pesantemente“ und „las golosinas sólo las probaba después de haber sufrido un grave maltrato“. Im ersten Fall wird durch den Frame „picchiare pesantemente“ die Scene evoziert, dass Natascha schwer geschlagen wird. Die in der spanischen Übersetzung durch den Frame „grave maltrato“ evozierte Scene gibt den LeserInnen zu verstehen, dass Natascha eine schwere Misshandlung erleidet, ohne ein konkretes Bild auszulösen. Die italienische Scene wirkt direkter und brutaler.

Beide Scenes, die im dritten Beispiel evoziert werden, sind unterschiedlich. Man liest: „Dopo qualche giorno di preghiere e suppliche“ und „después de algunos días pidiéndoselo“. Im Gegensatz zum spanischen Text zeigt die in der italienischen Übersetzung evozierte Scene eindeutig, wie die Handlung geschieht und wie unterworfen das Opfer seinem Entführer ist. Die beiden Frames geben inhaltlich zwar dasselbe wieder, differenzieren sich jedoch auf metatextueller Ebene voneinander: Der italienische Frame wirkt emotional auf die LeserInnen, während der spanische Frame rein informativ ist.

Auf sprachlicher Ebene sind feine Nuancierungen zu bemerken, wie im Folgenden gezeigt wird. Der Frame „Ogni volta che il rapitore veniva nella segreta, lo tormentavo“ ruft durch den verborgenen Hinweis auf das Bild des Folterns mittels des Verbs „tormentare“ eine bedrohliche Scene hervor. Diese Nuance kommt in dem spanischen Frame „cuando el secuestrador bajaba al sótano esos días, yo trataba de convencerle“ nicht vor.

Diese Überlegung kann auch für die zweite Scene gemacht werden. Die Scene, welche sich durch den Frame „e li utilizzò per soffocare qualsiasi mio pensiero di fuga“ ergibt, wirkt angsterregend, weil der Leser bzw. die Leserin den Frame „soffocare“ unbewusst mit dem Bild des Todes assoziiert. Auch diese Andeutung ergibt sich durch den spanischen Frame „los aprovechó para quitarme de la cabeza cualquier idea relacionada con una fuga“ nicht. Auch in diesen Fällen, geben die italienischen und spanischen Frames inhaltlich dasselbe wieder, der italienische Text weist jedoch auf emotionaler Ebene eine stärkere Nuancierung auf.

Das vierte Beispiel weist in beiden Scenes, die hervorgerufen werden, einige Unterschiede zwischen den Übersetzungen auf. In der ersten Scene werden Nataschas Aufgaben geschildert. Hier lässt sich ein Unterschied auf inhaltlicher Ebene erkennen. Im Italienischen liest man: „Una volta ero la donna di casa e la schiava, che si accollava tutti i suoi lavori: da quelli di muratura, fino a cucinare e a pulire“ und im Spanischen: „el de ama de casa y esclava que hacía por él todas las tareas del hogar, desde cocinar hasta limpiar“. Die Scenes, die sich ergeben, weisen einen wesentlichen Unterschied auf: Nur in der italienischen Übersetzung muss Natascha die schwere, eher männliche Arbeit des Mauerns übernehmen.

Auch die zweite Scene ist in den zwei Texten nicht ident. Im italienischen Text liest man: „La pattumiera per i suoi stati d’animo, il sacco di sabbia su cui scaricare la rabbia per la sua impotenza nel mondo reale“. Im spanischen Text steht: „Paño de lágrimas de sus

problemas mentales, saco de boxeo donde poder descargar su rabia por su debilidad en la vida real“. Gänzlich unterschiedliche Scenes werden durch die Frames „la pattumiera per i suoi stati d’animo“ und „pañó de lágrimas de sus problemas mentales“ hervorgerufen, die stark voneinander abweichen und demzufolge auch eine andersartige Darstellung des Mädchens bieten. Im Italienischen wird sie als Mülleimer beschrieben, während ihr im Spanischen eine tröstende Rolle zugewiesen wird, wie ein Taschentuch für die Tränen. Die im italienischen Text evozierte Scene ist wesentlich stärker und verweist auf die Minderwertigkeit Nataschas ihm gegenüber. Außerdem wird meiner Ansicht nach durch diesen Frame auf eine Art Misshandlung hingewiesen. Aus dem spanischen Frame „pañó de lágrimas“ entsteht dagegen eine leichtere Scene, die nicht auf eine Misshandlung hindeutet. Ein weiteres, abwertendes Bild ergibt sich im Italienischen mit dem Frame „lo zerbino per il suo cattivo umore“, das im Spanischen nicht vorhanden ist.

In der fünften Textstelle werden Nataschas Gefühle durch die zwei hervorgerufenen Scenes geschildert. Der Nominalstil des italienischen Textes („il divieto“, „il profondo dolore“, „la perdita“, „una profonda ingiustizia“) betont auf sprachlicher Ebene Nataschas tiefe Traurigkeit. Der spanische Text, der eher einen Verbalstil aufweist („me prohibió“, „me parecía muy injusto“), wirkt weniger prägnant.

Weiters werden die italienischen LeserInnen mit dem folgenden Frame konfrontiert: „Tuttavia, allora, per la prima volta nella mia vita, non mi sentii piú schiacciata dai pregiudizi“. Mit der Gefangenschaft ist die Belastung der Vorurteile, die ihr altes Leben charakterisierte, verschwunden. Im Spanischen findet man den Frame: „Pero entonces me sentía libre de prejuicios por primera vez en mi vida“. Die italienische Scene wirkt beängstigend und verfügt über eine schwere physische Tiefe, die oftmals im italienischen Text vorhanden ist und die meiner Meinung nach zur Betonung der belastenden Atmosphäre des gesamten Textes beiträgt. Diese Nuancen der italienischen Übersetzung tragen dazu bei, den Rhythmus und die Spannung des gesamten Textes zu erhöhen.

In diesem Zusammenhang ist ein kleiner Unterschied auf metatextueller Ebene zu bemerken: Einige Zeilen später macht Natascha die folgende Aussage: „abbandonandomi alla mia storia e piegandomi al rapitore, mi sono sentita desiderata, per la prima volta dopo molto tempo“. Der spanische Text ist sehr ähnlich: „cuando borré mi historia y me doblé al secuestrador, me sentí ‚querida‘ por primera vez desde hacía mucho tiempo“. Natascha gibt zu, dass sie sich während der Gefangenschaft zum ersten Mal seit langer Zeit erwünscht fühlt. Interessant ist, dass die spanische Übersetzerin den Frame „querida“ zwischen Anführungszeichen geschrieben hat. Die Anführungszeichen stellen aus meiner Sicht hier einen Versuch dar, die schockierende Aussage des Mädchens abzumildern. Infolgedessen hat die in der italienischen Übersetzung evozierte Scene eine etwas stärkere Wirkung auf die LeserInnen und wirkt erschütternd.

Bei einem Vergleich der fünften Textstelle fällt auf, dass in den beiden Übersetzungen zwei unterschiedliche Frames benutzt werden, um zu schildern, wie sich Natascha in der Zeit vor ihrer Entführung fühlte. Im Italienischen liest man: „Non ero più una rotellina in una famiglia in cui i ruoli erano già stati assegnati da tempo, e nella quale a me era stato riservato quello della bambina maldestra e paffutella. Nella quale gli adulti prendevano decisioni che io molto spesso non capivo, trattandomi come un burattino“. Hingegen ist im Spanischen zu lesen: „Ya no era la pequeña pieza suelta en un mundo en el que los papeles estaban ya repartidos hacia tiempo y en el que a mí se me había adjudicado el de niña gorda y poco agraciada; en el que me había convertido en una pelota que se pasaban los adultos, cuyas decisiones a veces no entendía“. Meiner Meinung nach rufen beide Frames „trattandomi come un burattino“ und „una pelota que se pasaban los adultos“ eine anschauliche und wirkungsvolle Scene hervor. Die evozierten Scenes sind jedoch unterschiedlich. Die Marionette ist im Italienischen ein typisches Bild, um eine Person darzustellen, die keine Entscheidungskraft hat. So wie die Entscheidungen über das Leben dieser Person von jemand anderem getroffen werden, werden die Bewegungen der Marionette von einer Person durch Fäden gesteuert. Die italienische Scene stellt Natascha wie ein Kind dar, dessen Eltern sich nicht genug um seine Bedürfnisse kümmerten. Der spanische Frame des Spielballs betont dagegen eher die Tatsache, dass Natascha unter der Scheidung ihrer Eltern zu leiden hatte und sich an einem Tag dem Willen des Vaters beugen musste, am nächsten dem der Mutter.

Die erste Scene des sechsten Beispiels ist in den Übersetzungen ähnlich. Zu bemerken ist jedoch, dass Priklopils Beleidigungen in der spanischen Übersetzung gelungener umgesetzt wurden und besser wirken, in dem der Ton authentisch, umgangssprachlich und beleidigend wirkt.

Die darauffolgenden Scenes sind nicht deckungsgleich. Die im italienischen Text evozierte Scene wirkt durch die mehreren auffälligen Adjektive („odio verso me stessa logorante e distruttivo“ und „la sensazione costante e logorante della fame“) wirkungsvoller. Die spanischen Frames („odio a mi misma“ und „la permanente y profunda sensación de hambre“) bieten eine weniger ausgeprägte Darstellung von Nataschas Gefühlen.

Bei einem ersten Vergleich des siebten Beispiels kann bemerkt werden, dass durch die spanischen Frames drei Scenes hervorgerufen werden, während die italienischen Frames nur zwei Scenes evozieren. Wie schon bei der Analyse der intratextuellen Kohärenz angemerkt wurde, sind die Frames, die im Spanischen für die Bezeichnung des Kellers eingesetzt werden, inkongruent und weisen verschiedenartige Werte auf. Diese Inkongruenz ist in der italienischen Übersetzung nicht zu finden.

Im letzten Beispiel fällt auf, dass im italienischen Text mehrere Frames, meistens Adjektive bzw. Adverbien, vorkommen, die atmosphärisch zur Schilderung der Situation beitragen und die Spannung beim Lesen steigern. In den meisten Fällen ist kein

entsprechender spanischer Frame zu finden. Durch die gesamte italienische Übersetzung hindurch werden mittels solcher sprachlichen Elemente beängstigende Scenes aufgebaut.

Zusammenfassend ist der italienische Text im Gegensatz zur spanischen Übersetzung reicher an ausdrucksvollen, brutalen Frames, die konkrete, dramatische Scenes hervorrufen und die extremen Lebensbedingungen, die Quälerei und die Angst des Opfers schildern. Auch die Schilderung der Räume besitzt beispielweise zum Teil eine psychologische Valenz (siehe „il pavimento ghiacciato“ im Beispiel 8) und betont damit die Härte dieser furchterregenden Erfahrung. Die in der spanischen Übersetzung hervorgerufenen Scenes sind meines Erachtens unter diesem Aspekt weniger wirkungsvoll.

## 5.6 Feststellung der Funktion des Ausgangstextes

Zwischen Natascha Kampuschs Flucht am 23. August 2006 und der Veröffentlichung ihrer Autobiografie sind vier Jahre vergangen. In dieser Zeit interessierten sich die österreichischen und europäischen Medien intensiv für Kampuschs Fall und mehrere Fragen und Gerüchte tauchten auf, die jedoch nie konkret beantwortet wurden. So wurden durch die Medien unterschiedliche „Wahrheiten“ verbreitet. Über das Erscheinen der Autobiografie selbst ist in der Presse ebenfalls spekuliert worden. In einem Artikel ist zu lesen:

Denn was soll man von dem groß angekündigten Buch erwarten, wie soll man es lesen? Als (therapeutischen) Befreiungsschlag, als Enthüllung letzter Wahrheiten im Jahrhundert-Kriminalfall, als Literatur oder als Versuch, Geld zu verdienen? Was mehr als legitim wäre, nicht zuletzt weil in den vergangenen vier Jahren viele andere mit Kampusch Quote gemacht haben. (Die Presse 2010)

Eine klare Stellungnahme seitens Natascha Kampuschs bzw. ihres Ghostwriters über die Entscheidung, das Buch zu veröffentlichen und die Gründe dafür ist in Presseberichten zu lesen. In einem exklusiven Interview für die Zeitschrift Woman behauptet Corinna Milborn, dass Natascha Kampusch mit der Erscheinung des Buches Licht in die Angelegenheit bringen möchte und auf diese Weise gleichzeitig versucht, sich von der Last der vergangenen Jahre zu befreien:

Woman: Warum hat sich Frau Kampusch überhaupt dazu entschieden, eine Autobiographie zu verfassen?

Milborn: Sie hat ja bisher – entgegen dem Eindruck mancher – von sich aus nicht sehr viel über die Gefangenschaft gesprochen. Dafür wurde in den letzten Jahren umso mehr spekuliert und teils haarsträubende Theorien in die Welt gesetzt. In diesem Buch steht nun die ganze Geschichte aus ihrer Warte. Es bleiben keine Fragen an sie offen. Damit birgt es auch die Chance, mit einem Kapitel abzuschließen. Die zweite Motivation ist, zu zeigen, wie man mit scheinbar ausweglosen Situationen umgehen kann. Es ist ein Buch, das Mut machen kann: Auch das war eine wichtige Motivation, es zu schreiben. (Woman 08.09.2010)

In der Buchhandlung Thalia in Wien-Landstraße fand Anfang September 2010 eine Lesung

des Buches statt, in der Natascha Kampusch einige Ausschnitte ihrer Autobiografie vorlas und Fragen von Christoph Feuerstein, österreichischer Journalist und Moderator, beantwortete. Über ihre Wahl, das Buch zu schreiben, sagt sie:

Natürlich habe ich das Buch nicht gemacht, um mehr Kapital zu schlagen, sondern wirklich um diese ganze Geschichte nochmal zu behandeln und aufzuarbeiten, und Leuten, die wirklich an der wahren Geschichte interessiert sind, die Möglichkeit geben wollen, das auch wirklich zu lesen ohne dass ich irgendwie ein Journalist, also die Sichtweise eines Journalisten einnimmt. Das war auch zur Verarbeitung des Ganzen sehr gut, weil ich dann noch mal dran denken musste und jetzt steht's da drinnen und jetzt muss ich mich auch nicht mehr damit befassen. (URL: <http://www.youtube.com> 2012)

*3096 Tage* ist vom List Verlag, der dem Econ Ullstein Verlag angehört, veröffentlicht worden. In der Erstauflage und der Zweitaufgabe wurden für den österreichischen, deutschen und schweizerischen Markt 50.000 Exemplare gedruckt (vgl. URL: [relevant.at](http://relevant.at) 2012). Das Buch erschien 2012 auch als Taschenbuch in der Reihe Ullstein Taschenbuch. Der Econ Ullstein Verlag ist ein deutscher Verlag, der sich hauptsächlich mit Belletristik und Sachbüchern beschäftigt. Auf der Internetseite des Verlags liest man neben der Beschreibung des Buches die folgende Aussage von Natascha Kampusch: „Ich fühle mich nun stark genug, die ganze Geschichte meiner Entführung zu erzählen“ (URL: <http://www.ullsteinbuchverlage.de> 2012).

Auf dem Einband beider Ausgaben ist eine Großaufnahme von Natascha Kampusch zu erkennen und ihr Name ist als einziger abgedruckt. Auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe wird danach auf die Co-Autorinnen bzw. Ghostwriter hingewiesen. Die zwei Namen erscheinen jedoch nicht mehr im Taschenbuch, in dem Heike Gronemeier und Corinna Milborn nicht mehr vorkommen. Wie schon im vorigen Kapitel erwähnt, basiert das Buch auf den Gesprächen zwischen Kampusch und Milborn, die dann für Milborn als Grundlage für das Verfassen des Buches dienten. Milborn beschreibt die Zusammenarbeit mit Natascha Kampusch wie folgt:

Wir hatten vor allem während der langen Zeit der Gespräche natürlich eine sehr enge Zusammenarbeit und haben uns sehr viel Zeit genommen – oft ganze Tage und lange Abende, manchmal verlängerte Wochenenden. Natascha Kampusch kann sehr präzise formulieren und hat erstaunlich genau Erinnerungen an kleinste Details in dieser langen Zeit der Gefangenschaft. Es war eine einmalige Erfahrung, mit ihr zu arbeiten. (Woman 2010)

Auf der Rückseite des Taschenbuchs findet man unter dem Satz „ich fühle mich nun stark genug, die ganze Geschichte meiner Entführung zu erzählen“ und einer kurzen Zusammenfassung des Falls eine Rezension des Tagesspiegel: „Das Dokument einer Selbstermächtigung und die Zurückweisung eines banalen Psychologisierungsmusters des Boulevards [...] Ein gutes Buch“<sup>22</sup>.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass das Buch für die Autorin zwei Funktionen erfüllt. Einerseits ist es für sie notwendig, die Zeit der Gefangenschaft ein letztes

---

<sup>22</sup> Siehe Anhang

Mal durchzugehen, um diese Erfahrung verarbeiten und hinter sich lassen zu können. Andererseits will sie mit dem Buch ihre Stimme zu Gehör bringen. Sie selbst ist nach ihrer eigenen Aussage die einzige, die dazu berechtigt ist, über die Entführung zu sprechen. Gleichzeitig zielt sie mit einer schriftlichen, endgültigen Erzählung darauf ab, sich von den unendlichen Fragen der Medien zu befreien.

### **5.6.1 Das Cover der Originalversion**

Das Buchcover des Originals besteht aus mehreren Elementen: Dem Gesicht von Natascha Kampusch, Name der Autorin und Titel, Name des Verlags mit Logo und einem roten Oval mit der Schrift "SPIEGEL Bestseller". Durch diese Schrift wird auf das internationale Echo des Buches hingewiesen. Im Weiteren ist dieser rote „Aufkleber“ ein Mittel, um das Interesse der LeserInnen zu wecken und zum Kauf des Buches anzuregen. Der Hintergrund des Covers ist in Weiß gehalten. Nataschas Gesicht ist bleich und bringt somit die Unschuld des Mädchens und ihre Rolle als Opfer zum Ausdruck. Der Name der Autorin ist in purpurroten Großbuchstaben mit Serifenschrift in zwei verschiedenen Schriftgrößen geschrieben. Auffällig ist auch die purpurrote Farbe des Names der Autorin, welche mit der Farbe des Logos des Ullstein Verlages, am rechten unteren Rand des Covers identisch ist. Der Titel ist grau, etwas größer als der Name der Autorin und in einer kursiven Schriftart geschrieben. Dieses Buchcover ist im Großen und Ganzen nicht besonders auffallend im Gegensatz zu den Covers der beiden Übersetzungen. Es gibt auf diesem Cover keine Elemente, die beim Betrachten markant hervorstechen. Einerseits tragen einige Elementen, wie die Farbe Purpurrot und die Blässe Nataschas dazu bei, den LeserInnen den tragischen Charakter des Buches zu antizipieren. Andererseits übermittelt das Taschenbuch Format, sowie auch die kursive Variante des Titels, die falsche Idee einer alltäglichen, einfach lesbare Lektüre.

## **5.7 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes**

Um die intratextuelle Kohärenz des Ausgangstexts festzustellen, werden hier dieselben Textstellen wie bei den beiden Übersetzungen behandelt.

## 5.7.1 Ebene 1c: Beziehung zwischen Täter und Entführungsoffer

### 5.7.1.1 Physische Beziehung und Gewalt

#### Beispiel 1

„Gib mir die Spachtel“, sagte er an einem unserer ersten Tage auf dem Dachboden. Ich reichte ihm das falsche Werkzeug. „Du bist echt zu deppert zum Scheißen!“, brach es aus ihm heraus. Seine Augen wurden von einer Sekunde zur nächsten ganz dunkel, als ob sich eine Wolke vor die Iris geschoben hätte. Sein Gesicht verzerrte sich. Er griff nach einem Zementsack, der neben ihm lag, hob ihn an und warf ihn mit einem Schrei nach mir. Der schwere Sack traf mich völlig unvorbereitet und mit voller Wucht, so dass ich für einen Moment ins Taumeln geriet.

Innerlich erstarrte ich. Es war nicht so sehr der Schmerz, der mich so schockierte. Der Sack war schwer, und der Aufprall tat weh, aber das hätte ich wegstecken können. Es war das schiere Ausmaß an Aggression, die aus dem Täter herausgebrochen war, das mir den Atem nahm. Er war ja der einzige Mensch in meinem Leben, ich war völlig von ihm abhängig. Dieser Wutausbruch bedrohte mich auf eine ganz existentielle Weise. Ich fühlte mich wie ein geprügelter Hund, der die Hand, die ihn schlägt, trotzdem nicht beißen darf, weil es die gleiche ist, die ihn füttert. Der einzige Ausweg, der mir blieb, war die Flucht in mein Inneres. Ich schloss die Augen, blendete alles aus und rührte mich nicht von der Stelle.

Der Aggressionsschub des Täters war genauso schnell vorüber, wie er gekommen war. Er kam zu mir, schüttelte mich, versuchte meine Arme zu heben und kitzelte mich. „Hör doch auf, es tut mir leid“, sagte er, „das war doch nicht so schlimm.“ Ich blieb mit geschlossenen Augen stehen. Er zwickte mich in die Seite und schob mit seinen Fingern meine Mundwinkel nach oben. Ein gequältes Lächeln, im wahrsten Sinne des Wortes. „Sei doch wieder normal. Es tut mir leid. Was kann ich denn machen, damit du wieder normal bist?“

Ich weiß nicht, wie lange ich so dastand, reglos, schweigend, mit geschlossenen Augen. Irgendwann aber siegte der kindliche Pragmatismus. „Ich will ein Eis und Gummibärchen!“

Halb nützte ich die Situation aus, um an Süßigkeiten zu kommen. Halb wollte ich den Angriff mit meiner Forderung unbedeutender machen, als er war. Ich bekam das Eis sofort, abends brachte er mir die Gummibärchen. Er beteuerte noch einmal, dass es ihm leidtue und dass so etwas nicht wieder vorkommen würde - wie das wohl jeder prügelnde Mann seiner Ehefrau, seinen Kindern gegenüber auch tut.

Doch nach dieser Entgleisung schien ein Bann gebrochen. Er begann, mich regelmäßig zu misshandeln. Ich weiß nicht, welcher Schalter damals gekippt ist oder ob er ganz einfach glaubte, sich in seiner Allmacht alles erlauben zu können. Die Gefangenschaft dauerte nun schon über zwei Jahre. Er war nicht entdeckt worden und hatte mich so gut im Griff, dass ich nicht weglaufen würde. Wer sollte sein Verhalten denn schon sanktionieren? Er hatte in seinen Augen doch das Recht, Ansprüche an mich zu stellen, und mich, wenn ich sie nicht sofort erfüllte, körperlich zu bestrafen. (2012:158f)

Wie in den zwei Übersetzungen, werden auch im Original vier Scenes hervorgerufen.

Die erste Scene: Natascha gibt Priklopil das falsche Werkzeug und er verliert daraufhin beinahe den Verstand. Die Beschimpfung, die im Original zu lesen ist „Du bist echt zu deppert zum Scheißen“, verweist durch ihre extreme Grobheit sowohl auf ein niedriges, vulgäres Sprachniveau, als auch auf die wienerische Herkunft des Peinigens. Der Wutanfall wird im Weiteren anschaulich beschrieben: „Er griff nach einem Zementsack“, „hob ihn an“ und „warf ihn mit einem Schrei“. Diese Frames, die im selben Satz zu finden sind, vermitteln das Bild einer raschen, instinktiven Bewegung, die Natascha mit voller Wucht und total

unerwartet trifft. Der Frame „Seine Augen wurden von einer Sekunde zur nächsten ganz dunkel, als ob sich eine Wolke vor die Iris geschoben hätte“ trägt nicht nur dazu bei, die Spannung der Scene zu erhöhen, sondern ist auch Zeichen eines überlegten, gehobenen Schreibstils.

Die Frames „Innerlich erstarrte ich“ und „mir den Atem nahm“ evozieren die zweite Scene: Natascha ist von Priklopils Wutanfall stark getroffen und kann kaum reagieren. Durch den Frame „geprügelter Hund“ assoziieren die LeserInnen das Entführungsoffer mit einem Tier, dessen Leben von seinem Besitzer bzw. dessen „Hand“ abhängt.

Die daran anschließende Scene impliziert einen hohen Grad an körperlichem Kontakt, der den Versuch des Entführers darstellt, sein Verhalten wiedergutzumachen. Der Frame „er kam zu mir, schüttelte mich, versuchte meine Arme zu heben und kitzelte mich“ lässt dem Modell-Leser bzw. der Modell-Leserin keinen Interpretationsspielraum; die evozierte Scene ist absolut eindeutig. Durch das Verb „versuchte“ wird Nataschas Widerstand zum Ausdruck gebracht. Sie fühlt sich anscheinend noch nicht bereit, das Geschehnis hinter sich zu lassen. Auch der darauffolgende Frame bietet eine konkrete Darstellung von Priklopils Gesten: „Er zwickte mich in die Seite und schob mit seinen Fingern meine Mundwinkel nach oben“. Die evozierte Scene zeigt ein physisch und psychisch verletztes Kind, das sich kaum bewegt „schweigend, reglos, mit geschlossenen Augen“ und auf diese Weise versucht, sich selbst zu schützen.

Die letzte Scene schildert die Folgen, die dieser Wutanfall für Natascha mit sich bringt. Nach diesem Ereignis bestätigt Natascha, dass Priklopil anfing, sie „regelmäßig zu misshandeln“. Durch den Frame „misshandeln“ wird keine konkrete Scene hervorgerufen. Die Scene, die durch diesen Frame evoziert wird, weist zwar auf schlimme Qualen hin, allerdings wird hierdurch kein konkretes Bild im Kopf der LeserInnen ausgelöst. Ein paar Zeilen davor kommt dagegen ein starker Frame zum Einsatz: Natascha vergleicht Priklopils Worte mit denen eines „prügelnden Mannes“. Das Bild, das entsteht, ist anschaulich: Natascha wurde von ihrem Peiniger geschlagen.

Der Stil wirkt, durch die metaphorischen Ausdrücke wie „nach dieser Entgleisung schien ein Bann gebrochen“, poetisch und überlegt.

## Beispiel 2

Meine Essensrationen reduzierten sich dramatisch. Ich bekam in der Früh eine Tasse Tee und zwei Esslöffel Müsli mit einem Glas Milch oder eine Scheibe Gugelhupf, die oft so dünn war, dass man die Zeitung durch sie hätte lesen können. Süßigkeiten gab es nur noch nach schlimmen Misshandlungen. (2012:165)

Die erste Scene stellt Priklopils Ausübung der Macht, die durch Essensentzug erfolgt. Das Adverb im Frame „meine Essensrationen reduzierten sich dramatisch“, macht klar dass

Nataschas Lage sehr bedenklich ist und weckt die Aufmerksamkeit des Lesers bzw. der Leserin, der bzw. die dadurch eine spannungsvolle Textstelle erwartet.

Die zweite Scene zeigt, dass Natascha während der Gefangenschaft schwer misshandelt wird. Natascha schreibt, dass sie Süßigkeiten „nur noch nach schlimmen Misshandlungen“ bekommt. Im *Duden* findet man folgende Definition von „misshandeln“: „Einem Menschen, einem Tier in roher, brutaler Weise körperlichen [und seelischen] Schaden zufügen“. Dadurch wird klar, dass Natascha physischen bzw. psychischen Qualen ausgesetzt ist; es wird durch diesen Frame aber nicht näher auf die Art der Misshandlung eingegangen.

### 5.7.1.2 Psychische Beziehung

#### Beispiel 3

Ich sehnte mich nach dem Gefühl, das mich immer nach einem heißen Bad durchströmt hatte. Als der Täter an jenem Tag zu mir ins Verlies kam, begann ich auf ihn einzureden. Ein Bad. Ob ich bitte nicht einmal baden könnte. Immer wieder fragte ich ihn. Ich weiß nicht, ob es ihn irgendwann nervte oder ob er von sich aus entschied, dass es vielleicht wirklich einmal Zeit für ein Vollbad wäre, jedenfalls überraschte er mich nach einigen Tagen des Bittens und Bettelns mit dem Versprechen, dass ich ein Bad nehmen dürfte. Wenn ich brav war. Ich dürfte das Verließ verlassen! Ich dürfte nach oben und baden! Doch was war dieses „oben“? Was würde mich dort erwarten? Ich schwankte zwischen Freude, Unsicherheit und Hoffnung. Vielleicht würde er mich ja allein lassen und vielleicht könnte ich ja diese Gelegenheit zur Flucht... Es sollten noch einige Tage vergehen, bis der Täter mich aus dem Verlies holte. Und die nutzte er, um jegliche Fluchtgedanken in mir zu ersticken: „Wenn du schreist, dann muss ich dir etwas antun. Alle Ausgänge und Fenster sind mit Sprengfallen gesichert. Wenn du ein Fenster öffnest, jagst du dich selbst in die Luft“. (2012:127)

Die Textstelle enthält grundsätzlich zwei Scenes. Einerseits die Scene einer unterdrückten Natascha, die voll und ganz von ihrem Peiniger abhängig ist. Diese Scene zeigt, wie sie durch unaufhörliches Bitten versucht zu bekommen, was sie will. Andererseits die Scene des Entführers, der sie aus Furcht, dass sie ihm entkommen kann, mit dem Tod bedroht.

An dieser Stelle werden die Frames analysiert, welche die erste Scene hervorrufen. Mit den Frames „begann ich auf ihn einzureden“ und „Immer wieder fragte ich ihn“ wird betont, dass Natascha Priklopil ständig ihr Verlangen äußert, bevor er auf sie eingeht. Der Frame „Ein Bad. Ob ich bitte nicht einmal baden könnte“ bringt die Niedergeschlagenheit des Mädchens zum Ausdruck. Sie bittet ihn unaufhörlich und inständig, genau so wie machen Kinder, wenn sie etwas wollen. Ihre Stimme hört sich durch die kurzen Sätze eindringlich an. Durch die Redewendung „nach einigen Tagen des Bittens und Bettelns“ wird das Bild geschaffen, dass Natascha ihren Wunsch mit Nachdruck immer wieder äußert. Es entsteht im Kopf des Lesers bzw. der Leserin eine deutliche Scene: Natascha muss sich ihm unterwerfen und betteln, um ein alltägliches Bedürfnis erfüllt zu bekommen. Die LeserInnen nehmen

durch diesen Frame die Verzweiflung des Mädchens wahr, das sich demütigt, um ein Bad nehmen zu dürfen.

Der Ton wirkt durch den Einsatz der Ausdrücke „auf ihn einreden“ und „es ihn irgendwann nervte“, der dem Jugendjargon entspricht, umgangssprachlich.

Die zweite Scene, die hervorgerufen wird, zeigt wie Priklopil Natascha den Tod androht. Hier wird meiner Meinung nach durch den Frame „jegliche Fluchtgedanken in mir zu ersticken“ auf die absolute Macht, die der Täter über Natascha ausübt, verwiesen. Dieser Frame, dessen erste Bedeutung das Bild des Todes inne hat, ruft eine düstere Scene hervor, die zeigt, dass sich Natascha während ihrer acht Jahre Gefangenschaft in kontinuierlicher Lebensgefahr befindet.

Durch den Ausdruck „muss ich dir etwas antun“, der soviel bedeutet wie jemanden umbringen bzw. verletzen, wirkt der Ton umgangssprachlich. Dass der Entführer, ihr etwas antun „muss“, betont Priklopils Geistesstörung. Das Wort „Sprengfallen“ ist kein häufiger Ausdruck; das stellt auf sprachlicher Ebene ein Mittel dar, um das Opfer abzuschrecken.

#### Beispiel 4

Wie dieses bessere Leben aussehen sollte, davon hatte er diffuse Vorstellungen. Seine Rolle war dabei klar definiert: Er sah sich in jeder Version als Herrscher im Haus, für mich hatte er verschiedene Rollen reserviert. Mal die Hausfrau und Arbeitssklavin, die ihm alle Arbeiten von Hausbau bis Kochen und Putzen abnahm. Mal die Gefährtin, an die er sich anlehnen konnte, mal der Mutterersatz, der Mülleimer für seelische Befindlichkeiten, der Sandsack, in den er die Wut über seine Ohnmacht in der Wirklichkeit prügeln konnte. Was sich nie änderte, war seine Vorstellung, dass ich voll und ganz verfügbar sein musste. Eine eigene Persönlichkeit, eigene Bedürfnisse oder gar kleine Freiheiten kamen im Drehbuch dieses „gemeinsamen Lebens“ nicht vor. [...]

An seinen guten Tagen wurde dieses Bild, sein Bild, das zu meinem werden sollte, greifbar. An den schlechten wurde er unberechenbarer als je zuvor. Viel öfter als früher benutzte er mich als Fußabtreter für seine miesen Launen. (2012:199ff)

Die zwei evozierten Scenes zeigen einerseits den Entführer, der durch Befehle sein Opfer unter Kontrolle hält, und andererseits Natascha, die sich ihm bis zum Exzess fügen muss.

In der ersten Scene wird Priklopils Macht geschildert, die durch den Frame der „Herrscher im Haus“ uneingeschränkt wirkt. Dieser hyperbolische Ausdruck trägt zu einer intratextuellen Kohärenz zwischen Inhalt und Form bei, indem er Priklopils Macht betont und bei den LeserInnen den Eindruck erweckt, dass Priklopil absolute Macht über Natascha hat. Nataschas Lage ändert sich mit jedem Tag, je nach Priklopils Bedürfnissen. Sie ist „Hausfrau“, „Arbeitssklavin“, „Gefährtin“ und „Mutterersatz“. Sie muss sowohl die Arbeiten im Haus übernehmen, die einer Frau traditionell zukommen, als auch die eher Männern vorbehaltenen Tätigkeiten.

Die zweite Scene zeigt eine unterworfenen Natascha, die von den Befehlen ihres

Peinigern stark betroffen ist. Natascha beschreibt sich selbst mit drei ausdrucksvollen Frames: ein „Mülleimer für seelische Befindlichkeiten“, ein „Sandsack, in den er die Wut über seine Ohnmacht in der Wirklichkeit prügeln konnte“ und ein „Fußabtreter für seine miesen Launen“. Diese Frames lösen eine beunruhigende Szene aus; bei allen wird Natascha als ein wertloser Gegenstand dargestellt. Das Bild, das sich aus dem Frame „Sandsack“ ergibt, ist anschaulich und realistisch: Natascha wird von Priklopil geschlagen. Auch die beiden Frames „Mülleimer“ und „Fußabtreter“ bauen eine unheimliche Szene auf. Aus den ausgewählten Frames kann nämlich abgeleitet werden, dass etwas ganz Schlimmes passieren wird. Der Stil dieser Textstelle ist von einem starken Auftreten von Metaphern gekennzeichnet, und hat daher eine entsprechend große literarische Wirkung.

### 5.7.2 Ebene 2c: Gefühle und Empfindungen

#### Beispiel 5

Natürlich machte mich das Verbot, meine eigene Geschichte zu haben, unendlich traurig. Ich empfand es als tiefe Ungerechtigkeit, dass ich nicht mehr ich selbst sein und über den tiefen Schmerz, den der Verlust meiner Eltern mit sich brachte, nicht mehr sprechen durfte. [...] Der Täter hatte, indem er mich so lange von allem abgeschnitten hatte, die perfekte Grundlage dafür geschaffen, dass er mir meine Vergangenheit überhaupt erst nehmen konnte. Denn während ich auf der bewussten Ebene und ihm gegenüber immer die Meinung aufrechterhielt, dass die Entführung ein schweres Verbrechen gewesen war, sickerte sein dauernd wiederholter Befehl, ihn als Retter zu betrachten, immer tiefer in mein Unterbewusstsein. Es war für mich im Grunde ja auch viel einfacher, den Täter als Retter zu sehen, nicht als Bösewicht. Im verzweifelten Versuch, der Gefangenschaft positive Seiten abzurufen, um nicht daran zu zerbrechen, sagte ich mir: Es kann zumindest nicht mehr schlimmer kommen. Anders als in den vielen Fällen, von denen ich im Fernsehen gehört hatte, hatte mich der Täter bisher weder vergewaltigt noch ermordet.

Der Raub meiner Identität eröffnete mir aber auch Freiräume. Wenn ich heute rückblickend an dieses Gefühl denke, erscheint es mir angesichts der totalen Freiheitsberaubung, in der ich mich befand, unverständlich und paradox. Doch damals fühlte ich mich zum ersten Mal in meinem Leben von Vorurteilen unbelastet. Ich war nicht mehr nur ein kleines Rädchen in einer Familie, in der die Rollen längst verteilt waren - und in der man mir die des ungeschickten Pummelchens zugeordnet hatte. In der ich zum Spielball zwischen den Erwachsenen geworden war, deren Entscheidungen ich oft genug nicht verstanden hatte.

Nun war ich zwar in einem System vollkommener Unterdrückung gefangen, hatte meine Bewegungsfreiheit verloren und ein einziger Mensch bestimmte über jedes Detail in meinem Leben. Aber diese Form der Unterdrückung und Manipulation war direkt und klar. Der Täter war kein Typ, der subtil agierte - er wollte offen und unverblümt Macht ausüben. Im Schatten dieser Macht, die mir alles vorschrieb, konnte ich paradoxerweise zum ersten Mal in meinem Leben ich selbst sein.

Ein Indiz dafür ist für mich heute die Tatsache, dass ich seit meiner Entführung nie mehr ein Problem mit dem Bettnässen hatte. Obwohl ich einer unmenschlichen Belastung ausgesetzt war. Doch eine bestimmte Art von Stress scheint damals von mir abgefallen zu sein. Müsste ich es in einem Satz zusammenfassen, würde ich sagen: Wenn ich meine Geschichte abstreifte und mich dem Täter fügte, war ich erwünscht - zum ersten Mal seit langem. (2012:145ff)

Gleichermaßen wie bei den zwei Übersetzungen, werden in dieser Textstelle zwei Scenes

evoziert.

Die erste Scene schildert wie Natascha wegen Priklopils Verbot, ihre eigene Geschichte zu haben, schwer bedrückt und traurig ist. Durch den Einsatz von den Frames „unendlich traurig“, „ich empfand es als tiefe Ungerechtigkeit“ und „den tiefen Schmerz“, die im Text sehr nahe beieinander stehen, wirkt die Scene dramatisch. Das Wiederholen des Adjektivs „tief“ trägt auf metatextueller Ebene dazu bei, das Leid der Autorin darzustellen.

Natascha erzählt wie sie versucht, „der Gefangenschaft positive Seiten abzurufen, um nicht daran zu zerbrechen“. Dieser Frame schafft ein hartes Bild: Natascha leidet unter psychologischem Druck und ist physisch schwach und fragil.

Der Stil der Autorin weist auf sprachlicher Ebene den vielmaligen Einsatz von Adjektiven und Adverbien, wie z.B. „schweres Verbrechen“ oder „immer tiefer in mein Unterbewusstsein“ auf, die den emotionalen Aspekt der Geschichte hervorheben. Der Frame „sein dauernd wiederholter Befehl“ z.B. wirkt aus sprachlicher Perspektive gesehen sehr nachdrücklich. Diese Tatsache bewirkt, dass die Spannung beim Lesen gesteigert wird und zeigt den LeserInnen, wie schmerzhaft es für die Autorin ist, diesen Befehl immer und immer wieder zu hören.

Die zweite Scene, die sich ergibt, erstaunt die LeserInnen, da Natascha positive Auswirkungen der Gefangenschaft beschreibt. In ihrem neuen Leben fühlt sie sich „von Vorurteilen unbelastet“. Die evozierte Scene ist bedrückend und stellt die Vorurteile wie eine Last dar, die auf Natascha einen psychischen Druck ausübt. Diese Scene wird durch die Aussage verstärkt, in der Natascha erzählt, dass sie während der Gefangenschaft aufhört, das Bett nass zu machen. Vor der Gefangenschaft fühlte sie sich wie ein „Spielball zwischen den Erwachsenen“. Mit diesem Frame wird die folgende Scene hervorgerufen: Natascha war zwischen Vater und Mutter hin- und hergerissen und hatte keinen Einfluss auf deren Entscheidungen. Unverblümt erzählt Natascha, welche Auswirkungen ihre neue Lebenssituation auf sie hat. Die Schwierigkeiten, welche sie in ihrer Familie erlebt hat, führen dazu, dass sie sich in der Gefangenschaft zum ersten Mal „erwünscht“ fühlt.

## Beispiel 6

Mit dem Einsetzen meiner Pubertät begann auch der Terror mit dem Essen. Der Täter brachte mir ein- bis zweimal die Woche eine Waage ins Verlies gestellt. Ich wog damals 45 Kilo und war ein rundliches Kind. In den nächsten Jahren wuchs ich - und nahm langsam ab.

Nach einer Phase der relativen Freiheit beim “Bestellen” meines Essens hatte er schon im ersten Jahr allmählich die Kontrolle übernommen und mir befohlen, mir mein Essen gut einzuteilen. Neben Fernsehverbot war Essensentzug eine seiner effektivsten Strategien gewesen, mich auf Spur zu halten. Doch als ich zwölf wurde und körperlich einen Schub machte, verknüpfte er die Rationierung der Essensmenge mit Beleidigungen und Vorwürfen.

“Sieh dich doch mal an. Du bist dick und hässlich.”

“Du bist so verfressen, du isst mir noch die Haare vom Kopf.”

„Wer nicht arbeitet, braucht auch nicht zu essen.“ Seine Worte trafen mich wie Pfeile. Ich war schon vor dem Gefangenschaft kreuzunglücklich mit meiner Figur gewesen, die mir das größte Hindernis auf dem Weg zu einer sorgenfreien Kindheit schien. Das Bewusstsein, dick zu sein, fühlte mich mit nagendem, zerstörerischem Selbsthass. Der Täter wusste genau, welche Knöpfe er drücken musste, um mein Selbstvertrauen zu treffen. Und er drückte gnadenlos zu. [...]

Er hielt mich dazu an, mich täglich zu wiegen, und kontrollierte akribisch die Notizen über meinen Gewichtsverlauf. „Nimm dir ein Beispiel an mir.“

Ja, nimm dir ein Beispiel an ihm. Ich bin so verfressen. Ich bin viel zu dick. Das dauernde, nagende Hungergefühl blieb. (2012:164f)

Zwei Scenes werden in dieser Textstelle evoziert. Als erstes entsteht eine Scene von Priklopils Machtausübung, die durch Essensentzug, Beleidigung und Vorwürfe erfolgt. Die zweite Scene zeigt, neben dem starken Hungergefühl, das der Essensentzug zur Folge hat, dass Priklopils Verhalten Natascha so tief in der Seele verletzt, dass sie sich am Ende selbst hasst.

Die erste Scene wirkt durch Priklopils Worte sehr stark: „Sieh dich doch mal an. Du bist dick und hässlich. Du bist so verfressen, du isst mir noch die Haare vom Kopf. Wer nicht arbeitet, braucht auch nicht zu essen“. Der Ton ist hier nicht nur äußerst umgangssprachlich, sondern auch vulgär und brutal. Das Adjektiv „verfressen“ ist stark abwertend, sowie auch die darauffolgend Redewendung.

Zur Analyse der zweiten Scene: Der Frame „Seine Worte trafen mich wie Pfeile“ vermittelt die Idee einer Wunde. Priklopil verletzt sein Opfer ständig, sowohl auf physischer als auch psychischer Ebene. Diese metaphorische Ausdrucksweise ist typisch für den Schreibstil der Autorin und hebt die literarische Qualität des Textes.

Das Gefühl, das in dieser Textstelle geschildert wird, ist Nataschas Selbsthass. Schon vor der Entführung betrachtete sie ihre Figur als den Grund ihres Unglücklichseins. Während der Gefangenschaft ist sie ihrem Peiniger und seinen Befehlen dadurch vollkommen ausgesetzt. Der Frame „mit nagendem, zerstörerischem Selbsthass“ ruft eine starke, wirkungsvolle Scene hervor, die klar zeigt, wie tief Priklopils Quälerei in ihrer Seele wirkt. Der Gebrauch von diesen zwei Adjektiven betont auf metatextueller Ebene die Intensität von Nataschas Gefühlszustand.

Ein ähnliches Verfahren weist der folgende Frame auf: „Das dauernde, nagende Hungergefühl“. Diese Adjektive tragen dazu bei, eine atmosphärische und düstere Scene hervorzurufen, indem sie die Intensität des Hungers schildern, der von den LeserInnen als etwas Quälendes wahrgenommen wird.

### 5.7.3 Ebene 3c: Schilderung der Atmosphäre und der Räume

#### Beispiel 7

Im Ausgangstext wird der Keller, in dem Natascha Kampusch lebt, mit dem Wort „Verlies“ bezeichnet.

Eines Tages in jenem Frühling, von dem ich nur aus dem Kalender wusste, brachte mir der Täter ein Radio ins Verlies. (2012:105)

Auch ich sah in dunklen Momenten keinen anderen Ausweg aus meinem Verlies als den Tod. (2012:108)

Er muss meine Stimme gehört haben und kam fuchsteufelswild ins Verlies zurück. (2012:111)

Selbst an einer verschluckten Wursthaut hätte ich in diesem Verlies elendig sterben müssen, auch wenn der Täter zu Hause war. (2012:113)

Es sollten noch einige Tage vergehen, bis der Täter mich aus dem Verlies holte (2012:127)

Ich konnte den winzigen Raum aus jedem Winkel überblicken und sehen, was als Nächstes auf mich zukam. (2012:130)

Andererseits war ich es ja schon vom Duschen im Verlies gewöhnt, dass er mich nackt sah. (2012:132)

Niemand brachte mich ins Bett, stattdessen stieg ich hinab in mein dunkles Verlies. (2012:132)

Mit den Rigipsplatten, die er auf die Holzverschalung montierte, verschwanden Stück für Stück die Erinnerungen an meine erste Zeit im Verlies. (2012:133)

Wenn ich es mir nur intensiv genug vorstellte, dann könnte ich mit der Hand an der Wand des Verlies einschlafen (2012:135)

Ich könnte doch versuchen, Weihnachten im Verlies so nahe wie möglich an meine Vorstellungen heranzubringen. (2012:137)

Ich fühlte mich in meinem winzigen Verlies, als ob ich meilenweit unter der Erde und zugleich in einem Schaukasten leben würde. (2012:140)

Wenn ich im Verlies war, versuchte ich, mich so gut wie möglich zu beschäftigen. (2012:141)

Wie im *Duden* angegeben, ist ein „Verlies“ ein „(besonders in mittelalterlichen Burgen) unterirdischer, dunkler, schwer zugänglicher, als Kerker dienender Raum“. Durch das ganze Buch hindurch bezieht sich die Autorin nur mit diesem Frame auf den Keller, in dem sie eingesperrt ist. Das hat zur Folge, dass sich eine einzige, eindeutige Szene ergibt: Natascha Kampusch ist in einem kleinen, dunklen, versteckten und ungelüfteten Raum eingesperrt. Die Gesamtscene wirkt bedrückend und vermittelt die Angst und die Beklemmung, die das darin eingesperrte Opfer fühlt. Der Ton des Gesamttextes wirkt durch den oftmaligen Einsatz des Frames „Verlies“ im ganzen Text besonders düster und unheimlich. Der Grund für diese Wirkung ist, dass die modernen LeserInnen durch ihre Vorkenntnisse und Lebenserfahrungen kein bestimmtes Bild eines Verlieses aufbauen können.

Hierbei muss bemerkt werden, dass die Autorin zwar auch den Frame „Gefängnis“ benutzt, jedoch nicht, um sich direkt auf den Raum zu beziehen (außer in einigen Ausnahmefällen), sondern eher bei der Schilderung der Empfindungen, die der Raum bei ihr

auslöst und der Bedeutung, die der Raum für sie hat<sup>23</sup>. Außerdem wird der Frame verwendet, um das innere, psychologische „Gefängnis“ des Opfers zu bezeichnen, das seinem Entführer völlig unterworfen ist.

### Beispiel 8

Wie bei den Übersetzungen werden die folgenden Textstellen unter besonderer Berücksichtigung der Schilderung der Atmosphäre und der Räume analysiert.

Anfangs blieb mir noch der Walkman, der mit Batterien betrieben war. Damit konnte ich die bleierne Dunkelheit zumindest ein bisschen auf Abstand halten, auch wenn die Zeitschaltuhr befunden hatte, dass mein Pensum an Licht und Musik erschöpft war. (2012:111)

Der Frame „bleierne Dunkelheit“ löst eine beklemmende Szene aus, da die LeserInnen nicht nur über den Lichtmangel im Keller informiert werden, sondern auch die von der Autorin empfundene Beklemmung wahrnehmen.

Im vierten Kapitel schreibt Kampusch:

Als Priklopil nun vor mir stand, beschloss ich, mich von der furchterregenden Situation nicht einschüchtern zu lassen und ihn ganz knapp am Halsband zu nehmen. „Das mache ich nicht“, sagte ich ihm mit fester Stimme ins Gesicht. Er riss erstaunt die Augen auf, protestierte und verlangte immer wieder von mir, ihn „Maestro“ zu nennen. Aber schließlich ließ er das Thema fallen. (2012:123)

Natascha beschreibt eine „furchterregende Situation“. Dieser Frame trägt zur Schilderung einer düsteren Atmosphäre bei. Aus der Analyse dieser zwei Textstellen kann schon folgendes abgeleitet werden: Der Stil der Autorin weist die Tendenz auf, die emotionale Auswirkung, welche die Gefangenschaft auf sie hat, detailliert zu beschreiben. Das schafft eine dichte, düstere Atmosphäre, die sich durch das ganze Buch zieht.

Der Frame „am Halsband nehmen“ löst meiner Meinung nach eine gewalttätige Szene aus, da der Leser bzw. die Leserin diesen Frame mit dem Bild eines Hundes assoziiert, der sich zu winden versucht, wenn er am Halsband genommen wird. In gleicher protestiert Priklopil und versucht weiter, sein Opfer zum Gehorchen zu bringen.

In der dritten Textstelle befindet sich der Frame „ominöse Sicherungen“. Etwas Ominöses stellt etwas Unheilvolles dar. Damit wird die folgende Szene evoziert: Natascha fürchtet diese Sicherheitsmaßnahmen, die sie für etwas Lebensgefährliches hält.

Während ich mich mit gesenktem Blick, wie er es wollte, ins Badezimmer führen ließ, rasten meine Gedanken. Ich überlegte fieberhaft, wie ich ihn überwältigen und fliehen könnte. Es fiel mir nichts ein. Ich war als Kind kein Feigling, aber ich war schon immer ängstlich gewesen. Er war so viel stärker und schneller als ich - wenn ich losgerannt wäre, hätte er mich schon nach

---

<sup>23</sup> Z.B.: „Mein Verlies bekam in dieser Zeit eine Doppelrolle. Ich fürchtete es zwar immer noch als Gefängnis, und die vielen Türen, hinter denen ich weggesperrt war, trieben mich in klaustrophobische Zustände, in denen ich halb wahnsinnig die Ecken nach einer winzigen Ritze absuchte, durch die ich heimlich einen Gang nach draußen graben konnte. Es gab keine.“ (2012:169)

zwei Schritten gehabt; und die Türen und Fenster zu öffnen, war offensichtlich Selbstmord. Ich habe bis nach meiner Befreiung an die ominösen Sicherungen geglaubt. (2012:131)

Im achten Kapitel teilt Natascha den LeserInnen ihre Angst mit, dass Priklopil sie „elendig verrecken lassen würde“. Der Frame ist ausdrucksvoll und unterstreicht Nataschas Angst, im Keller vergessen zu werden und dort elend zu sterben. Durch diesen Frame wird eine dramatische und angsterregende Atmosphäre geschildert.

Im Laufe des Tages verlor ich zunehmend die Kontrolle über meinen Körper, über meine Gedanken. Die Schmerzen in meinem Bauch, die Schwäche, die Gewissheit, dass ich den Bogen überspannt hatte und er mich nun elendig verrecken lassen würde. (2012:203)

In der letzten Textstelle bekommt Natascha von Priklopil Karotten und berührt, um sie aufzusammeln, den Boden, der „eiskalt“ auf sie wirkt. Der Frame „den eiskalten Boden“ trägt dazu bei, eine unheimliche, feindliche Atmosphäre zu schildern. Im Kopf der LeserInnen wird dabei folgende Szene evoziert: Der Kellerboden ist im Endeffekt nicht nur kalt, vielmehr wirkt darüber hinaus der ganze Raum fremd und unwirtlich. Nataschas Befindlichkeit wird durch einige Frames geschildert, wie „gierig“, „mit zitternden Fingern“ und „ungeschickt“. Die LeserInnen erhalten dadurch folgendes Bild von Natascha: Sie ist eingeschüchtert und von der ganzen Situation stark unterdrückt. Der Essensentzug hat sie schwach gemacht und jede Bewegung ist mit viel Mühe und Anstrengung verbunden.

Es kam mir wie eine Ewigkeit vor, bis ich die Kraft hatte, nach der Leiter zu tasten, und rückwärts hinunterkletterte, Sprosse für Sprosse. Als ich am Boden angelangt war, kroch ich auf allen vieren vorwärts. Meine Hand stieß an einen kleinen Sack aus Plastik. Ich riss ihn gierig und mit zitternden Fingern auf, so ungeschickt, dass der Inhalt herausfiel und über den Boden rollte. Ich tastete panisch umher, bis ich etwas Längliches, Kühles unter meinen Fingern spürte. Eine Karotte? Ich wischte das Etwas mit der Hand ab und biss hinein. Er hatte mir eine Tüte Karotten ins Verlies geworfen. Auf den Knien rutschte ich über den eiskalten Boden, bis ich alle ertastet hatte. (2012:204)

Es kann angemerkt werden, dass der Ausgangstext ausdrucksvolle Frames aufweist, die in sich kohärent sind und eine schlüssige Gesamtscene aufbauen. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung der intratextuellen Kohärenz im Ausgangstext.

## **5.8 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Übersetzung und Ausgangstext**

Im folgenden Unterkapitel wird zunächst die intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und italienischer Übersetzung und im Anschluss die zwischen Ausgangstext und spanischer Übersetzung festgestellt.

### 5.8.1 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen italienischer Übersetzung und Ausgangstext

#### Beispiel 1 und 2

Insgesamt wird in der ersten Textstelle die gleiche Gesamtscene aufgebaut. Der Wutausbruch, die Schilderung von Nataschas Gefühlen und die Wiedergutmachung entsprechen im Großen und Ganzen dem Ausgangstext. Die evozierten Scenes der Übersetzung stimmen mit denen im Ausgangstext überein. Eine etwas ungleiche Scene wird durch Priklopils Beleidigung hervorgerufen. Der Frame „Du bist echt zu deppert zum Scheißen!“ ist meiner Ansicht nach etwas derber im Vergleich zum italienischen „Tu sei davvero troppo scema anche per cacare!“.

Darüber hinaus muss bemerkt werden, dass sich die italienische Übersetzerin dafür entschieden hat, dreimal den Namen „Priklopil“ hinzuzufügen, wo im Deutschen ein „er“ zu lesen ist. Diese Wahl, die die metatextuelle Ebene betrifft, wirkt sich meiner Meinung nach auf die Gesamtscene aus, da die häufige Wiederholung des Nachnamens des Peinigers eine gewisse Kälte und Objektivität vermittelt.

Die letzte Scene entspricht jener Scene im Ausgangstext nicht. Man liest: „Er begann, mich regelmäßig zu misshandeln“ und „Priklopil cominciò a picchiarmi con regolarità“. Die Frames „misshandeln“ und „picchiare“ bewirken den Aufbau zwei unterschiedlicher Scenes. „Picchiare“ ist eine harte, brutale Form der Misshandlung und zwar das Verprügeln. Die evozierte Scene ist eindeutig und gewaltsam. Im Original steht aber ein vages, allgemeines Verb. Die Brutalität des Entführers ist zwar im Ausgangstext ebenfalls zu erkennen, wird jedoch in der italienischen Übersetzung durch die ausgewählten Frames hervorgehoben. Dieselben Anmerkungen können auch für die Frames „Süßigkeiten gab es nur noch nach schlimmen Misshandlungen“ und „ormai mi dava dei dolciumi solo dopo che mi aveva picchiata pesantemente“ im zweiten Beispiel gemacht werden.

#### Beispiel 3

Die zwei Scenes, die sich in der Übersetzung und im Ausgangstext ergeben, sind insgesamt sehr ähnlich. Meiner Meinung nach wirkt die erste italienische Scene durch den Einsatz des Frames „lo tormentavo“ aber etwas beängstigender.

Die zweite Scene entspricht der Scene im Ausgangstext. Die Scene, die durch den Frame „jegliche Fluchtgedanken in mir zu ersticken“ evoziert wird, wirkt durch die Andeutung des Todes düster. Der Frame wird in der Übersetzung gelungen mit „soffocare qualsiasi mio pensiero di fuga“ übersetzt.

#### Beispiel 4

Die erste Scene, die Priklopils Machtausübung schildert ist in den zwei Texten ident. Insgesamt kann festgestellt werden, dass die Frames, die in der Übersetzung ausgewählt wurden, um die Rollen des Entführers und des Opfers zu beschreiben, gelungen sind und eine ähnliche Scene wie im Ausgangstext hervorrufen.

Auch die zweite Scene, die sich durch den Einsatz von drei Metaphern ergibt, ist im Original und in der Übersetzung deckungsgleich. Jedoch ist ein kleiner Unterschied zu bemerken. Die Frames „der Sandsack, in den er die Wut über seine Ohnmacht in der Wirklichkeit prügeln konnte“ und „il sacco di sabbia su cui scaricare la rabbia per la sua impotenza nel mondo reale“ besitzen eine etwas unterschiedliche Wirkung auf die LeserInnen. Mit dem deutschen Frame „Sandsack“ wird auf einen Boxsack hingewiesen und daher die folgende Scene evoziert: Wie ein Boxsack erhielt Natascha von Priklopil Faustschläge und Fußtritte. Mit dem italienischen Frame „sacco di sabbia“ verliert sich meiner Meinung nach durch den ungewöhnlichen Ausdruck der Bezug auf einen Sack zum Boxen, der üblicherweise eher „sacco da box“ genannt wird. Das Bild, das im Kopf der italienischen LeserInnen gezeichnet wird, stellt einen am Boden liegenden Sack dar. Nichtsdestotrotz weist die evozierte Scene – wie im Ausgangstext – auf eine physische, gewalttätige Handlung hin. Aus diesem Grund kann festgestellt werden, dass der italienische Frame die intertextuelle Kohärenz nicht gefährdet.

Wie auch an einer früheren Textstelle zu erkennen ist, findet man im Italienischen zweimal den Frame „Priklopil“, wo im Deutschen „er“ zu lesen ist. Dies bewirkt eine Gesamtscene, die kälter wirkt.

#### Beispiel 5

Die zwei Scenes in der Übersetzung, in denen Nataschas psychologischer Zustand geschildert wird, gleichen jenen im Ausgangstext. Die Schwere der zwei Scenes ergibt sich im Deutschen durch den Einsatz von Verben, die eine erhebliche physische Konnotation aufweisen, wie in den folgenden Beispielen gezeigt wird: „Im verzweifelten Versuch, der Gefangenschaft positive Seiten abzurufen, um nicht daran zu zerbrechen“ und „von Vorurteilen unbelastet“. Dieser besondere Charakter wird auch im Italienischen durch die nuancenreichen Frames „nel disperato tentativo di trovare nella prigionia dei lati positivi e di non spezzarmi“ und „non mi sentii più schiacciata dai pregiudizi“ wiedergegeben. Dabei soll bemerkt werden, dass diese Besonderheit auch im italienischen Frame „piegandomi al rapitore“ auftritt, dessen evozierte Scene deutlich ist: Natascha ist völlig unterworfen und beugt sich ihrem Peiniger. Dieser Aspekt kommt durch den deutschen Frame „mich dem Täter fügte“ nicht zum Ausdruck.

Weiterhin ist eine Stelle hervorzuheben, die im Vergleich zum Ausgangstext eine etwas

verzerrte Scene hervorruft. Im Deutschen liest man: „In der ich zum Spielball zwischen den Erwachsenen geworden war, deren Entscheidungen ich oft genug nicht verstanden hatte“. Im Italienischen heißt es: „Nella quale gli adulti prendevano decisioni che io molto spesso non capivo, trattandomi come un burattino“. Der Frame von einem „burattino“ ist aus meiner Sicht den italienischen LeserInnen vertrauter als die eines Spielballs, die jedoch besser die Scene eines Kindes evoziert, dessen Eltern geschieden bzw. getrennt sind und unterschiedliche Bedürfnisse haben. Den italienischen Frame halte ich dennoch für gelungen, da er gut die totale Machtlosigkeit und Abhängigkeit des Kindes abbildet.

### Beispiel 6

In der ersten Scene gelingt es der Übersetzerin nicht, die absolute Grobheit und Brutalität des Peinigers wiederzugeben. Priklopil sagt: „Du bist so verfressen, du isst mir noch die Haare vom Kopf“. Im Italienischen liest man: „Sei così ingorda e ti abbuffi a mie spese“. Die Übersetzerin hat sich zwar bemüht, die Redewendung inhaltlich wiederzugeben; dies hat jedoch den vulgären Ton der Aussage beeinträchtigt.

Die zweite Scene, in der Nataschas Selbsthass und Hungergefühl geschildert werden, entspricht jener des Ausgangstextes. Man liest: „Das Bewusstsein, dick zu sein, füllte mich mit nagendem, zerstörerischem Selbsthass“ und „das dauernde, nagende Hungergefühl blieb“. Diese Frames werden im Italienischen durch die Frames „la consapevolezza di essere grassa mi riempiva di un odio verso me stessa logorante e distruttivo“ und „la sensazione costante e logorante della fame non se ne andava“ wiedergegeben. Die Übersetzung erscheint mir gelungen, da genau wie im Ausgangstext durch die italienischen Frames eine atmosphärische Scene evoziert wird, die Nataschas Verzweiflung anschaulich schildert. Der Übersetzerin gelingt es, die deutschen Frames formal und inhaltlich wiederzugeben.

### Beispiel 7

Im Ausgangstext wird auf den Raum, in dem Natascha eingesperrt ist, grundsätzlich mit dem Frame „Verlies“ Bezug genommen. Dieser Frame ruft die folgende Scene hervor: Der Raum ist klein, versteckt, dunkel, ungelüftet und unheimlich.

Durch die Entscheidung, das gesamte Buch hindurch ausschließlich ein bestimmtes Wort zu verwenden, um diesen Raum zu bezeichnen, wird auch die Besonderheit dieses Raums betont: Das Verlies wurde von Priklopil wochenlang sorgfältig vorbereitet, um sein Opfer zu empfangen. Diese Eigenart geht meiner Ansicht nach durch die unterschiedlichen Frames, die in der italienischen Übersetzung vorkommen, verloren.

In der Übersetzung kommen drei Frames zum Einsatz: „Segreta“, „cella“ und „prigione“. Hierzu ist anzumerken, dass durch die Frames „cella“ und „prigione“ eine Scene

hervorgerufen wird, die im Ausgangstext nicht vorkommt.

Wie schon oben angemerkt, weist der Frame „Verlies“ eher auf etwas Unheimliches hin. Aus diesem Grund halte ich den Frame „segreta“, welcher den italienischen Frame darstellt der dem deutschen Frame am besten entspricht und welcher den unheimlichen Charakter des Raumes widerspiegelt, für eine sehr gelungene Übersetzung. Was in der italienischen Übersetzung meiner Ansicht nach etwas misslungen ist, ist die Entscheidung mehrere Frames zu benutzen, um einen einzigen deutschen Frame wiederzugeben. Während der Frame „Verlies“ im Ausgangstext ca. 180 Mal wiederholt wird, ist der Frame „segreta“ in der italienischen Übersetzung jedoch nur ca. 80 Mal vertreten.

### Beispiel 8

Nach einer Gegenüberstellung der italienischen mit den deutschen Textabschnitten kann festgestellt werden, dass zwischen den beiden Texten eine intertextuelle Kohärenz vorhanden ist. Eine bildhafte Schilderung der Atmosphäre resultiert in beiden Texten aus einer poetischen und emotionalen Schreibweise, welche durch den Einsatz zahlreicher Adjektive und Adverbien einen Spannungsbogen erzeugt und Betroffenheit bei den LeserInnen auslöst. Sowohl auf metatextueller als auch inhaltlicher Ebene kann die italienische Übersetzung dem Original gerecht werden. Die „bleierne Dunkelheit“ wird im Italienischen mit dem Frame „oscurità di piombo“ wiedergegeben. Weiter liest man: „als Priklopil nun vor mir stand, beschloss ich, mich von der furchterregenden Situation nicht einschüchtern zu lassen“ und „quando Priklopil mi si mise davanti, decisi di non farmi intimidire da quella situazione spaventosa“. Darüber hinaus: „ich habe bis nach meiner Befreiung an die ominösen Sicherungen geglaubt“ und „fino alla mia liberazione ho creduto all’esistenza di quelle inquietanti misure di sicurezza“.

Weiterhin teilt die Autorin ihren LeserInnen ihre Angst mit, dass Priklopil sie „elendig verrecken lassen würde“. Im Italienischen liest man „la paura che adesso il rapitore mi avrebbe lasciata crepare miseramente“. Die Rohheit dieser Frames trägt meines Erachtens zur Schilderung einer hoffnungslosen Situation bei und evoziert daher eine dramatische Scene.

Weiters, so wie im Deutschen der Boden „eiskalt“ ist, ist er im Italienischen „ghiacciato“. Dieser Frame ist nicht nur wichtig, weil er der Schilderung des Raums dient, sondern auch, weil damit eine bestimmte Scene hervorgerufen wird: Die extreme Kälte weist darauf hin, dass der Raum auf das Entführungsoffer fremd und feindlich wirkt.

Schließlich kann festgestellt werden, dass zwischen der italienischen Übersetzung und dem Ausgangstext eine intertextuelle Kohärenz besteht. Die Gesamtscene im italienischen Text wird grundsätzlich der Gesamtscene des Ausgangstextes gerecht. Es gibt zwei Punkte, die meiner Ansicht nach die Schwächen der italienischen Übersetzung darstellen. Erstens fällt

es der Übersetzerin manchmal schwer, die extreme Vulgarität des Peinigers in der direkten Rede wiederzugeben (siehe Beispiele 1 und 6). Zweitens nimmt sich die Übersetzerin bei gewissen Textstellen zu viel Freiheit, indem sie einigen Frames wählt, die eine stärkere und brutalere Scene im Vergleich zu jener im Ausgangstext hervorrufen (wie z.B. im Fall von „picchiare“ und „misshandeln im Beispiel 1 und 2).

### **5.8.2 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen spanischer Übersetzung und Ausgangstext**

#### Beispiel 1 und 2

Prinzipiell entsprechen alle Scenes des Beispiels 1 jenen des Originals. Eine Ausnahme macht dabei die Scene, welche Priklopils Wiedergutmachung schildert.

Der spanische Text ruft eine ganz verzerrte Scene der Wiedergutmachung im Vergleich zum Ausgangstext hervor. Der Frame: „Er kam zu mir, schüttelte mich, versuchte meine Arme zu heben und kitzelte mich“ wurde im Spanischen folgendermaßen übersetzt: „Se acercó a mí, me sacudió, intentó alzarme los brazos y me habló con suavidad“. Während die drei ersten Verben in beiden Sprachen übereinstimmen, hat das letzte spanische Verb im Vergleich zum Original dagegen eine völlig andere Bedeutung. Natascha wird in der spanischen Übersetzung von ihrem Entführer nicht gekitzelt. Der Entführer sagt ihr etwas „con suavidad“. Mit diesem Frame wird eine andere Scene als im Ausgangstext hervorgerufen, die den physischen Kontakt außer Acht lässt. Zwei Zeilen später ist eine weitere Abweichung vom Ausgangstext zu bemerken. Der Frame „er zwickte mich an die Seite“ wird mit „me dio un pellizco a la mejilla“ übersetzt, wobei es sich jedoch eher um „el lado“ bzw. „el costado“ und nicht um die Wange handelt. Persönlich finde ich keinen Grund für dieses Übersetzungsverfahren und gehe davon aus, dass es sich hier eher um einen Leichtsinnsfehler handelt.

Die letzte Scene ist dem Ausgangstext gerecht. Der Frame „er begann, mich regelmäßig zu misshandeln“ mit „empezó a maltratarme con regularidad“ übersetzt. Dasselbe geschieht im Beispiel 2 bei dem Frame „Süßigkeiten gab es nur noch nach schlimmen Misshandlungen“, der im Spanischen mit „las golosinas sólo las probaba después de haber sufrido un grave maltrato“ wiedergegeben wird. Die zwei Frames „maltratar“ und „maltrato“ entsprechen den deutschen „misshandeln“ und „Misshandlung“. Durch diese Frames wird zwar auf Quälereien hingewiesen, ohne aber eine bestimmte Scene zu evozieren. Eine konkrete Scene wird z.B. durch den Frame „jeder prügelnde Mann“ hervorgerufen, der allerdings im Spanischen mit dem weniger ausgeprägten Frame „maltratador“ übersetzt wurde.

Im zweiten Beispiel wird auch die Scene des Folterns durch Essensentzug evoziert. Der

Frame „Meine Essensrationen reduzierten sich dramatisch“ wird mit „Mis raciones de comida se redujeron de forma drástica“ übersetzt. Hier kann konstatiert werden, dass sich die Übersetzerin für ein an dieser Stelle geläufigeres Adverb entschieden hat. Der deutsche Frame unterscheidet sich hierbei auf sprachlicher Ebene vom spanischen Frame in der Weise, dass er das Geschehen aus einer emotionalen Perspektive schildert. Der deutsche Frame bietet eine ausgeprägte Darstellung der verzweifelten Situation und die evozierte Scene verfügt über eine atmosphärische Dichte, die in der spanischen Übersetzung teilweise verloren geht.

### Beispiel 3

Die Scene der Abhängigkeit des Opfers gegenüber seinem Entführer wird in der Übersetzung nicht vollständig wiedergegeben. Der Frame „nach einigen Tagen des Bittens und Bettelns“ wird im Spanischen mit „después de algunos días pidiéndoselo“ übertragen. Der spanische Frame bringt die Verzweiflung und die Dringlichkeit, die mit dem deutschen Frame übermittelt wird, nicht zum Ausdruck.

Auch die zweite Scene, die Priklopils Ausübung der Macht durch Bedrohungen schildert, ist nicht vollständig wiedergegeben. Der Frame „jene Fluchtgedanken in mir zu ersticken“ wird mit „para quitarme de la cabeza cualquier idea relacionada con una fuga“ übersetzt. Während meiner Meinung nach im deutschen Text eine düstere Scene hervorgerufen wird, die auf indirekte Weise auch die Idee des Todes (durch den Frame „ersticken“) mit sich bringt, wird diese Nuance im spanischen Text nicht übertragen.

Anhand dieser Fälle ist ersichtlich, dass solche sprachlichen Nuancierungen, die den dramatischen Charakter der Geschichte zum Ausdruck bringen, in der spanischen Übersetzung gänzlich fehlen.

### Beispiel 4

Die erste Scene ist in einem Punkt nicht deckungsgleich mit dem Ausgangstext: Die Schilderung von Nataschas Rolle in der Beziehung. Natascha muss im Haus „alle Arbeiten von Hausbau, bis Kochen und Putzen“ durchführen. Die inhaltliche Kohärenz ist in diesem Fall nicht ganz gewährleistet: Im Spanischen wird die schwere, männliche Arbeit des Hausbaus weggelassen: „Todas las tareas del hogar, desde cocinar hasta limpiar“. Daher wird die im Ausgangstext evozierte Scene, die ein schwaches, dünnes Mädchen bei Bauarbeiten zeigt, nicht wiedergegeben.

Auch die zweite Scene entspricht nicht völlig jener im Ausgangstext. Es wird im Original durch drei Metaphern geäußert, wie sich das Opfer seinem Entführer unterworfen fühlt. Nur eine Metapher, nämlich jene, die Natascha als einen „Sandsack“ bzw. „saco de boxeo“ schildert, evoziert in beiden Texten eine ähnliche Scene. Der Frame „der Mülleimer

für seelische Befindlichkeiten“ wird hingegen mit „pañó de lágrimas de sus problemas mentales“ übersetzt. Der spanische Frame ist sehr frei übersetzt worden und weicht vom Original ab. So evoziert er eine im Vergleich zum Ausgangstext ganz unterschiedliche Scene und widerspricht den anderen Scenes in der Textstelle. Die gesamte Textstelle hindurch werden abwertende Frames benutzt, um Natascha zu schildern. Der Frame „pañó de lágrimas“ enthält diese pejorative Konnotation nicht und verweist vielmehr auf eine tröstende Scene. Dies schafft einen Bruch in der Gesamtscene und wirkt für die spanischen LeserInnen verwirrend.

Schließlich wird die dritte Metapher „viel öfters als früher benutzte er mich als Fußabtreter für seine miesen Launen“ mit dem spanischen „cada vez me utilizaba más para descargar su mal humor“ umgesetzt. Die deutsche Scene übermittelt ein abwertendes Bild von Natascha. Auch in diesem Fall entspricht die spanische Scene nicht völlig der Scene im Ausgangstext. Der Grund dafür liegt darin, dass das im Original eingesetzte Sprachmittel nicht reproduziert wird. Ein solches Vorgehen gefährdet allerdings die literarische Qualität der Übersetzung.

#### Beispiel 5

Nataschas Traurigkeit wird durch eine Scene vermittelt, die in beiden Texten sehr ähnlich ist. Allerdings soll bemerkt werden, dass der spanischen Übersetzung die Dichte der Sprache des Ausgangstextes fehlt. Im Original wird das Leid der Autorin nämlich auf sprachlicher Ebene durch die wiederholte Anwendung des Adjektivs „tief“ im selben Satz und durch zahlreiche Substantive („das Verbot“, „tiefe Ungerechtigkeit“, „den tiefen Schmerz“) geschildert. Im spanischen Text werden dagegen zwei unterschiedliche Adjektive, „muy“ und „profundo“ gewählt und ein verbaler Stil bevorzugt.

Weiters findet man auch den Frame „sein dauernd wiederholter Befehl“, der mit „su insistencia“ wiedergegeben wird. Intertextuell ist festzustellen, dass der spanische Frame zwar dem deutschen Frame inhaltlich entspricht, die blumenreiche Sprache der Autorin allerdings beeinträchtigt wird.

Auf inhaltlicher Ebene ist in der ersten Scene eine kleine Inkongruenz festzustellen. Als ihr im Deutschen verboten wird, ihre „eigene Geschichte zu haben“, sagt Natascha im Spanischen stattdessen, dass Priklopil ihr verbietet, ihre eigene Geschichte zu erzählen: „Me prohibió mencionar mi propia historia“. Durch den spanischen Frame kommt Priklopils Versuch, Nataschas altes Leben vollständig aus ihrer Erinnerung zu löschen, nicht zum Ausdruck. Vielmehr wird das Bild evoziert, dass Natascha nicht mehr über ihre Familie mit ihrem Entführer sprechen darf.

Auch die zweite Scene ist im Großen und Ganzen dem Original entsprechend.

Nataschas widerstreitende Gefühle werden in der spanischen Version wiedergegeben. Jedoch sind weitere Überlegungen bezüglich der sprachlichen Ebene vonnöten. Die deutschen Frames besitzen eine schwere physische Konnotation, die nur teilweise übertragen wird. Für die Übersetzung des deutschen Frames „zerbrechen“ wählt die Übersetzerin den Frame „derrumbarse“. Der spanische Frame verfügt zwar über eine physische Tiefe, ruft jedoch eine etwas andere Scene hervor. In der spanischen Scene wird das Bild des Einstürzens evoziert, während mit dem deutschen Frame „zerbrechen“ vielmehr die Idee von „kaputtgehen“ hervorgerufen wird.

Außerdem ergibt sich im Deutschen durch den Frame „doch damals fühlte ich mich zum ersten Mal von Vorurteilen unbelastet“ eine wirkungsvolle Scene. Der Druck, den die Vorurteile ihres vergangenen Lebens auf Natascha ausüben, wird durch den ausgewählten Frame ausdrücklich hervorgehoben. Die in der spanischen Übersetzung evozierte Scene ist nicht so stark: „me sentía libre de prejuicios por la primera vez en mi vida“.

An dieser Textstelle befindet sich eine schockierende Aussage der Autorin. Sie bestätigt, dass sie während der Gefangenschaft zum ersten Mal seit langer Zeit erwünscht ist. Bemerkenswert ist, dass sich der Frame „querida“ im Spanischen in Anführungszeichen befindet, als ob diese Aussage nur im weiteren Sinn zu verstehen sei. Persönlich halte ich es für möglich, dass die Übersetzerin diesen Frame als zu stark empfunden hat und deswegen durch die Verwendung der Anführungszeichen auf metatextueller Ebene versucht, ihn zu lindern. Infolge dieser Entscheidung wirkt die evozierte Scene weniger wirkungsvoll als im Ausgangstext.

### Beispiel 6

Die erste Scene ist zu jener des Originals sehr ähnlich. Jedoch zeigt sich – ähnlich wie für die italienische Übersetzung – eine gewisse Schwierigkeit, den rüden und vulgären Ton von Priklopil wiederzugeben. Im Deutschen sagt Priklopil: „Du bist so verfressen, du isst mir noch die Haare vom Kopf“ während im Spanischen ein eher umgangssprachlicher Ausdruck zum Einsatz kommt: „¡Eres tan glotona, te vas a comer hasta los pelos de la cabeza!“ Der spanische Frame weist zwar einen leichten Bedeutungsunterschied im Vergleich zum Original auf, dadurch gelingt es der Übersetzerin allerdings, einen authentischen Ton zu gewährleisten.

Die zweite Scene wird in der Übersetzung nicht vollständig wiedergegeben. Die Scene dient dazu, Nataschas Gefühle zu schildern. Im Deutschen findet man den folgenden Frame „mit nagendem, zerstörerischem Selbsthass“, während im Spanischen man „odio a mi misma“ liest. Eine intertextuelle Kohärenz ist hierbei nicht gegeben. Auf sprachlicher Ebene wird die hervorgerufene Scene durch zwei Adjektive intensiviert. Die Abwesenheit dieser Attribute in der Übersetzung führt dazu, dass die evozierte Scene nicht die gleiche Tiefe wie im Original besitzt.

Im Weiteren wird Nataschas Hungergefühl geschildert. Auch in diesem Fall hat sich die intertextuelle Kohärenz nicht gänzlich realisiert. Im Deutschen liest man „Das dauernde, nagende Hungergefühl“ und im Spanischen „la permanente y profunda sensación de hambre“. Während das spanische „permanente“ eine gelungene Übersetzung darstellt, ist der Frame „profunda“ meiner Meinung etwas schwach. Der Frame „nagendes Hungergefühl“ evoziert bei den LeserInnen eine bestimmte Scene: Er weist auf einen quälenden Hunger hin, der sie von innen zerstört. Diese Darstellung des Hungers, der wie ein Akteur scheint, der sie foltert, wird in der spanischen Scene nicht wiedergegeben.

### Beispiel 7

Wie schon bei der italienischen Übersetzung erklärt wurde, wird im Original mit dem Frame „Verlies“ folgende unheimliche Scene hervorgerufen: Natascha befindet sich in einem kleinen, versteckten, dunklen und ungelüfteten Raum.

Meiner Ansicht nach kommt in der spanischen Übersetzung kein Frame vor, der eine gleiche Scene wie jene im Ausgangstext hervorruft. Stattdessen evozieren die spanischen Frames drei weitere unterschiedliche Scenes. Das häufige Auftreten des Frames „habitación“, „zulo“ und „sótano“ führt dazu, dass die meist evozierte Scene das Opfer in einem Keller zeigt. Wie bereits angemerkt wurde, sind auch andere Frames vorhanden, wie „cárcel“, „prisión“ und „encierro“ oder auch „escondijo“, „escondite“ und „refugio“. Dennoch bilden diese Frames eher Einzelperscheinungen als eine Tendenz und die evozierten Scenes stehen in starkem Widerspruch zueinander. In der spanischen Übersetzung entsteht daher ein Bruch, der im Original nicht vorhanden ist. Inhaltlich sind die gewählten Frames inkongruent: Während an einigen Stellen ein Raum benannt wird, der zum Einsperren einer Person dient, handelt es sich an anderen Stellen eher um einen Raum, der Schutz bietet.

### Beispiel 8

Die in diesen kurzen Textstellen hervorgerufenen Scenes schildern die Atmosphäre, die während der Gefangenschaft herrscht. Diese Schilderung erfolgt im Original durch ausgewählte sprachliche Elemente, meistens Adjektive. Anhand dieser Textstellen wird deutlich, dass es der spanischen Übersetzung grundsätzlich an solchen Schilderungen fehlt. Der Frame „bleierne Dunkelheit“ wird z.B. mit „oscuridad“ übersetzt und „furchterregende Situation“ mit „situación“. Wie bei der Schilderung der Atmosphäre kann derselbe Mangel auch bei der Schilderung der Räume beobachtet werden, wie beispielweise im Fall des „eiskalten Bodens“, der mit „suelo“ übersetzt wird.

Zwei weitere Stellen dienen dazu, zu demonstrieren, dass in der spanischen Übersetzung die Wiedergabe der atmosphärischen Dichte, die über die gesamte Länge

herrscht, nicht erfolgt. Der Frame „fuertes medida de seguridad“ besitzt nicht den unheilvollen Charakter der „ominösen Sicherungen“. Weiter wird Nataschas Angst, dass Priklopil sie im Verlies „elendig verrecken lassen würde“, im Spanischen mit einem nüchternen „me iba a dejar morir allí, sola“ wiedergegeben. Die im Spanischen ausgewählten Frames wirken neutraler und emotionslos und eignen sich daher nicht zu einer emotionalen Schilderung der Atmosphäre.

Zusammenfassend kann bemerkt werden, dass sich eine intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und spanischer Übersetzung nur teilweise ergibt, da die hervorgerufenen Scenes den Scenes im Ausgangstext nicht immer gerecht werden. Die Übersetzung gibt zwar inhaltlich das Original im Groß und Ganzen wieder, die intertextuelle Kohärenz hingegen wurde auf formaler Ebene dabei nicht erreicht. Der Übersetzerin gelingt es oftmals nicht, die „metatextuellen“ Scenes des Ausgangstextes zu reproduzieren. Daher mangelt es der Übersetzung an einer der wesentlichen Komponenten von *3096 Tage*.

## 6. Schlussfolgerungen

In der vorliegenden Masterarbeit wurden die italienische und die spanische Übersetzung des Buches *3096 Tage* von Natascha Kampusch anhand des funktionalen Modells von Margret Ammann untersucht.

Zunächst muss bemerkt werden, dass die Funktionen der zwei Übersetzungen zwar sehr ähnlich sind, jedoch einen leichten Unterschied aufweisen. In der italienischen Übersetzung wurde darauf abgezielt, den umstrittenen Kampusch-Fall durch die Stimme des Opfers darzustellen. Durch diesen Aspekt befindet sich die italienische Übersetzung sehr nah am Ausgangstext, der eine ähnliche Funktion besitzt. Selbstverständlich hat der Ausgangstext als autobiographisches Werk eines Entführungsopfers wiederum die Funktion, der Autorin bei der Bewältigung dieses heiklen Moments ihres Lebens zu helfen. Beide Texte zielen daher darauf ab, bestimmte Erwartungen der ZielleserInnen zu erfüllen, welche in dem Buch mit der Enthüllung des Falls Natascha Kampusch rechnen.

Bei der spanischen Übersetzung wird hingegen mehr Wert darauf gelegt, die herzergreifende Geschichte eines kleinen Mädchens zu schildern, das eine traumatische Erfahrung gemacht hat.

In Bezug auf die intratextuelle Kohärenz kann festgestellt werden, dass diese bei den drei Texten erfüllt wurde. In der spanischen Übersetzung sind zwar einige Textstellen zu finden, die durch die ausgewählten Frames keine kohärente Szene aufbauen (siehe z.B. „pañó de lagrimas“ im Beispiel 4); insgesamt hat sich jedoch eine intratextuelle Kohärenz ergeben.

Bei der Analyse der intertextuellen Kohärenz zwischen dem Ausgangstext und den zwei Übersetzungen ergeben sich unterschiedliche Ergebnisse. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die intertextuelle Kohärenz mit dem Ausgangstext im Fall der italienischen Übersetzung gewährleistet wurde. In der Übersetzung werden einprägende Scenes hervorrufen, die denen im Ausgangstext gerecht werden. Zu bemerken sei jedoch noch, dass sich die italienische Übersetzerin an einigen Stellen zu viel erlaubt und Frames auswählt, die eine noch stärkere Wirkung wie im Ausgangstext haben (z.B. „picchiare“ und „misshandeln“ im Beispiel 1 und 2). Der Übersetzerin gelingt es, die düstere Atmosphäre des Originals erfolgreich wiederzugeben. Die direkten Reden hingegen, die im Original durch einen starken vulgären Ton geprägt sind, haben in der Übersetzung nicht dieselbe erschütternde Wirkung auf die LeserInnen.

Durch die Analyse der intertextuellen Kohärenz zwischen dem Ausgangstext und der spanischen Übersetzung lassen sich dagegen viele Inkohärenzen erkennen. Grundsätzlich werden mehrere Scenes des Ausgangstextes in der Übersetzung nicht hervorgerufen oder sie haben eine andere Wirkung auf die LeserInnen. Insgesamt gelingt der Übersetzerin nicht immer, die atmosphärische Dichte des Originals wiederzugeben. Auffällig ist, dass die

spanische Übersetzung wesentlich kürzer als der Ausgangstext ist. Daraus lässt sich ableiten, dass sich die Übersetzerin dafür entschieden hat, mehrere Frames nicht wiederzugeben (siehe Beispiel 8). Daher ist die intertextuelle Kohärenz oft beeinträchtigt.

Eine besondere Eigenschaft von Natascha Kampusch *3096 Tage* ist die blumige, ausdrucksvolle Sprache, welche die Autorin verwendet, um ihre Gefangenschaft und deren Misshandlungen zu schildern. Ihre überlegte, bildhafte Redeweise stellt sicherlich eine große Herausforderung für einen Übersetzer bzw. eine Übersetzerin dar. Persönlich bevorzuge ich die italienische Übersetzung, die obwohl sie an einigen Stellen etwas verwickelt klingt, die Härte des Originals erfolgreich zum Ausdruck bringt.

## **Bibliographie**

### **Nachschlagewerke**

*Diccionario de la Lengua Española*

<http://www.rae.es/rae.html>

*Dizionario Sabatini Coletti*

[http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/](http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/)

*Duden*

In: <http://www.duden.de>

*Grande dizionario italiano*

[http://www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano.aspx?idD=1](http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano.aspx?idD=1)

*Gran Diccionario de la Lengua Española*. 2007<sup>3</sup>. Pascual Foronda, Eladio (Hrsg). Barcelona: Larousse

### **Primärliteratur**

Kampusch, Natascha. 2011<sup>a</sup>. *3096 giorni*. Milano: Bompiani

Kampusch, Natascha. 2011<sup>b</sup>. *3096 días*. Col. del Valle: Aguilar

Kampusch, Natascha. 2012. *3096 Tage*. Berlin: List

### **Sekundärliteratur**

Aichinger, Ingrid. 1977. *Künstlerische Selbstdarstellung. Goethes „Dichtung und Wahrheit“ und die Autobiographie der Folgezeit*. Bern: Lang

Aichinger, Ingrid. 1998. Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk. In: Niggel, Günter (Hrsg.). *Die Autobiographie: zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wiss. Buchges, 170-199

<http://www.amazon.de>, Stand 24.11.12

Ammann, Margret. 1990<sup>2a</sup>. *Grundlagen der modernen Translationstheorie*. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen

Ammann, Margret. 1990b. Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. In: *TEXTconTEXT* 5:1, 209-250.

Bantel, Otto. 2008. Memoiren. In: *Literatur Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der ZEIT*. Band 6. Stuttgart: Metzler, 70- 71

Bondy, François (Hrsg.). 1994. *Harenberg Lexikon der Weltliteratur*. Band 1. Dortmund: Harenberg Lexikon Verlag.

Boothe, Brigitte. Medizin und Psychologie. In: Klein, Christian (Hrsg.). *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, 394-401

Brierley, Jane. 2000. The elusive I. *Meta* 45:1, 105-112

Brunner, Horst (Hrsg.). 2006<sup>2</sup>. *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Schmidt

Chen, Irene. 2009. Translating Rape. *Translation Journal* 13:2  
In: <http://translationjournal.net/journal/48rape.htm>, Stand: 27.11.12

Dardenne, Sabine. 2004. *J'avais douze ans, j'ai pris mon vélo et je suis partie à l'école...* Paris: Oh! Éditions

*Die Presse*. 08.09.2010. Kampusch- Biographie: Alice im Horrorland. Verfasserin: Weiser, Ulrike. In: [http://diepresse.com/home/kultur/literatur/593193/KampuschBiografie\\_Alice-im-Horrorland](http://diepresse.com/home/kultur/literatur/593193/KampuschBiografie_Alice-im-Horrorland),  
Stand: 09.12.12

*Die Presse*. 15.04.2013. Bericht: „Priklopil war mit hoher Wahrscheinlichkeit allein. Verfasser: Seeh, Manfred.  
In: <http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/1389283/Priklopil-war-mit-hoher-Wahrscheinlichkeit-allein?from=simarchiv>

*Der Spiegel*. 08.11.2004. Das Leben danach. Verfasserin: Supp, Barbara.  
In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-34077012.html>

Eco, Umberto. 1986<sup>2</sup>. *Lector in Fabula*. Bompiani: Milano

Erl, Astrid. 2009. Biographie und Gedächtnis. In: Klein, Christian (Hrsg.). *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, 79-86

Fillmore, Charles. 1977. Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, Antonio (Hrsg.). *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: North-Holland

<http://www.film-zeit.de>

In: <http://www.film-zeit.de/Film/22667/3096-TAGE/>, Stand: 23.03.2013

Frauenrath, Mireille. 2003<sup>4</sup>. Autobiographie. In: Hess/Siebenmann/Stegmann (Hrsg.). *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*, 15-17

Glagau, Hans. 1998. Das romanhafte Element der modernen Selbstbiographie im Urteil des Historikers. In: Niggel, Günter (Hrsg.). *Die Autobiographie: zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 55-71

Goethe, Johann Wolfgang von. 1823 *Sämtliche Werke*. Band 36. Berlin: Müller

Grenzmann, Wilhelm. 1959. Das Tagebuch als literarische Form. In: *Wirkendes Wort* 9, 84-95

Gusdorf, Georges. 1980. Conditions and Limits of Autobiography. In: Olney, James (Hrsg.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, 29-48

Hall, Allan/Leidig, Michael. 2006. *Girl in the cellar. The Natascha Kampusch Story*. London: Hodder&Stoughton

Hess/Siebenmann/Stegmann (Hrsg.). 2003<sup>4</sup>. *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. Tübingen: Franke

Henitiuk, Valerie. 1999. Translating Woman: Reading the female through the Male. *META* 3: 469-484

Herzog, Andrea. 2008. *Literaturwissenschaftlich digital*. Paderborn: Fink

- Holdenried Michaela. 2006<sup>2</sup>. Autobiographie. In: Brunner, Horst (Hrsg.). *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*, 34-38
- Holdenried, Michaela. 2009. Biographie vs. Autobiographie. In: Klein, Christian (Hrsg.). *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, 37-43
- Honey, Marisa. 2006. *(Un)(sub)conscious manipulation: Antje Krog's translation of Nelson Mandela's "Long walk to freedom"*. University of Stellenbosch: Masterarbeit
- Hübner, Klaus. 2008. Tagebuch. In: *Literatur Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der ZEIT*. Band 6. 348-349
- Kelletat, Andreas. 1987. Die Rückschritte der Übersetzungstheorie. In: Ehnert, Rolf/Schleyer, Walter (Hrsg.). *Übersetzen im Fremdsprachenunterricht. Beiträge zur Übersetzungswissenschaft – Annäherung an eine Übersetzungsdidaktik*. Regensburg: AKDaF
- Klein, Christian (Hrsg.). 2009. *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart: Metzler
- Koepp, Jürgen. 1994. Autobiographie. In: Bondy, François (Hrsg.), *Harenberg Lexikon der Weltliteratur*. Band 1, 257-258
- Kohlmayer, Rainer. 1988. Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt. In: *Lebende Sprachen* 33:4, 145-156.
- Kraus, Esther. Autobiografie. In: Lamping, Dieter (Hrsg.). *Handbuch der literarischen Gattung*, 22-30
- Lamping Dieter (Hrsg.). 2009. *Handbuch der literarischen Gattung*. Stuttgart: Kröner
- Lejeune, Philippe. 1971. *L'Autobiographie en France*. Paris: Collin
- Lejeune, Philippe. 2009. Le moi est-il international? *Biography* 32:1, 1-8.  
In: <http://muse.jhu.edu/journals/biography/v032/32.1.lejeune.html>, Stand: 10.12.2012
- <http://www.librosaguilar.com>
- Literatur Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der ZEIT*. Band

5 u. 6. 2008. Stuttgart: Metzler

Mahrholz, Werner. 1998. Wert der Selbstbiographie als geschichtliche Quelle. In: Niggel, Günter (Hrsg.). *Die Autobiographie: zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 72-74

Meid, Volker. 1999. *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam

Misch, Georg. 1998. Begriff und Ursprung der Autobiographie. In: Niggel, Günter (Hrsg.). *Die Autobiographie: zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 33-54

<http://www.natascha-kampusch.at>

<http://www.netzeitung.de>

In: <http://www.netzeitung.de/vermishtes/435782.html>, Stand 26.12.2012

Neumann, Bernd. 1970. *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiografie*. Frankfurt/M.: Athenäum-Verlag

News. 20.10.2010. Wie die Biografie entstanden ist: Co-Autorin Milborn spricht über ihre Zeit mit

Natascha. In: <http://www.news.at/a/wie-biografie-co-autorin-milborn-zeit-natascha-284818>, Stand: 27.12.2012

Niggel, Günter (Hrsg.). 1998. *Die Autobiographie: zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wiss. Buchges

Nord, Christiane. 1997. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St. Jerom Publ.

Nünning, Ansgar. 2009. Fiktionale Metabiographien. In: Klein, Christian (Hrsg.). *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, 132-135

<http://www.oe24.at>

In: <http://www.oe24.at/leute/Kampusch-schliesst-Hauptschule-mit-Vorzug-ab/324104>, Stand 26.12.2012

Olney, James. 1980. Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Biographical Introduction. In: Olney, James (Hrsg.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, 3-27

Olney, James (Hrsg.).1980. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princetown: Princetown University Press

Pascal, Roy. 1998. Die Autobiographie als Kunstform. In: Niggel, Günter (Hrsg.). *Die Autobiographie: zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 148- 157

Pellat, Valerie/Liu, Eric. 2010. *Thinking Chinese translation*. London: Routledge

Porombka, Stephan. 2009. Biographie und Buchmarkt. In: Klein, Christian (Hrsg.). *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, 444-449

*Profil*. 7.02.2008. Wichtiger Hinweis auf Kampusch-Entführer Wolfgang Priklopil: Der Akt im Wortlaut. In: [http://www.profil.at/articles/0806/560/198234\\_s7/wichtiger-hinweis-kampusch-entfuehrer-wolfgang-priklopil-der-akt-wortlaut](http://www.profil.at/articles/0806/560/198234_s7/wichtiger-hinweis-kampusch-entfuehrer-wolfgang-priklopil-der-akt-wortlaut), Stand: 26.12.12

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer

<http://relevant.at>

In: <http://relevant.at/kultur/literatur/44753/platz-eins-fuer-kampuschs-autobiografie.story>, Stand 09.12.2012

Rousseau, Jean-Jacques. 1960. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Garnier

Rousseau, Jean-Jacques. 1964. *Les confessions*. Paris: Garnier

Schels, Peter C. A. (Hrsg.). *Kleine Enzyklopädie des deutschen Mittelalters*.

In: <http://u01151612502.user.hosting-agency.de/malexwiki/index.php/Autobiographie>, Stand: 19.11.2012

Schleiermacher, Friedrich. 1963. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens, in: Hans Joachim Störig [Hrsg.], *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 38-70

Schweickle, Irmgard. 2008. Autobiographie. In: *Literatur Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der ZEIT*. Band 5, 60-61

Sturrock, John. 1993. *The language of Autobiography*. Cambridge: University Press

<http://www.übersetzercolloquium.de>

In:

[http://www.uebersetzercolloquium.de/index.php?id=10&user\\_ueuseful\\_uid=383&user\\_ueuseful\\_name=Francesca-Gabelli](http://www.uebersetzercolloquium.de/index.php?id=10&user_ueuseful_uid=383&user_ueuseful_name=Francesca-Gabelli), Stand 23.03.2013

<http://www.ullsteinbuchverlage.de>

In:

<http://www.ullsteinbuchverlage.de/ullsteintb/buch.php?id=42499&page=suche&auswahl=a&pagenum=1&page=buchaz>, Stand 09.12.2012

Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary. 1986. Die Szene hinter dem Text: “scenes-and-frames semantics” in der Übersetzung. In: Snell-Hornby (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft- Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Franke, 184-205

Vermeer, Hans J. 1978. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. In: *Lebende Sprachen* 23:3, 99-102.

Vermeer, Hans J. 1986a. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke. 30-53.

Vermeer, Hans J. 1986b. Naseweise Bemerkungen zum literarischen Übersetzen. In: *TEXTconTEXT* 1:3, 145-150

Vermeer, Hans J. 1996. *A skopos theory of translation*. Heidelberg: TEXTtconTEXT-Verl.

Vermeer, Hans J. 1990<sup>2</sup>. Skopos und Transaltionsauftrag. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen

Vermeer, Hans J./Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen?: Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. In: *TEXTconTEXT* 3, Heidelberg: Gross

Wabl, Martin. 2007. Natascha Kampusch und mein Weg zur Wahrheit. Fürstenfeld: Das Protokoll

White, Michael/Epston, David. 1990. *Narrative Means to Therapeutic Ends*. New York: Norton

Wilson, Rita. Juni 2009. The Writer's double. Translation, Writing and Autobiography. *Romance Studies*, vol. 27, N.3, 186-198

*Woman*. 08.09.2010. Exklusiv-Interview mit der Autorin Corinna Milborn über Biografie „Natascha Kampusch“. Verfasserin: Kuba, Katrin. In:

<http://www.woman.at/articles/1036/558/277038/exklusiv-interview-autorin-corinna-milborn-biografie-natascha-kampusch>, Stand 09.10.12

<http://www.youtube.com>

In: <http://www.youtube.com/watch?v=XSS6d5OyKFk>, Stand 09.12.2012

Zymner, Rüdinger. 2009. Biographie als Gattung? In: Klein, Christian (Hrsg.). *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, 7-11

## Anhänge

### 1. Cover: italienische Übersetzung



## 2. Rückseite: italienische Übersetzung

**Natascha Kampusch**  
è stata rapita mentre andava a scuola  
il 2 marzo del 1998, all'età di dieci anni.  
Il suo aguzzino l'ha tenuta prigioniera  
nella segreta di una cantina per 3096 giorni.  
Il 23 agosto 2006  
è riuscita a fuggire con le sue forze.

Adesso parla per la prima volta  
apertamente del rapimento, del periodo di prigionia,  
del suo rapporto con il rapitore  
e di come sia riuscita a sfuggire all'inferno.

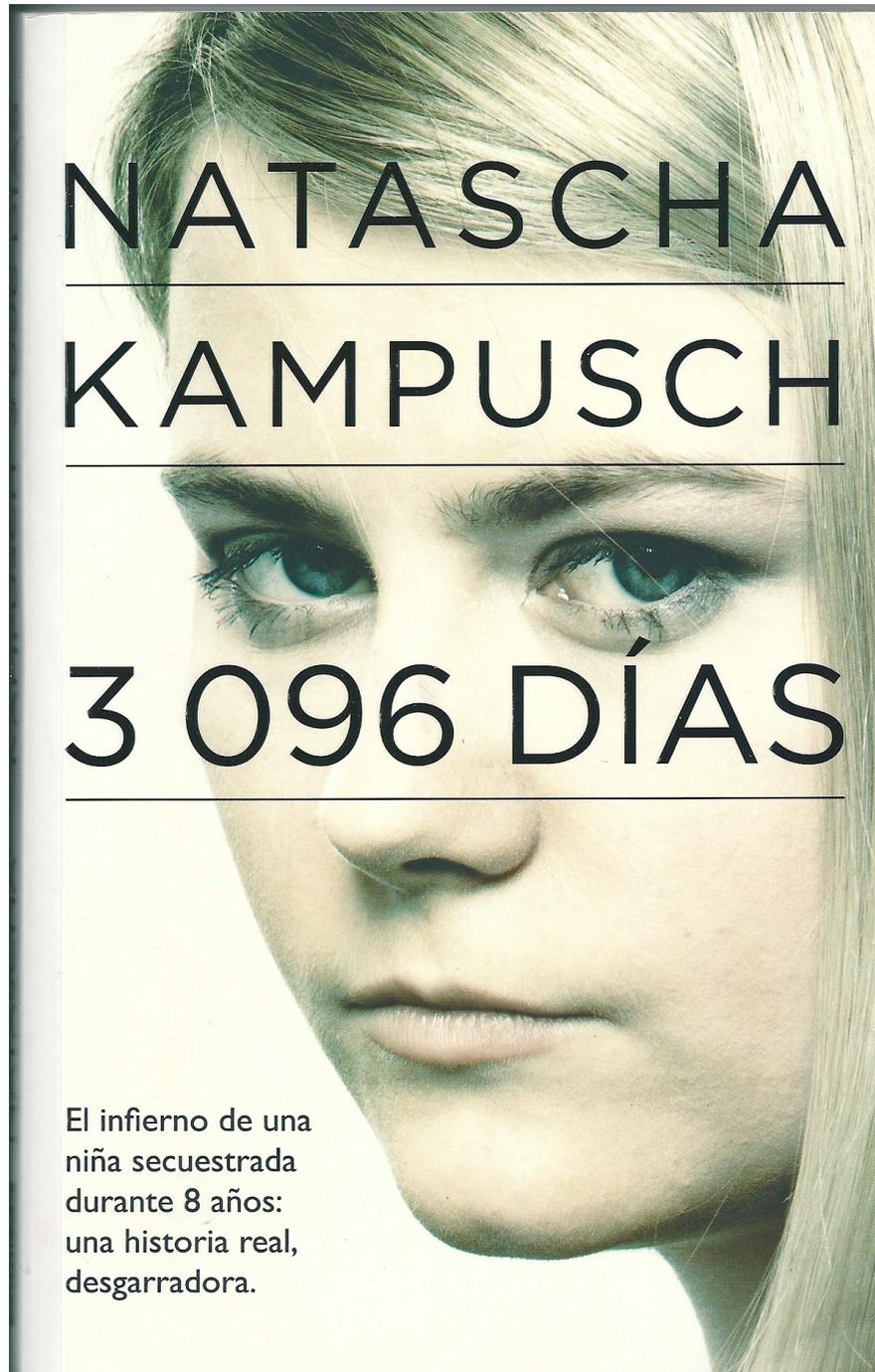
ISBN 978-88-452-6718-5



9 788845 267185

BOMPIANI  
OVERLOOK

### 3. Cover: spanische Übersetzung



## 4. Rückseite: spanische Übersetzung

«Con este libro he intentado cerrar el capítulo hasta ahora más largo y oscuro de mi vida. Siento un gran alivio al haber encontrado palabras para expresar todo lo inexpresable, lo contradictorio. Verlo escrito me ayuda a mirar hacia adelante con confianza. Pues todo lo que he vivido me ha dado fuerzas: he sobrevivido al cautiverio en una prisión en un sótano, me he liberado a mí misma y me he mantenido firme. Sé que también puedo llevar una vida en libertad. Y esa libertad empieza justo ahora, cuatro años después del 23 de agosto de 2006. Sólo ahora puedo poner fin a todo aquello y gritar: soy libre.»

NATASCHA KAMPUSCH

3 096 días de miedo, de superación y de auténtica esperanza. La victoria de una niña sobre la barbarie y la crueldad humanas, la fortaleza mental de una mujer para soportar las situaciones más extremas; una voz, la de Natascha, que surge desde el infierno para gritar al mundo su verdad.

*3 096 días* recoge la realidad del secuestro que conmocionó al mundo, la dureza de una situación extrema vivida a diario. En el libro se ofrecen, además, códigos de descarga gratuitos para teléfonos móviles que permiten el acceso a imágenes inéditas que completan algunos de los pasajes de la biografía de la joven austriaca.

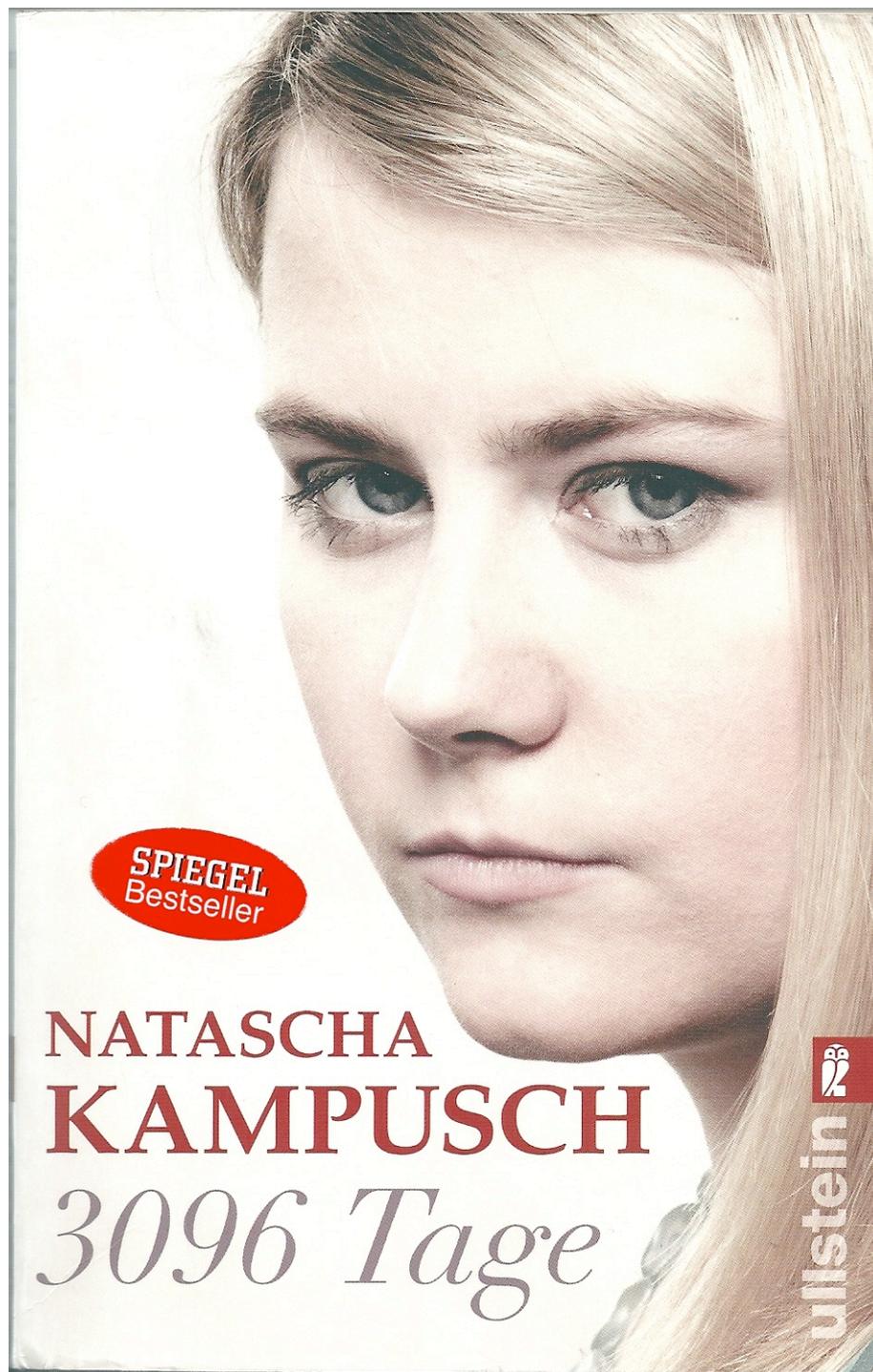
**AGUILAR**

ISBN: 978-607-11-0944-6



9 786071 109446

5. Cover: Original



## 6. Rückseite: Original

*»Ich fühle mich nun stark genug, die ganze Geschichte meiner Entführung zu erzählen.«*

Natascha Kampusch erlitt das schrecklichste Schicksal, das einem Kind zustoßen kann: Am 2. März 1998 wurde sie im Alter von zehn Jahren auf dem Schulweg entführt. Ihr Peiniger, Nachrichtentechniker Wolfgang Priklopil, hielt sie in einem Kellerverlies gefangen – 3096 Tage lang. Am 23. August 2006 gelang ihr aus eigener Kraft die Flucht. Priklopil nahm sich noch am selben Tag das Leben.

»Das Dokument einer Selbstermächtigung und die Zurückweisung der banalen Psychologisierungsmuster des Boulevards... Ein gutes Buch.« *Der Tagesspiegel, Denis Scheck*



## 7. Email-Austausch mit der spanischen Übersetzerin Carmen Bas Álvarez

**Date:** Tue, 4 Dec 2012 21:37 +0100  
**From:** silvia.arvati@gmx.at  
**To:** carmenbasalvarez@hotmail.com  
**Subject:** 3096 DÍAS

Buenos días,

soy una estudiante de traducción de la Universidad de Viena. Estoy escribiendo mi tesis sobre la autobiografía de Natascha Kampusch y sus traducciones, y por esa razón querría hacerle algunas preguntas.

1. ¿Cuáles indicaciones e instrucciones ha recibido de la editorial para la traducción del libro?
2. ¿Porqué en la traducción española hay muchas omisiones (sobre todo adjetivos y adverbios) e intentos de "atenuar" las imágenes del original? P.e. ¿Porqué se ha traducido "Verlies" casi siempre con sótano, habitación, zulo y pocas veces con palabras como cárcel, encierro...? Estas estrategias de traducción han sido elegidas por Usted o por la editorial?

Además me interesaría saber algo de su carrera de traducción; cuales estudios has hecho, donde ha trabajado, otras obras traducidas, y también su opinión personal del libro de N. Kampusch.

Le agradezco mucho por su disponibilidad

Quedo a la espera de su respuesta y le saluda atentamente

--

Silvia Arvati  
Röergasse 23/4  
1090 Wien  
+436803172183  
> at.linkedin.com/in/silviaarvati

---

-----  
**Date:** Wed, 5 Dec 2012 18:40 +0100  
**From:** carmenbasalvarez@hotmail.com  
**To:** silvia.arvati@gmx.at  
**Subject:** Re: 3096 DÍAS

Hola, Silvia!

Estaré encantada de contestar a tus preguntas.

1. En general, y también en este libro en particular, no suelo recibir ninguna indicación por parte de las editoriales.

2. En cuanto a las "omisiones" que dices, el alemán es un idioma muy rico y expresivo y resulta imposible traducir *todas* las palabras textualmente al español, quedaría un texto demasiado recargado y poco fluido. Lo importante es reflejar en español lo que el autor quiere decir. Lo mismo se puede aplicar a tu segundo comentario: creo que no se ha intentado "atenuar" el original (al menos por mi parte), simplemente he recurrido a distintos sinónimos para enriquecer el texto. Es posible, como dices, que haya quedado más suavizado que en alemán, pero creo que el texto en su conjunto ya es bastante duro.

3. En relación con mi carrera profesional, empecé a dedicarme a las traducciones por mi conocimiento del alemán, ya que cursé mis estudios de primaria y secundaria en el Colegio Alemán de Madrid. Como en aquel momento no existía en España la carrera universitaria de Traducción, hice la carrera de Historia y Geografía mientras seguía ampliando mis conocimientos de alemán en el Goethe Institut de Madrid. En relación con el mundo de las traducciones obtuve el título de Intérprete Jurado del Ministerio de Asuntos Exteriores y posteriormente los años de experiencia profesional han sido una magnífica escuela. He trabajado con diversas editoriales (Anaya, Alianza, Aguilar, Espasa, SM...) y he traducido más de cincuenta libros, una parte de ellos de literatura infantil y juvenil. El libro de Natascha Kampusch fue fácil de traducir, el estilo es sencillo y fluido, aunque como te decía antes, resulta bastante duro.

Espero haber respondido con esto a tus preguntas. Si necesitas cualquier otra cosa estaré encantada de ayudarte!

Suerte con tu tesis, y un cordial saludo,  
Carmen Bas

## Abstract

Natascha Kampuschs Autobiographie *3096 Tage* entstand vier Jahre nachdem ihr die Flucht aus ihrer Gefangenschaft gelang. Die Geschichte ihrer Entführung und ihres Eingesperrtseins in einem winzigen Keller im Haus ihres Entführers, Wolfgang Priklopil ist weltweit bekannt. Ihre Autobiographie wurde rasch in unterschiedliche Sprachen übersetzt, zu denen auch die italienische Übersetzung *3096 giorni*, angefertigt von Francesca Gabelli und die spanische Übersetzung *3096 días* von Carmen Bas Álvarez zählen.

Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist eine übersetzungskritische Analyse dieser zwei Übersetzungen, wobei diese nicht nur mit dem Original, sondern auch miteinander verglichen werden. Als Grundlage für diese Analyse dient das funktions- und zieltextorientierten Modell zur Übersetzungskritik von Margret Ammann.

Im theoretischen Teil werden die etablierte Skopostheorie von Hans J. Vermeer und die „scenes-and-frames“ Semantik von Charles Fillmore, welche als Basis für Ammans Modell dienen, vorgestellt. Im dritten Kapitel wird ein Überblick über die Geschichte des Genres Autobiographie, seine Eigenschaften und seine Funktionen gegeben. Nachdem im vierten Kapitel auf die Geschichte der Entführung und die Entstehung, sowohl des Buches als auch der zwei Übersetzungen näher eingegangen wird, beinhaltet das fünfte Kapitel den analytischen Teil dieser Masterarbeit. Es werden die von Margret Ammann vorgeschlagenen fünf Kritikschritte angewandt, wobei zusätzlich ein Vergleich zwischen den Übersetzungen gemacht wird. Anhand von ausgewählten Textstellen wird versucht, die in den drei Texten evozierten Scenes einer Analyse zu unterziehen und miteinander zu vergleichen.

Die Analyse hat ergeben, dass es der spanischen Übersetzerin nicht immer gelingt, die im Ausgangstext evozierten Scenes wirkungsgleich wiederzugeben. Trotz einiger Inkohärenzen, gelingt es der italienischen Übersetzerin besser, zum Ausgangstext deckungsgleiche Scenes zu evozieren.

Natascha Kampusch's autobiography *3096 days* was published four years after she managed to escape from her captivity. The story of her abduction and her confinement in a tiny basement in the house of her abductor, Wolfgang Priklopil is worldwide known. Her autobiography was translated into different languages. The aim of this paper is an analysis of the Italian translation *3096 giorni*, which was made by Francesca Gabelli, and the Spanish translation *3096 días* by Carmen Bas Álvarez.

The analysis will be undertaken according to the functional model of translation criticism proposed by Margret Ammann.

In the theoretical part, the Skopos Theory by Hans J. Vermeer and the Scenes-and-

frames Semantics by Charles Fillmore, which build the theoretical foundation of Amman's model, will be discussed. The third chapter will give an overview of the history of the genre „Autobiography“, its characteristics and its functions. A résumé of Kampusch's kidnapping, and a presentation both of the book and of its two translations will be offered in chapter four. This will be followed by the analytical part of this thesis in the fifth chapter. In addition to the application of the five critical steps proposed by Margret Ammann, a comparison between the translations will be undertaken. Using selected text extracts, the function and intratextual coherence of both translations and of the source text will be verified. The focus of the analysis will be, the examination and the comparison of the scenes that are evoked in each text.

The analysis revealed that especially the Spanish translator didn't manage to reproduce the evoked scenes of the source text. Some intertextual incoherencies were found also in the Italian translation. Nevertheless, the Italian translator managed to render most of the evoked scenes of the original version.

# **Lebenslauf**

## **Persönliche Daten**

<b>Name</b>	Silvia Arvati
<b>Geburtsdatum</b>	21.09.1986
<b>Geburtsort</b>	Mantova, Italien

## **Ausbildung**

Seit 10.2010	Masterstudium Übersetzen (Deutsch, Spanisch) an der Universität Wien. Schwerpunkt: Literaturübersetzen
2005-2009	Bachelorstudium: „Lingue e Letterature straniere moderne“ an der Università degli studi di Bologna
2000-2005	Sprachliches Gymnasium „Liceo Linguistico Virgilio“ in Mantova

## **Auslandsaufenthalte**

10/2009 – 09/2010	Europäischer Freiwilligendienst (EVS) in Eggenburg (AT)
09/2006 – 03/2007	Auslandssemester als Erasmusstudentin an der Universität Hildesheim (DE)

## **Bisherige Übersetzungstätigkeiten**

Seit Oktober 2012	Übersetzerin und Textgestalterin bei Transpaygo GmbH
-------------------	--