

# Der Einfluss der russischen Literatur auf Christine Lavants „Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus“

von Natalia Bakshi (Moskau)

Lavants erster Verleger Viktor Kubczak, der in Stuttgart in den frühen Nachkriegsjahren den Brentano-Verlag gegründet hatte, in dem die Kärntnerin 1948 mit der Erzählung *Das Kind* debütierte, schrieb nach der Lektüre der ersten beiden Texte der Schriftstellerin, dass er „kraft dessen von [ihr] erwarte, daß [sie] einst für das deutsche Volk das sein werde, was Dostojewsky für die Russen ist“. In ihrer Wiedergabe dieses Verlegerbriefes in einem Schreiben an ihre Freundin Paula Purtscher vom 15.3.1946 setzt Lavant hinzu: „Dies ist erschreckend, aber doch unsagbar erfreulich nicht?“<sup>1</sup> Wir wissen nicht, auf welche Texte sich Kubczak dabei bezog, geschweige denn, was genau er mit dem Hinweis auf Dostoevskij (1821-1881) gemeint hat – dessen Stellung im russischen Literaturkanon; dessen Auseinandersetzung mit der Religion unter den Bedingungen der Moderne? –, auf jeden Fall scheint sein Hinweis sehr hellichtig gewesen zu sein, findet er doch eigentümliche Bestätigung in Lavants Selbstaussagen zum eigenen Werk.

Aus ärmsten Verhältnissen stammend und nur mit mangelhafter Schulbildung ausgestattet, holt sie vieles als unersättliche Leserin nach. Über die literarischen Werke, die für sie wichtig geworden waren, schreibt sie an die Übersetzerin der *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus* ins Englische, Nora Purtscher-Wydenbruck, am 5.12.1951: „Dann – immer durch ‚Zufall‘ kamen nach und nach die Russen (Dostojewsky)“.

In der Tat scheint bereits die Titelformulierung *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus* eine Anspielung auf Dostoevskijs *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* zu enthalten, und dieser Text ist womöglich ein ‚Gesprächspartner‘ für Lavant während der Abfassung an dem ihren (erste Erwähnung am 16.12.1950 in einem Brief an Christine Busta). Vor diesem Hintergrund drängen sich entstehungsgeschichtliche Parallelen auf. Die Ich-Erzählerin Lavants beschreibt sechs Wochen, die sie nach einem misslungenen Suizidversuch freiwillig in einer Irrenanstalt verbracht hat. Ein autobiographischer Hintergrund liegt nahe (obwohl Lavant den Begriff „autobiographisch“ in ihren Selbstaussagen nicht verwendet): Als Zwanzigjährige hatte sie einen Selbstmordversuch unternommen und sich danach freiwillig in die Klagenfurter Landes-Irrenanstalt begeben, wo sie von 24. Oktober bis zum 30. November 1935 blieb.<sup>2</sup>

Dostoevskijs vierjährige Haft im „Ostrogg“ (Zuchthaus) des sibirischen Omsk war ebenfalls Folge eines versuchten Lebensentzugs, in seinem Falle aber eines brachial von außen unternommenen. 1849 war der junge Schriftsteller wegen vermeintlich staatsfeindlicher Aktivitäten zum Tode verurteilt worden und stand am 22. Dezember mit seinen angeblichen Mitverschwörern aus dem Petrashevskij-Kreis auf dem Exekutionsplatz in St. Petersburg. Dass es sich dabei um eine Scheinexekution handelte und die verhängten Todesstrafen bereits in langjährige Lager- und Haftstrafen umgewandelt worden waren, wurde den Delinquenten erst klar, als sie schon einige Minuten in die Gewehrmündungen des Exekutionskommandos geschaut hatten. Januar



1850 bis Februar 1854 verbrachte Dostoevskij daraufhin in Festungshaft in Omsk, wo private Aufzeichnungen in seinem *Sibirischen Heft* entstanden.

Beide Autoren teilen also die Erfahrung einer extremen Grenzsituation sowie die anschließende Erfahrung eines extrem anderen Ortes – und beides zwingt sie zur Selbstreflexion im Medium der Literatur.

Bei Dostoevskij ist nachweisbar, dass die Idee zu den *Aufzeichnungen* noch im Zuchthaus entstand. Am 30.1.1854 schrieb er an seinen Bruder:<sup>3</sup>

Wie viele Volkstypen habe ich aus dem Zuchthaus geholt, wie viele Charaktere! Ich habe mich eingelebt mit ihnen und deswegen glaube ich sie gut genug zu kennen. Wie viele Geschichten von Vagabunden und Räubern und überhaupt düsteren kummervollen Alltags! Für viele Bände würde es reichen.

All diese Parallelen geben Anlass zu einer komparatistischen Annäherung, gewähren jedoch dafür noch keinen methodischen Zugang. Dieser soll hier über die Gattungs- bzw. Textsortenbezeichnung ‚Aufzeichnungen‘ gesucht werden, und zwar über die jeweilige Gattungstradition in beiden Literaturen, über Gattungsmerkmale, über die Erzähltechnik, ergänzt um einen abschließenden Blick auf Gogols *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* unter dem Aspekt der Autoren- bzw. Künstlerproblematik.

## Innerhalb der deutschsprachigen Literatur

Ist ‚Aufzeichnungen‘ kein fest umrissener – und das heißt durch die Tradition definierter – Gattungsbegriff, sondern eher ein vager Textsortenbegriff, der gern im Untertitel biographisch-aphoristischer Texte verwendet wird. Typisch dafür erscheint beispielsweise die Titelgebung von Elias Canettis Niederschriften seiner Gedanken *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972* (München 1973) und *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985* (München 1987). Zwar findet sich gelegentlich auch die Verwendung des Begriffs im Haupttitel – von Adine Gembergs *Aufzeichnungen einer Diakonissin* (Berlin 1896) bis zu Hermann Friedls *Aufzeichnungen eines wahnsinnigen Beamten* (Wien 1981) –, doch existiert neben Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* kein zweiter Text, der literarisch kanonisiert wäre und somit gattungsprägend wirken könnte. Unterscheidet man zudem zwei Grundtypen, nämlich den Typus ‚Aufzeichnungen eines‘ von dem ‚Aufzeichnungen aus‘, fällt auf, dass in der deutschsprachigen Literatur ganz eindeutig der erste überwiegt.<sup>4</sup>

Ganz anders in der russischen Literatur, in der kanonisierte und daher wirkungsmächtige Texte die Gattung der ‚zapiski‘/‚Aufzeichnungen‘ definieren: Gogols Erzählung *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* (*Zapiski sumassedšego*) von 1835; Dostoevskijs Roman *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* (*Zapiski iz mertvogo doma*) von 1860/62, seine Erzählung *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* (*Zapiski iz podpol'ja*) von 1864, Turgenevs *Aufzeichnungen eines Jägers* (*Zapiski ochotnika*) von 1847 und – aber sicher nicht mehr gattungsprägend – Bulgakovs *Aufzeichnungen eines jungen Arztes* (*Zapiski junogo vraca*) von 1963. In Unterschied zur deutschsprachigen Literatur erscheinen in der russischen beide Titeltypen, der subjektbezogene ‚Aufzeichnungen eines‘ und der ortsbezogene ‚Aufzeichnungen aus‘, durch Kanonisierung fest etabliert. Entsprechend betont auch der fiktive Erzähler Gorantschikov bei Dostoevskij, was er beschreiben will: „Es war ein Totenhaus lebend Begrabener, darin ein Leben wie sonst nirgendwo; und auch die Menschen waren hier anders. Eben diesen besonderen Ort will ich nun zu beschreiben versuchen.“<sup>5</sup> Der besondere Ort als Welt in nuce, verfremdet oder verdichtet durch extreme äußere Bedingungen, auch das findet sich bei Lavant: „Denn das, was hier an Leid vorkommt, geht so weit über alles Menschliche hinaus, daß ihm auch unmöglich vom bloß Menschlichen her begegnet werden kann.“<sup>6</sup>

## Die Gattung bzw. Textsorte ‚Aufzeichnungen‘

Die Gattung bzw. Textsorte ‚Aufzeichnungen‘ changiert zwischen Tagebuch und Protokoll, beides nichtfiktionale Gattungen, die sämtlich ursprünglich eine Situation vorstellend und sachlich sind, jedoch der Literarisierung fähig, wie etwa Octave Mirbeaus *Tagebuch einer Kammerzofe* (*Journal d'une femme de chambre*) von 1900 oder Albert Drachs Roman *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* von 1939 zeigen.

Die Literarisierung einer ursprünglich außerliterarischen Textsorte spielt immer mit der Übertragung des Realitäts-, besser Authentizitätsanspruchs. Entsprechend wird auch die Aufzeichnung als literarische Gattung durch das Spannungsverhältnis von Authentizität und Literarisierung oder Ästhetisierung geprägt, ergänzt um das dritte

Element der Unmittelbarkeit bzw. Spontaneität, die durch die sukzessiv mitvollziehende Aufzeichnung suggeriert wird. Auf diese Bestimmungselemente weisen sowohl deutschsprachige wie russische Sachwörterbücher der Literaturwissenschaft hin.<sup>7</sup>

Ein klassisches Verfahren, den Authentizitätsanspruch literarisch zu gestalten, stellt die Herausgeberfiktion dar, wie sie zum Beispiel in Goethes *Werther* benutzt wird. Der vermeintlich authentische Text wird vom fiktiven Herausgeber-Erzähler nur aufgefunden, bleibt in seiner ‚Wahrhaftigkeit‘ unangetastet und wird fiktionsintern dem Leser nur ‚mitgeteilt‘. Entsprechend reduziert die Erzählerinstanz in solchen Fällen scheinbar ihre Rolle auf die des Editors und verschleiert so die narrative Vermittlung und Gestaltung des Mitgeteilten.

Ganz so verfährt Dostoevskij, dessen Herausgeber-Erzähler nur am Textanfang in der eben beschriebenen Rolle auftritt (bevor dann der mitgeteilte Text von Aleksandr Petrovitsch Gorantschikov ‚selbst‘ spricht):<sup>8</sup>

Ich nahm seine Papiere an mich und durchsuchte und ordnete sie einen ganzen Tag lang. [...] Dieses Heft enthielt die Schilderungen des zehnjährigen Sträflingslebens [...]. So wähle ich denn vorläufig einige Kapitel zur Probe aus [...].

Kommentierend heißt es dazu in einem Brief Dostoevskijs vom 9.10.1859 über die Erzähltechnik in den *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*: „Meine Persönlichkeit verschwindet. Das sind Aufzeichnungen eines Unbekannten“.<sup>9</sup>

Bei Lavant wird der Authentizitätsanspruch zudem nicht nur textintern, sondern auch in Selbstäußerungen erhoben. Dass ihre Erzählung erst 2001 postum erschienen ist, hat damit zu tun, dass Lavant den „frommen‘ Schluss“, den ihr Verleger von ihr forderte, nicht zu schreiben vermochte. Sie versuchte es, sah jedoch bald ein: „Ich kann ja nichts Unwirkliches schreiben“.<sup>10</sup> „Wahrhaftigkeit“<sup>11</sup> – also Authentizität – ist ein anderes oft von ihr verwendetes Wort.

Authentizität wird überprüfbar durch außerliterarische Parallelüberlieferungen. Viele von Dostoevskij beschriebene Details oder Episoden werden bestätigt durch die Erinnerungen des polnischen Revolutionärs S. Tokarzewski (*Siedem lat Katorgi*, Warszawa 1907, und *Katorzniczy*, Warszawa 1912), der ebenfalls eine Strafe im Zuchthaus von Omsk abbüßte und bei Dostoevskij „T-skij“ genannt wird, bei P.K. Martjanov (Дела и люди века: Из старой записной книжки, статьи и заметки, СПб. 1896. Т. 3), in den Briefen von Dostoevskij an seinen Bruder sowie in offiziellen Papieren. Dadurch gewinnt die literarische Aufzeichnung die Qualität eines Schlüsseltextes, der sich direkt auf die verbürgte historische Realität beziehen lässt und durch diese dekodierbar, entschlüsselbar wird. Die Gegenüberstellung der *Aufzeichnungen* mit diesen Materialien zeigt, dass Dostoevskij wahrheitsgetreu und zuverlässig die wichtigsten Momente des Alltags im Zuchthaus, das Äußere der Festung, den Tagesablauf, die Arbeit und die Beschäftigungen der Inhaftierten beschreibt, in literarischer Gestalt aber auch reale Personen. Der Mörder Sokolov, der in den *Aufzeichnungen* nur erwähnt wird, ist historisch verbürgt durch das um 1860 aufgezeichnete *Lied über den Räuber*

*Kopechkin*, dessen Handlung ebenfalls in Omsk spielt. Der wegen seiner Verbrechen berühmte Räuber Kamenev aus den *Aufzeichnungen* entspricht einer historischen Figur, nämlich Korenev, der 1850 im Zuchthaus von Tobolsk einsaß.

Analog berichtet Lavant über ihre *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus* in einem Brief an Nora Wydenbruck vom 30.9.1951: „Lui, – ist Lina Betha – ist Nona, Mara – ist Nani“, und „Anus, (Bethas-Nonas-Mann, wollen wir Anton nennen, wie er auch wirklich heisst).“<sup>12</sup> In der letzten Bemerkung geht es um Lavants Schwester und ihren Schwager, der real Anton Kucher hieß. Daraus leitete sich auch ihre Besorgnis wegen der Publikation des Textes ab, die sie schließlich zu verhindern suchte: „Ich habe auf dieser Welt gar nichts mehr als meine Geschwister und diese würden durch die Veröffentlichung der Aufzeichnungen peinlich blossgestellt und ihre Ehen würden auch zerstört werden.“<sup>13</sup>

Das zweite Gattungsmerkmal, die Literarisierung oder Ästhetisierung des vermeintlich authentischen Textes, setzt bei Dostoevskij wie bei Lavant an dem besonderen, extremen Ort an. Gefängnis wie Irrenhaus sind gleichsam außergesellschaftliche Territorien, als solche gekennzeichnet durch den vorübergehenden Entzug bürgerlicher Rechte. Diese Sondersituation macht beide Orte zu einem Zerrspiegel der Gesellschaft, einer Gegengesellschaft außerhalb der Gesellschaft, in dem die eigentlichen Züge der Gesellschaft gerade durch den Wegfall oder die partielle Aufhebung des Ordnungssystems ‚Recht‘ entblößt zu Tage treten können. Beides, Zuchthaus wie Irrenhaus, sind zudem typische Ausgrenzungsbereiche der Gesellschaft, die wiederum beides, nämlich Verbrechen und Wahnsinn, als das ihr Fremde, sie Bedrohende und deshalb nicht mehr zu Integrierende definiert. Über den inneren Zusammenhang von Wahnsinn und Gefängnis hat Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* ausführlich behandelt.

Der beschriebene Zusammenhang verdeutlicht das sozialkritische Potential beider Texte, das im Falle von Lavant in der Forschung bislang kaum Beachtung gefunden hat. Ihre *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus* stellen auch eine implizite soziale Kritik der Klassengesellschaft Österreichs dar, ebenso der österreichischen Psychiatrie der 1930er Jahre. Gerade dort, wo Klassenunterschiede keine Rolle mehr zu spielen scheinen, treten diese umso deutlicher hervor. Lavants Ich-Erzählerin beschreibt den Tisch der privilegierten Lehrerinnen, zu dem einfache Sterbliche keinen Zugang haben. Dasselbe sehen wir auch bei Dostoevskij. Klassenunterschiede werden im Zuchthaus nicht nur nicht aufgehoben, sondern im Gegenteil von den Verhafteten selbst kultiviert, aber auch in ihrer sozialen Wertigkeit karikiert: Dem Ich-Erzähler helfen die größten Verbrecher bei der Arbeit, weil er zarter von Natur und zudem von Stand sei, und dafür müsse man Verständnis haben.<sup>14</sup>

Als Ausgrenzungsorte oder Zerrbilder der Gesellschaft mit extremer Verdichtung und Verzerrung eignen sich Zuchthaus und Irrenhaus auch für eine religiöse Codierung – als weitere Ebene der Ästhetisierung. Das Totenhaus oder Irrenhaus wird zu einer Art Fegefeuer stilisiert, ein Ort, der mit den Konnotationen von Buße und Läuterung belegt ist. Es bildet eine Zwischenstation, in der man bestraft wird und lebt „wie im Fegefeuer von Verzweiflung zur Hoffnung und immer wieder zur Verzweiflung zurück“,<sup>15</sup> wo

entweder die ewige Strafe der Hölle stattfindet oder aber die Auferstehung zu neuem Leben. Nicht zufällig hatte Lavant als Titel einer Fortsetzung der *Aufzeichnungen* „Das Ziel der Verdammnis“<sup>16</sup> erwogen. Analog lautet der letzte Satz bei Dostoevskij: „Ja, mit Gott! Freiheit, neues Leben, Auferstehung von den Toten ... Welch ein herrlicher Augenblick!“<sup>17</sup>

Dahinter steht in beiden Texten die Diskussion des komplexen Zusammenhangs von Strafe und Heilung. Die Frage, ob die Strafe Heilung und ob die Heilung eine Strafe werden könne, beschäftigt Dostoevskij und Lavant in gleichem Maße. *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* ist das erste Werk von Dostoevskij, das sich mit den Problemen des Verbrechen und der Psychologie des Verbrechers beschäftigt. Dabei wird gegen die äußere, juristische Strafe die innere, moralische ausgespielt.

In diesem Sinne empfindet Lavants Ich-Erzählerin ihren Aufenthalt in der Klinik als freiwillig auf sich genommene Strafe, die aber keine Heilung bringen *kann*. Bei Dostoevskij ist das freiwillige Leiden, das als Protest der Verzweifelten verstanden wird, dargestellt zum Beispiel an dem Häftling, der sich auf den Major stürzt, um diesen zu provozieren und dafür bestraft zu werden, um Leiden auf sich zu nehmen. Bei ihm geht es um die selbstaufgelegte Strafe als Weg zur Heilung, weil dieser Akt aus der Tiefe der Seele kommt und nicht von außen auferlegt ist. Das Thema der – im alten theologischen Sinne zu verstehenden – Resignation in das Leiden ist typisch für Lavants gesamtes Werk, und man hat sie deshalb auch als modernen Hiob<sup>18</sup> bezeichnet.

Über die wahren Gründe, die zur Einweisung in das Irren- bzw. Totenhaus geführt haben, erfährt der Leser in beiden Texten so gut wie gar nichts. Mitgeteilt wird nur der äußere, kasuistische Anlass: der Ich-Erzähler hat seine Frau umgebracht; die Ich-Erzählerin hat einen Selbstmordversuch unternommen. Gereizt und leidenschaftlich bestreitet sie bis zum Letzten als wahren Grund ihrer Tat eine unglückliche Liebe. Nicht die analytische Aufklärung der Motivation der Tat, sondern die psychologischen Folgen ihrer Konsequenzen stehen im Mittelpunkt beider Texte. Die Vorgeschichte wird gleichsam in die Banalität abgedrängt, und deshalb geht es fehl, wenn enttäuschte Leser Lavant vorgeworfen haben, eine unglückliche Liebe sei als Motivation zu schwach und ein Offenhalten der Frage wäre die bessere Variante gewesen. Gerade diese Banalität stellt die Liebe als ‚wahren‘ Grund wieder in Frage.

Zu den Mitteln der Ästhetisierung des vermeintlich Authentischen, die den extremen Ort betreffen, gehört auch die Schilderung des Entzugs von Intimität, so etwa in Dostoevskijs Beschreibung der Sauna: „Als wir die Tür in diese Sauna öffneten, dachte ich, wir sind in die Hölle eingetreten.“<sup>19</sup> Während Entblößung eigentlich nach Intimität verlangt, ist die Sauna überfüllt von Menschen, die aufeinander sitzen. Das Intimste wird zum Öffentlichen, was nichts als Abscheu hervorruft. Ähnliches findet sich bei Lavant: Der Ich-Erzählerin wird tägliches Baden gegen Schlaflosigkeit verordnet, doch anstatt die erwünschte Einsamkeit zu finden, wird sie im Bad von den Irren beobachtet, die nacheinander hereinkommen, um sie anzuschauen. Es bleibt ihr nichts als die Augen zu schließen, um die Illusion der Intimität zu wahren, allerdings unter Scham und Schrecken.

Die Konsequenzen des Leidens an einem extremen Ort gestalten beide Autoren jedoch höchst unterschiedlich. Dostoevskijs Schluss, der an das biblische Motiv der Wiedergeburt zum neuen Menschen gemahnt, haben wir bereits zitiert. Bei Lavant hingegen bleiben Heilungs- und Erlösungswunsch dezidiert uneingelöst. Gänzlich unvermittelbar bleiben bei ihr die inneren Empfindungen der Ich-Erzählerin und die äußere Logik des extremen Ortes. Eine Vermittlung lässt das Buch offen, und der Schluss wirkt wie ein fragmenthafter Abbruch: „Mein Fach wird sein, verrückt zu werden, und ich werde mit der Zeit darin geradezu ein Spezialist, eine Frau Primarius werden“, sagt die innere Stimme, und danach fährt die Erzählerin gleichsam objektivierend fort: „Man hat mich geheilt hier. Ja, ich muß wohl annehmen, daß ich geheilt bin, denn man behält mich nicht mehr, obwohl der Gerichtspsychiater mir ein Jahr mindestens bewilligt hatte.“<sup>20</sup>

### Gegenüber diesen Gemeinsamkeiten,

die zu suchen bzw. zu konstatieren der Leser durch den intertextuellen Verweis in Lavants Titelgebung direkt aufgefordert ist, nimmt sich die Differenz in der erzähltechnischen Ausgestaltung der Gattungsvorgaben umso deutlicher aus.

Dostoevskij spielt souverän auf der Klaviatur des traditionellen auktorialen Erzählens, zu dem zunächst die Herausgeberfiktion als Metaebene in Form eines – hier allerdings fragmentarischen – Erzählrahmens gehört. Nicht weniger auktorial nimmt sich jedoch der Ich-Erzähler der Binnengeschichte aus, der aus großem zeitlichen Abstand heraus die Ereignisse im Zuchthaus erzählt. Die so geschaffene Diskrepanz zwischen erzählendem Ich und erzähltem Ich konstituiert eine epische Distanz, die es dem Ich-Erzähler auch erlaubt, ausgiebig auf die typisch auktorialen Mittel des Erzählerkommentars und der Erzählerreflexion zurückzugreifen. Auf den sukzessiv-mitvollziehenden Protokollcharakter, den die ‚Aufzeichnung‘ eigentlich ermöglicht, wird damit verzichtet. Somit unterläuft Dostoevskij eigentlich das spezifisch moderne Potential der Gattung als Ausdrucksmedium radikaler Subjektivität.

Ganz anders Lavant, die dieses moderne Potential realisiert. „Es ist gut, verrückt zu sein unter Verrückten, und es war eine Sünde, ein geistiger Hochmut, so zu tun, als wäre ich es nicht. Warum soll ich nicht auch einmal irgendwo richtig und ganz daheim sein?“<sup>21</sup>

### Die Konfrontation der *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus*

Mit einem zweiten russischen Text, nämlich mit Nikolaj Gogols (1809-1852) *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, vermag schließlich noch auf eine andere Textdimension aufmerksam zu machen. Der in Lavants Prosa wie Lyrik ständig thematisierte, aber stets höchst gebrochen und problematisch gestaltete Erlösungsgedanke<sup>22</sup> ist unverkennbar mit ihrem literarischen Schaffen selbst verwoben. In den *Aufzeichnungen* zeigt sich der extreme Ort mit seiner religiösen Codierung auch als Stätte der Selbstkonfrontation mit dem eigenen Schreiben, mit der eigenen Künstlerexistenz. Die Verbindung von Wahnsinn und Künstlerexistenz ist das Thema

von Gogols *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, die Lavant möglicherweise gelesen hat. Gogol hatte ursprünglich vor, „Aufzeichnungen eines wahnsinnigen Musikers“ zu schreiben, die das Thema des scheinbaren und realen Wahnsinns bei hochbegabten „genialen“ Personen behandeln sollten: beim genialen Bach, der sich von allem distanziert, was nicht Musik ist (*Sebastian Bach*), dann auch bei dem Architekten-Sonderling Piranesi, der von grandiosen Bauten träumt usw.

Die Ich-Erzählerin Lavants überdenkt im Irrenhaus ihre Rolle als Dichterin. Das Schreiben wird als das primäre Medium der Hauptperson eingeführt, sich selbst zu bestimmen, zu positionieren und in den sozialen Rahmen einzubinden. Damit gerät sie in Konflikt mit anerkannten gesellschaftlichen Rollenmodellen, wie sich ganz deutlich an den Äußerungen ihres Psychiaters zeigen lässt. Apodiktisch fällt er sein Urteil über ihr Schreiben:<sup>23</sup>

Ja, meine Teure [...], diese Gewohnheiten wirst du dir freilich abgewöhnen müssen. Düchten mit Umlaut ü, gelt, wahrscheinlich kann sie nicht einmal ordentlich rechtschreiben, aber dichten will sie! Sehen Sie, Kollege, solche Geschichten kommen heraus, wenn jeder Bergarbeiter schon glaubt, seine Sprößlinge in Hauptschulen und so schicken zu müssen.

Eine Reflexionsebene höher fällt er dieses Verdikt nochmals „im Hinausgehen“, also sich abwendend und die Situation als für ihn geklärt zurücklassend: „Wieder ein abschreckendes Beispiel dafür, wohin es kommt, wenn Arbeiterkinder Romane lesen, anstatt zur ordentlichen Arbeit herangezogen zu werden.“<sup>24</sup> Völlig konträr dazu nimmt sich das Selbstempfinden der Ich-Erzählerin aus, die im typischen Rekurs auf ihre Individualität ihr Künstlertum als höhere Bestimmung auffasst. Ihr Selbstempfinden als „Medium“<sup>25</sup>, wenn auch ironisiert, ähnelt der romantischen Vorstellung vom Künstler-Genie, dessen Genialität in enger Verbindung mit dem Wahnsinn steht. Das bestätigt nochmals der Schluss, wo Norm und Wahnsinn nicht mehr von einander zu unterscheiden sind – was uns wieder an den Text von Gogol erinnert.

## Anmerkungen

- 1 Zit. nach Christine Wigotschnig: Nachwort. In: Christine Lavant: *Das Kind*. Hg. n. d. Handschrift im Robert-Musil-Institut u. m. e. editorischen Bericht versehen v. Annette Steinsiek u. Ursula A. Schneider. Salzburg <sup>2</sup>2002, 96-104, hier 96.
- 2 Vgl. Ursula A. Schneider, Annette Steinsiek: *Out of Biography*. (Nachwort) In: Christine Lavant: *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus*. Hg. u. m. e. Nachwort versehen v. Annette Steinsiek u. Ursula A. Schneider. Salzburg, Wien 2001 (<sup>4</sup>2004), 122-150.
- 3 Ф.М. Достоевский: *Собрание сочинений в 15 томах*. Т.3. Л.: „Наука“, Ленинградское отделение, 1988, 531. (Übersetzung: N. Bakshi)
- 4 Ausnahmen etwa: Hans Carossa: *Aufzeichnungen aus Italien*. Olten 1946; Ernst Siegfried Steffen: *Rattenjagd. Aufzeichnungen aus dem Zuchthaus*. Neuwied 1971.
- 5 Fedor M. Dostoevskij: *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus und drei Erzählungen*. München <sup>11</sup>1999, 847 (hier zitiert aus dem Nachwort).
- 6 Lavant (Anm. 2), 29.

- 7 Im *Reallexikon der deutschen Literatur* steht: „Aufzeichnung ist eine literarische, für die Publikation gedachte offene Prosaform, deren Kennzeichen Spontaneität, natürliche Kürze und eine behutsame Artifizierung sind“. Die Verbindung der dokumentarischen präzisen Beschreibung der Menschen und Ereignisse mit der literarischen Erfindung stellt die Aufzeichnung „zwischen literarische Skizze einerseits und Memoiren andererseits“ (Kurzes Literaturlexikon, Moskau. Übersetzung: N. Bakshi).
- 8 Dostoevskij (Anm. 5), 15 f.
- 9 Достоевский (Anm. 3), 535. (Übersetzung: N. Bakshi)
- 10 Zit. nach Schneider, Steinsiek (Anm. 2), 127.
- 11 Ebd., 133.
- 12 Ebd., 130.
- 13 Christine Lavant an Nora Wydenbruck, 21.2.1958. Ebd., 134.
- 14 Vgl. Ф.М.Достоевский: Полное собрание сочинений. Т.3. СПб. 1894, 101.
- 15 Lavant, zit. nach Schneider, Steinsiek (Anm. 2), 127.
- 16 Ebd.
- 17 Dostoevskij (Anm. 5), 432.
- 18 Vgl. Hans-Peter Kunisch: Ein Rosenkranz, fünf Gottseiverflucht. In: *Die Zeit*, 2.5.2002, 46.
- 19 Достоевский (Anm. 14), 125. (Übersetzung: N. Bakshi)
- 20 Lavant (Anm. 2), 120 und 121.
- 21 Ebd., 64.
- 22 Vgl. Wigotschnig (Anm. 1), 101: „Die Bedeutung des ‚Erlösungsgedankens‘ in den verschiedensten Schattierungen kann für Christine Lavants Werke gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.“
- 23 Lavant (Anm. 2), 33.
- 24 Ebd., 37.
- 25 Zit. nach Schneider, Steinsiek (Anm. 2), 132.

