Sara R. Gallardo (Wien)

Vom Eingeschlossensein zum Dialog. Dialogismus als Strategie der *Selbstäußerung* in der *Mad Literature* des 20. Jahrhunderts[1]

Dieser Aufsatz untersucht die Strategien der Selbstäußerung von Leonora Carrington, Christine Lavant und Unica Zürn in Bezug auf ihre Erfahrungen der Psychiatrisierung, die in *Down Below* (1943/1988), *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus* (1946/2001) und *Der Mann im Jasmin* (1967/1977) dargestellt werden. Besonderes Augenmerk liegt auf der dialogischen Strategie dieser Autorinnen, die es ermöglicht, die Erfahrung in der ersten Person zu artikulieren und schließlich einen Dialog zwischen Wahnsinn und Vernunft wiederherzustellen. Die Studie ist im Rahmen der *Mad Studies* angesiedelt, die sich der romantisierenden Sicht auf Wahnsinn entgegenstellt, und stützt sich auf die Dialektik der Subalternen sowie auf das Konzept der *communitas*, um zu analysieren, wie die autobiografische Erzählung individuelle und kollektive Erfahrungen subjektiviert. Der Beitrag kommt zu dem Schluss, dass die Literatur dieser Autorinnen, verstanden als *Mad Literature* (*verrückte Literatur*), einen Raum des Widerstands und der Sichtbarmachung subalternisierter Körper schafft, in dem die Ich-Form im Plural und die gemeinschaftliche Dimension eine eigene Epistemologie gegenüber der psychiatrischen Macht artikulieren.

1. Einleitung

Wahnsinn ist ein ontologisch subalterner Zustand, der durch das Schweigen vermittelt wird: ein stiller und zum Schweigen gebrachter Zustand. Die Artikulation der Erfahrung des Wahnsinns ist durch den einzigen Diskurs bestimmt, der als legitim über ihn gilt: durch jenen der Psychiatrie und, in deren Erweiterung, der sogenannten ‚Psy-Wissenschaften'. Dass also ein Verrückter – und noch mehr eine Verrückte – das Wort ergreift, um die Zwangsprozesse zu benennen, denen sie unterworfen wurde, und somit von einem Ort des Sprechens aus spricht (im Sinne von Djamila Ribeiro),[2] die ihre Erfahrungen und ihren Subjektivierungsprozess

[1] Dieser Beitrag wurde im Rahmen des Projekts *Mad Literature: Own Epistemologies from First-Person Voices* (DOI: 10.3030/101147032) verfasst und durch eine von der Europäischen Union finanzierte MSCA Postdoctoral Fellowship (2023) gefördert.

[2] Djamila Ribeiro: *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Editora Letramento 2018. Die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel: *Wo wir sprechen: schwarze Diskursräume*. Hg. von Jamila Adamou, Übers. von Inajá Correia Wittkowski, Ana Graça Correia Wittkowski. Münster: edition assemblage 2022.

infolge der psychiatrischen Internierung und Behandlung offenlegt, stellt sowohl im literarischen als auch im öffentlichen Raum eine Ausnahme dar.

Diese Ausnahmestellung ist als politisches Resultat zu verstehen, das sich aus dem Fehlen von Stimmen ergibt, welches die Subalternität hervorbringt. Dieses ‚Sprechen' kann man als eine (mehr oder weniger bewusste und mehr oder weniger kritische) Überwindung des ‚Von-anderen-gesprochen-Werdens' begreifen. Das ist ein Merkmal des subalternen Status, das im Wahnsinn eine ontologische Dimension annimmt, weil die Psychiatrie eine eindeutige Deutung auferlegt hat: Die Geisteskrankheit ist ihrem Wesen nach antidiskursiv:

> Eine gemeinsame Sprache, dergleichen gibt es nicht, oder besser, es gibt sie nicht mehr; die Konstitution des Wahnsinns als Geisteskrankheit am Ende des 18. Jahrhunderts macht die Feststellung eines abgebrochenen Dialogs geltend, gibt die Trennung als bereits vollzogen aus und verschlägt all jene nicht perfekten, ohne feste Syntax und ein wenig stammelnd gebildeten Wörter, in denen der Austausch zwischen Wahnsinn und Vernunft erfolgte, ins Vergessen. Die Sprache der Psychiatrie, die ein Monolog der Vernunft *über* den Wahnsinn ist, konnte allein auf einem solchen Schweigen errichtet werden.[3]

Diese historische Zäsur, die Foucault im Aufkommen der modernen Psychiatrie verortet, erzwingt den Monolog des einzigen als wahr anerkannten Wissens – das psychiatrische Wissen als Regime der Wahrheit – und verwandelt jede vom Wahnsinnigen produzierte Äußerung in ein Symptom. So wird alles, was dieser sagt, tut, handelt oder empfindet, zu unverständlichen Zeichen, selbst für das Subjekt, das sie produziert. Nur die Psychiatrie ist in der Lage, ihnen durch ihre Nosologie und Diagnostik Sinn zu verleihen. Folglich impliziert diese Unterbrechung des Dialogs zwischen Vernunft und Wahnsinn auch den Verlust der Fähigkeit des Wahnsinnigen zur Selbstäußerung, der fortan ausschließlich als Patient und psychisch Kranker definiert wird.

Das psychiatrische Wissen übersetzt also nicht (zum Beispiel ein Verhalten in eine Diagnose), sondern ersetzt es. Als einziger legitimer Diskurs über den Wahnsinn beraubt die Psychiatrie die verrückte Person der Möglichkeit, ihrer

[3] Michel Foucault: „Vorwort". In: Daniel Defert, François Ewald (Hg.): *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits* (Band 1: 1954 – 1969). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, hier S. 224-225, kursiv im Original.

eigenen Erfahrung Sinn zu verleihen. So kann, wenn eine verrückte Person – das heißt jemand, der das psychiatrische *Dispositiv* durchlaufen hat und von ihm behandelt und diagnostiziert wurde – über ihre Prozesse und Erfahrungen schreibt, dies nicht aus literaturwissenschaftlicher Perspektive analysiert werden, ohne dass der einzige hegemoniale Diskurs berücksichtigt wird oder stark von ihm beeinflusst ist.

Der in der Literatur in der Ich-Form dargestellte Wahnsinn wurde historisch aus einer romantisierenden Perspektive analysiert. Wie an anderer Stelle bereits hervorgehoben wurde, wird dem Wahnsinn ein romantischer Wert zugeschrieben, sei es außerhalb oder innerhalb des literarischen Textes: Der kreative Akt wird als Werk eines schöpferischen Genies verstanden, ein Ansatz, der mit einer Vorstellung von Wahnsinn vor dieser dialogischen Zäsur übereinstimmt (der Autor ist wahnsinnig und deshalb Dichter), oder der Text selbst gilt als Ausdruck des Wahnsinns seines Autors oder seiner Autorin (nur ein Wahnsinniger konnte dies schreiben). Innerhalb dieses zweiten analytischen Ansatzes ist auch eine Strömung hervorzuheben, die sowohl in den Psy-Wissenschaften als auch zunehmend in der Literaturwissenschaft vertreten ist und die eine pathologisierende Analyse der Texte vornimmt: Der Forscher sucht im Text nach Hinweisen auf eine Diagnose anhand der vom Autor oder der Autorin verwendeten sprachlichen Merkmale. Diese hermeneutische Haltung stärkt nicht nur die Legitimität des psychischen Wissens als einzig anerkanntes Wissen über den Wahnsinn, sondern auch die Vorstellung, dass alles, was ein Verrückter produziert, Ergebnis seines Wahnsinns ist und seine Literatur daher nur auf dieser Grundlage gelesen werden kann.[4]

Das Ziel dieses Aufsatzes ist es, die Strategien der Selbstäußerung von drei Autorinnen – Christine Lavant (1915-1973), Unica Zürn (1916-1970) und Leonora Carrington (1917-2011) – zu analysieren, die ihre Prozesse der Psychiatrisierung in konkreten literarischen Werken dargestellt haben (*Aufzeichnungen aus einem*

[4] Obwohl es nicht möglich ist, eine vollständige Liste von Aufsätzen zusammenzustellen, die diesen Ansatz zeigen, möchte ich zur Veranschaulichung erwähnen, dass im Vorwort der spanischen Ausgabe von *Dunkler Frühling* gesagt wird, „zahlreiche Studien haben sich Zürn aus der Perspektive des Feminismus, der Art Brut oder der Psychopathologie genähert". Lurdes Martínez: „Unica Zürn, guardiana de la puerta". In: Unica Zürn: *Primavera sombria*. Logroño: Pepitas de Calabaza 2021, S. 7–9, hier S. 8.

Irrenhaus,[5] *Der Mann im Jasmin*[6] und *Down Below*)[7]. Im Besonderen konzentriere ich mich auf die dialogische Strategie, die diese Autorinnen entfalten, mit zwei Zielsetzungen: Erstens soll eine Methodologie angewendet werden, die sich dem romantisierenden Ansatz entgegenstellt und sich auf die *Mad Studies*[8] stützt, das heißt auf das Wissen, das aus der Perspektive der psychiatrisierten Ersten Person hervorgeht; und zweitens soll die Möglichkeit eines Dialogs zwischen Wahnsinn und Vernunft wiederhergestellt werden.

Ebenso wie die *Mad Studies*, „an area of study informed by the experiences, activism and advocacy of people who have been on the receiving end of services and/or incarcerated in a psychiatric facility,“ [9] verstehe ich den Wahnsinn als Prozess der Psychiatrisierung: als Institutionalisierung psychischen Leidens oder außersensorischer Erfahrungen[10] und somit als Kolonisierung[11] der Subjektivität – sowohl in ihrer äußeren als auch in ihrer inneren Ausdrucksform (Verhalten und Sprache, aber auch Gedanken und Wünsche) – durch die Psy-Disziplinen.

Ich gehe von Leonora Carringtons (1917–2011) Strategien des Widerstands gegen die Psychiatrie von aus. Besonders stechen dabei die dialogischen Elemente – wie Metaliteratur und die Beziehungen zu anderen Figuren, sowohl zu Insassen als auch zu Personal, dessen Rolle nicht immer eindeutig ist – sowie der narrative Aufbau des Textes hervor, der in ihrer Flucht aus der psychiatrischen Einrichtung gipfelt, parallel zu ihrer Flucht vor dem Faschismus in Europa. Unica Zürn (1916–

---

[5] Christine Lavant: *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus*. Salzburg Wien: O. Müller 2001.
[6] Unica Zürn: *Der Mann im Jasmin: Eindrücke aus einer Geisteskrankheit*. Frankfurt/M.: Ullstein 1977.
[7] Leonora Carrington: *The house of fear: notes from Down below*. New York: E.P. Dutton 1988.
[8] Brenda A. LeFrançois, Robert Menzies, Geoffrey Reaume (Hg.): *Mad Matters: a Critical Reader in Canadian Mad Studies*. Toronto: Canadian Scholars' Press Inc 2013; Peter Beresford, Jasna Russo (Hg.): *The Routledge International Handbook of Mad Studies*. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2022; Vgl. Lucy Costa, Lori Ross: „Mad Studies Genealogy and Praxis“. In: *Int Mad Stud J* 1 (2022), H. 1, S. e1-8. DOI: https://doi.org/10.58544/imsj.v1i1.5239.
[9] Vgl. Costa und Ross, ebd., hier S. e1.
[10] Vgl. Sara R. Gallardo: „Narrating Madness: Subjectivity and the Politics of Representation“. In: Re:visit. Humanities & Medicine in Dialogue 4 (2025), H. 2, S. 207–227. DOI: https://doi.org/10.57974/RE:VISIT_2025_4.2_3.
[11] Ich verwende diesen Begriff nicht leichtfertig; vgl. Acosta für eine Analyse des Zusammenhangs zwischen Kolonisierung und der systematischen Gewalt, die bestimmten politischen Subjekten allein aufgrund ihres So-Seins zugefügt wird. Vgl. María Del Rosario Acosta López: „De la estética como crítica a las gramáticas de la escucha: resistencias estéticas frente a la violencia epistémica (autobiografía académica)“. In: *Estud.filos* (2022). DOI: https://doi.org/10.17533/udea.ef.349487.

1970) und Christine Lavant (1915-1973) hingegen entfalten ein ausgeprägtes Bewusstsein für Kollektivität, das dem Ich-bezogenen politischen Bewegungsgeschehen der 1970er Jahre vorausgeht und dieses antizipiert. Beide Aspekte – die Kritik an der Psychiatrie aus der Perspektive der ersten Person und das Bewusstsein für Kollektivität – sind charakteristische Merkmale dessen, was ich als *Mad Literature* oder *verrückte Literatur*[12] bezeichnet habe. Die Analyse der drei Werke stützt sich auf zwei komplementäre theoretische Rahmen: die Dialektik der Subalternen [13] sowie die *communitas*, [14] deren Relevanz hierzu im Folgenden erläutert wird, um die Auswahl der analysierten Texte zu begründen.

Abschließend sei an das Konzept des Dialogismus bei Bachtin erinnert, das vielfältige Funktionen erfüllt, nicht nur innerhalb des narrativen Textes. In dieser dialogischen Auffassung treten zudem das Prinzip der Alterität, die nach außen orientierte Stellung einer Stimme in Bezug zu einer anderen sowie der sozial ausgerichtete Charakter des Diskurses hervor.[15]

> Eine lebendige Äußerung, die sinnvoll aus einem bestimmten historischen Augenblick, aus einer sozial festgelegten Sphäre hervorgeht, muß notwendig Tausende lebendiger Dialogstränge berühren, die vom sozioideologischen Bewußtsein um den Gegenstand der Äußerung geflochten sind, muß notwendig zum aktiven Teilnehmer am sozialen Dialog werden. Sie entsteht ja aus ihm, aus diesem Dialog, als seine Fortsetzung, als eine Replik und nähert sich dem Gegenstand nicht von irgendeiner beliebigen Seite.[16]

In diesem Sinne wird untersucht, wie die literarischen Texte von Carrington, Lavant und Zürn das Geflecht lebendiger Dialoge berühren, das heißt, wie sie als Reaktion auf bestimmte Unterdrückungsbedingungen entstehen – in diesem Fall die

---

[12] Sara R. Gallardo: „Aproximación a una metodología subalterna en lo autobiográfico. Movimiento social y sujetos psiquiatrizados“. In: Marta Pascua Canelo, Manuel Santana Hernández (Hg.): Poder y resistencia en las escrituras exocanónicas. Lausanne Berlin Bruxelles: Peter Lang 2023, S. 141–158.

[13] Vgl. Sara R. Gallardo: „Autobiografía subalterna: tensiones, límites y posibilidades del decir en la práctica contemporánea“. In: Perífrasis. Revista de literatura, teoría y crítica 17 (2026), H. 38, S. 12–30. DOI: https://doi.org/10.25025/perifrasis202617.38.01.

[14] Victor Turner: *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press 2018. DOI: https://doi.org/10.7591/9781501732843.

[15] Vgl. Silvestre Manuel Hernández: „Dialogismo y alteridad en Bajtín“. In: *Contribuciones desde Coatepec* 21 (2011), S. 11-32. Redalyc, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28122683002, hier S. 13.

[16] Michail Michajlovič Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. von Rainer Georg Grübel, Übers. von Rainer Georg Grübel, Sabine Reese. Berlin: Suhrkamp Verlag 1979, S. 170.

psychiatrische Herrschaft über die Körper und den Diskurs der Verrückten – und sich in den sozialen Dialog einbringen, Jahrzehnte bevor dieser überhaupt die Voraussetzungen für seine Entstehung erfüllt.

2. Aufbau des analytischen Ansatzes: theoretische Grundlagen und Auswahl des Korpus

Die drei ausgewählten Werke, *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus* von Christine Lavant, *Down Below* von Leonora Carrington und *Der Mann im Jasmin* von Unica Zürn, sind autobiografische Texte, die nach einem oder mehreren psychiatrischen Aufenthalten verfasst wurden. Darin schildern die Autorinnen ihren Aufenthalt in der psychiatrischen Institution, jeweils in drei verschiedenen Ländern und Jahrzehnten. Mit Ausnahme von Lavants Text, der sich (wie der Titel bereits andeutet) auf die Erzählung des Krankenhausaufenthalts beschränkt, erzählen sowohl Carrington als auch Zürn zusätzlich, vor dem Aufenthalt oder den Aufenthalten, in ihren eigenen Worten den Übergang in den Wahnsinn: die Darstellung der Ereignisse sowie die Reaktionen der Anderen im Umgang mit ihnen. Dennoch, auch wenn eine narratologische Analyse der Beziehung zwischen Rationalität und Irrationalität anhand des Tierischen und Pflanzlichen bei beiden Autorinnen (Zürn und Carrington) äußerst ergiebig wäre – insbesondere in Hinblick auf die Wiederherstellung des von der Psychiatrie unterbrochenen Dialogs[17] –, konzentriere ich mich in dieser Studie auf die Darstellung des Aufenthalts selbst, da sie das offizielle Übergangsritual vom Verstand zum Wahnsinn repräsentiert – einen Übergang, der sowohl physisch (räumlich) als auch diskursiv ist.[18]

> Sobald sich die Tore der Anstalt hinter dem Kranken schließen, tritt er in eine neue Dimension der Gefühlsleere ein… Man stellt ihn in einen Lebensraum, der ursprünglich dazu geschaffen war, ihn wieder harmlos und „gesund" zu

[17] Eine Analyse beider Autorinnen aus der Perspektive des Ökofeminismus wäre sehr fruchtbar. Als mögliche Ausgangspunkte erwähnt seien Arantxa Romero: „*Zoobiologie*: Gender and Psychic Suffering in Unica Zürn's human-animal drawings" und Alessia Zinnari: "My stomach was the mirror of the earth": An Ecofeminist Reading of Leonora Carrington's Memoir of Illness, Down Below", beide in: Jenny Anger (Hg.): *Surrealist Women Artists and Mental Illness.* Manchester: Manchester Univ Press (im Druck). Zu beachten ist jedoch, dass der Titel des Sammelbandes auf einen kulturell stark belasteten Begriff verweist („mental illness"), den die *Mad Studies* selbst kritisch hinterfragen, was darauf hindeutet, dass die Analysen vermutlich nicht aus der Perspektive des Mad Feminismus erfolgen.

[18] Vgl. Gallardo, 2026.

machen, der sich aber in der Praxis als ein Ort erweist, wo – so paradox es ist – seine Individualität total zerstört wird, wo er bedingungslos *objektiviert* wird…[19]

Diese individuelle Objektivierung vollzieht sich durch eine Pathologisierung all seiner Handlungen,[20] während zugleich eine *Assimilation*[21] bzw. eine Verwandlung in einen *institutionalisierten Körper*[22] stattfindet – zunächst beherrscht von einer Abschottung, die eine Trennung von der Außenwelt auferlegt („verschlossene Tore, hohe Mauern, Stacheldraht, Felsen, Wasser, Wälder oder Moore“) [23] und anschließend von „der bürokratischen Organisation ganzer Gruppen von Menschen“ „in Blöcken“[24]: „alle Angelegenheiten des Lebens finden an ein und derselben Stelle, unter ein und derselben Autorität statt“; jede tägliche Arbeit wird „in unmittelbarer Gesellschaft einer großen Gruppe von Schicksalsgenossen aus[geführt], wobei allen die gleiche Behandlung zuteil wird und alle die gleiche Tätigkeit gemeinsam verrichten müssen“, und sämtliche täglichen Abläufe sind „exakt geplant“, sequenziell, nach festen Normen und durch „einen Stab von Funktionären.“[25]

Obwohl Basaglia zugibt, dass der Mensch, der in eine psychiatrische Einrichtung eingewiesen wird, im Allgemeinen Widerstand leistet und versucht, „aus dem Objektdasein, in das er sich verbannt fühlt, auszubrechen, und doch damit nur beweist, daß er zu dieser Existenz verurteilt ist“[26] – sei es durch Aggressivität oder verschiedene *Acting-out*[27] –, lässt schließlich „die systematische Invasion der persönlichen Sphäre, zu der ihn die Institution zwingt“[28] zu. Die Passivität, „zu der

[19] Vgl. Franco Basaglia: „Die Institutionen der Gewalt“. In: Basaglia, Franco (Hg.): *Die negierte Institution oder die Gemeinschaft der Ausgeschlossenen: ein Experiment der psychiatrischen Klinik in Görz*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1980, S. 122–161, hier S. 139-140.
[20] Ebd., hier S. 149.
[21] Erving Goffman: *Asyle: über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*. Übers. von Nils Thomas Lindquist. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2023, hier S. 24.
[22] Basaglia, ebd., hier S. 148.
[23] Goffman, ebd., hier S. 16.
[24] Ebd., hier S. 18.
[25] Ebd., hier S. 17.
[26] Basaglia, ebd., hier S. 148.
[27] Ebd.
[28] Ebd.

ihn die Institution zwingt, hindert ihn daran, das Geschehen dialektisch in sich zu erleben."[29] Daher wird er am Ende assimiliert oder institutionalisiert.
Die Tatsache, dass er in einen „schutzlosen Körper, der wie ein Gegenstand von einer Abteilung in die andere verfrachtet wird"[30] verwandelt wurde, hindert ihn daran, „einen *eigenen Körper* zurückzugewinnen, mit dem es ihm gelingen könnte, der Welt dialektisch zu begegnen."[31] Der Körper selbst ist ein „Durchgangsort."[32] Schließlich werden alle eingelieferten Personen „ein riesiges Sammelbecken […], voller Körper, die nicht *sich leben* können, sondern einfach da sind und *warten, bis jemand sie abholt*."[33]

Die drei ausgewählten Texte machen diese Übergangsbewegung vom Biopolitischen (Foucault) zum Nekropolitischen (Mbembe) sowohl aus individueller als auch kollektiver Perspektive deutlich. Darin berichten die jeweiligen Autorinnen von ihrer physischen Trennung vom gemeinsamen Raum und ihrem anschließenden Einsperren, der vollständigen Objektivierung ihrer Individualität und der bürokratischen Organisation jeder täglichen Tätigkeit zusammen mit den anderen Insassinnen. Das Wortergreifen in der ersten Person steht jedoch dieser totalen Objektivierung entgegen, selbst wenn die Niederschrift Jahre nach der Aufnahme erfolgt, und ermöglicht es daher, diese institutionelle Assimilation durch die Schilderung der Ereignisse und der Erfahrungen gemeinsam mit den Mitinsassinnen zu durchbrechen.

Die Erzählung des Aufenthalts erfolgt in einer anderen Zeit als das Ereignis selbst, wobei das Gedächtnis eingreift, in vielen Fällen ein „unterirdisches Gedächtnis".[34] Davon zeugen die metareferenziellen Passagen, in denen sich die Autorinnen direkt an die Lesenden wenden und uns zwingen, einen Dialog mit ihnen einzugehen. Außerdem wird die diskursive und subjektive Isolation – zumindest im Fall von Zürn und Lavant – durch die Darstellung ihrer Beziehungen zu anderen Insassinnen durchbrochen, und zwar auf dialogische Weise, individuell (indem jede ihrer Mitbewohnerinnen mit Namen, Eigenschaften, Gesten und Motivationen

[29] Ebd.
[30] Ebd.
[31] Ebd., hier S. 148-149, kursiv im Original.
[32] Ebd., hier S. 148.
[33] Ebd., hier S. 149, kursiv im Original.
[34] Michael Pollak: *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. Übers. von Christian Gebauer, Renata Oliveira Rufino, Mariana Tello. La Plata: Al Margen 2006.

subjektiviert wird) und kollektiv, als Teil derselben ausgeschlossenen Gruppe, die denselben Gewaltsituationen ausgesetzt ist wie die Erzählerin.
Diese dialogischen Strategien, die sich sowohl an die Lesenden als auch an die den anderen Insass*innen richten, können als Teil der Strategien der Selbstäußerung verstanden werden, die dem Mad-Aktivismus zugerechnet werden. Diese Realität, die in den Berichten aktivistischer Zeugnisse des Mad Pride von den 1970er Jahren bis heute zum Ausdruck kommt (Leonard Roy Frank, Wade Hudson, Judi Chamberlin, Ted Chabasinski oder Kate Millett), vollzieht sich in der Rekonstruktion jener Subjektivität, die während des Aufenthalts ausgelöscht und vernichtet wurde. Tatsächlich hat der Mad-Aktivismus von Anfang an Strategien der Selbstäußerung entwickelt, wie etwa die Aneignung des Sprechens, die Entwicklung eigener Narrativität und den Aufbau einer Ich-Erzählung.[35]

Das Sprechen in der ersten Person ist eine Strategie, die so widerständig gegenüber dem Mandat des Schweigens und der Delegitimierung durch das psychiatrische Wahrheitsregime ist, dass es in spanischsprachigen Kontexten wie Chile oder Spanien häufig mit dem Begriff ‚movimiento en primera persona' bezeichnet wird – also als Bewegung aus der ersten Person heraus. Ziel dieses Ansatzes ist es nach Correa-Urquiza, den direkt Betroffenen den politischen Handlungsspielraum zurückzugeben.[36] Es geht darum, nicht länger von Anderen gesprochen zu werden und nicht länger durch die hegemoniale Sprache der Psychiatrie definiert zu sein.

In diesem Sinne habe ich den Begriff *verrückte Literatur* für jene Literatur geprägt, die von psychiatrisierten Personen verfasst wurde und in der autobiografisch ihre Psychiatrisierung als (de)subjektivierende Prozesse geschildert wird.[37] Über die Komponente des Widerstands gegen Autorität hinaus,

---

[35] Judi Chamberlin: *On our own: patient-controlled alternatives to the mental health system*. New York: McGraw-Hill 1979; Vgl. Martín Correa-Urquiza: „La condición del diálogo. Saberes profanos y nuevos contextos del decir". In: *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 38 (2018), H. 134, S. 567–585; Rafael Huertas García-Alejo: *Locuras en primera persona: subjetividades, experiencias, activismos*. Madrid: Catarata 2020; Vgl. Wilda L. White: „Re- Writing The Master Narrative. A Prerequisite for Mad Liberation". In: Peter Beresford, Jasna Russo (Hg.): *The Routledge International Handbook of Mad Studies*. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2022, S. 76–89.
[36] Correa-Urquiza, ebd.; Vgl. Martín Correa-Urquiza Vidal u. a.: „Orgullo loco y metáforas para una disidencia: un análisis lingüístico y simbólico". In: *SC* 16 (2020), S. e2886. DOI: https://doi.org/10.18294/sc.2020.2886.
[37] Vgl. Gallardo, ebd., 2023.

die die Verwendung der Ich-Perspektive mit sich bringt, ist es notwendig, dass die Texte, die in diese Kategorie fallen, eine kritische Haltung gegenüber der psychiatrischen Praxis einnehmen. Gleichzeitig bin ich mir dessen bewusst, dass der Begriff problematisch sein kann: Er kann eine Identitätsverfestigende Wirkung mit sich bringen und die Autorinnen des Korpus auf Verrücktheit, Pathologisierung oder das traumatische Ereignis der Internierung festlegen.

Diese methodologische Schwierigkeit – die auch in den Kritiken und Diskurspraktiken anderer kultureller Identitäten wie der Crip-, Queer-, BIPOC- oder Transfeminismus-Community auftritt und manchmal durch den „strategischen Essentialismus" (Butler, Spivak) gelöst wird – kann dadurch angegangen werden, dass anerkannt wird, dass „verrückte Literatur" eine temporäre methodologische Kategorie ist, die sich der Romantisierung, der Psychopathologisierung und damit der Identitätsfixierung widersetzt, aber gerade deshalb notwendig ist, so wie es auch Aktivismus tut, um aufzuzeigen und darauf aufmerksam zu machen, dass Gewalt gerade gegenüber jenen Körpern ausgeübt wird, die mit dieser Bezeichnung versehen werden. Dies bedeutet, dass das Ziel der *verrückten Literatur* als methodologisches Werkzeug nicht darin besteht, den ‚Verrückten' oder die ‚Verrückte' zu definieren und in seiner/ihrer Subalternität[38] zu fixieren, sondern den Fokus auf den Status von Herrschaft und Subjektivierung[39] in diesem Fall der psychiatrischen Praxis zu richten und sich, wie im Aktivismus, eines abwertenden Begriffs zu bemächtigen, um von dort aus Befreiung zu konstruieren.

In die sogenannte *verrückte Literatur* sind zwei grundlegende Konzepte eingeschrieben, um die Strategien der Selbstäußerung in den Texten zu verstehen, die unmittelbar die Konfiguration der dialogischen Strategie beeinflussen: die Dialektik der Subalternen[40] und die *communitas.*[41] Die Dialektik der Subalternen bezieht sich auf den diasporischen, hin-und-her gerichteten Raum, den eine

[38] Darüber hinaus wurde die subalterne Identität traditionell nicht in die Erinnerungsliteratur einbezogen, da angenommen wird, dass es kein traumatisches Ereignis gibt, das rekonstruierbar wäre oder erinnerungstechnisch aufgearbeitet werden könnte. Die Erinnerungsliteratur zeigt jedoch politische Gewalt auf, umso mehr, wenn diese Gewalt strukturell und systematisch ist. Vgl. Gallardo 2025.

[39] Vgl. Ángela Martínez Fernández, Mercé Picornell: „Un gesto de escucha. De Rigoberta de Menchú a ‚Las que limpian los hoteles': aplicaciones y límites de la subalternidad en el cambio de siglo. Una conversación con Mercé Picornell". In: *KAM* (2019), H. 14, S. 491–538. DOI: https://doi.org/10.7203/KAM.14.16331.

[40] Gallardo, ebd., 2026.

[41] Turner, ebd.

sprechende Person innerhalb eines subalternisierten Kollektivs einnimmt. Nach Spivak verliert die subalterne Person, die in institutionelle Strukturen eintritt und das Wort ergreift, ihren subalternen Status.[42] Unter der Annahme, dass jeder *Darstellung* immer eine Form von *Vertretung* zugrunde liegt (Spivak), befinden sich die Subalternen, die zu sprechen vermögen – wie die Autorinnen in dieser Studie –, weder vollständig innerhalb noch außerhalb, sondern in einem Zwischenraum, *in-between*.[43] Vielmehr etablieren sie, sowohl diegetisch als auch extradiegetisch, also sowohl auf narratologischer als auch auf auktorial-materieller Ebene, eine Dialektik: Sie treten ein und aus, werden assimiliert und schaffen es zugleich, sich zu lösen, sich nach außen zu bewegen. Genau diese Bewegung ermöglicht es ihnen, zu sprechen, dank ihres sozialen Status und/oder ihrer Position als Schriftstellerinnen.

Der dialektische Charakter der Subalternen verweist ebenfalls auf einen Dialog. Obwohl der „Verrückte" traditionell als das Andere schlechthin verstanden wurde —die Entität der Alterität, die ihres Körpers beraubt ist, ohne Verkörperung, und als diskursives Mittel dient, um sich von jedem Anderen zu objektivieren und zu distanzieren (ein politischer Rivale, eine widrige oder unerwartete Situation…)—, interessiert mich in diesem Text die Anderen der ‚Verrückten'. Die ‚Verrückte' spricht für und über einen Anderen und Andere: Es besteht ein Bewusstsein für Kollektivität, das sich bei psychiatrisierten Autorinnen, deren Texte nach dem Höhepunkt des Aktivismus (Kate Millett, Judi Chamberlin u. a.) entstanden sind, eindeutig als kollektives politisches Subjekt manifestiert; diese kollektive Dimension lässt sich jedoch auch, differenziert, bei Autorinnen des 20. Jahrhunderts erkennen.

In den Jahren vor dem Höhepunkt des Aktivismus zeigt sich die *communitas*, selbst in Abwesenheit eines politisierten Außen, auf das Bezug genommen werden könnte, deutlich und ist in ihren Texten vollständig wahrnehmbar. Die Aufnahmegefährtinnen fungieren als kollektive Bezugspunkte: Sie bilden eine unterdrückte und misshandelte Gruppe, werden aber zugleich als individuelle Subjekte anerkannt, über die erzählt wird und mit denen ein Dialog stattfindet. In späteren Texten verweist diese *communitas* außerdem auf das aktivistische

[42] Gayatri Chakravorty Spivak: *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard Univ. Press 2003, hier S. 124; Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: „Can the subaltern speak?" In: *Can the subaltern speak? reflections on the history of an idea*. New York, NY: Columbia Univ. Press 2010, S. 36–108.
[43] Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London New York: Routledge 2004.

Kollektiv und dessen politische Basis, auf die Leserinnen und Leser sowie auf die genealogische Dimension der „verrückten Literatur", das heißt auf andere, die ihre Erfahrungen und ihr Wissen in der ersten Person schriftlich hinterlassen haben. Der anthropologische Begriff ‚communitas' wurde von Victor Turner geprägt, der sich jedoch stets weigerte, eine feste Definition zu liefern.[44] Er sagt höchstens, dass „communitas is, existentially speaking and in its origins, purely spontaneous and self-generating." [45] Eine Definition der *communitas* in der Sekundärliteratur beschreibt sie als eine „Bindung der Zugehörigkeit oder spontan erzeugter Intimität zwischen Personen, die eine Situation der Liminalität, Ausgrenzung oder Unterlegenheit teilen". [46] Diesen Zustand der Liminalität beschreibt Basaglia im aufgenommenen Körper als einen „Durchgangsort"[47] und die Irrenanstalt als „ein riesiges Sammelbecken […], voller Körper, die nicht *sich leben* können, sondern einfach da sind und *warten, bis jemand sie abholt.*"[48] Es ist offensichtlich, dass die *communitas* bei einer Internierung die informelle und genuin entstehende Beziehung ist, die außerhalb der institutionellen Vorgaben zustande kommt. Sie stellt die Bindung dar, die sich authentisch zwischen zwei oder mehreren aufgenommenen Personen bildet und die der simultane Prozess von Individualisierung und Homogenisierung nicht kontrollieren kann. Diese *communitas* widersetzt sich der Totalisierung der totalen Institution nach Goffman sowie dem absoluten Mandat der Psychiatrie, das den Kranken daran „hindert, dass er mit den anderen leben, zusammensein, sich ihnen öffnen kann, um mit ihnen gemeinsam die Möglichkeit zu haben, sich zu retten, sich zu verteidigen, sich abzuschließen."[49]

[44] Vgl. Sarah Haggar: „Communitas Revisited: Victor Turner and the Transformation of a Concept". In: *Anthropological Theory* 25 (2025), H. 3, S. 313–337. DOI: https://doi.org/10.1177/14634996241282143.
[45] Turner, ebd., hier S. 246.
[46] Eigene Übersetzung. Vgl. Juan González de Requena Farré: „Gemeinschaft, Communitas y Otras Comunidades". In: *Pléyade*, 6 (Januar 2011), S. 65-86, hier S. 74.
[47] Basaglia, ebd., S. 148.
[48] Basaglia, ebd., S. 149.
[49] Basaglia, ebd., S. 156.

3. Kontextvergleich der drei Autorinnen und ihrer Texte

Die drei Autorinnen gehören derselben Generation an und sind nahezu gleich alt. Dennoch unterscheiden sich ihre Lebenswege und die Umstände ihrer Einweisungen erheblich, auch wenn gerade diese Unterschiede einen vergleichenden Rahmen ermöglichen. Christine Lavant (St. Stefan im Lavanttal, 1915 – Wolfsberg, 1973) war 20 Jahre alt, als sie in die ‚Landes-Irrenanstalt' (als ‚Heil- und Pflegeanstalt Klagenfurt' wurde sie erst ab 1945 bezeichnet) [50] eingewiesen wurde, wo sie laut Krankenhausakte fünf Wochen und zwei Tage verbrachte – vom 24. Oktober bis zum 30. November 1935 – nach einem gescheiterten Suizidversuch.[51] Obwohl sie aus einem sehr armen und ländlichen Elternhaus stammte,[52] hatte sie bereits vor ihrer Einweisung einige Gedichte im Wochenblatt *Unterkärntner Nachrichten* veröffentlicht. [53] Gerade dieses bedrückende Umfeld und der Mangel an geistiger Anregung („Am 13. d. M. war sie allein daheim, dachte immer an das Ende, hatte kein Buch zur Hand, war ganz verzweifelt")[54] führten sie zu ihrer Entscheidung.

Carrington (Clayton-le-Woods, Lancashire, 1917–Mexiko-Stadt, 2011) wird im Jahr 1940 im Alter von 23 Jahren eingewiesen, als sie bereits ihre Laufbahn als surrealistische Malerin begonnen hatte. Sie stammte aus einer sehr wohlhabenden viktorianischen Familie und hatte Max Ernst mit 19 Jahren in London kennengelernt, mit dem sie eine turbulente Beziehung begann – zunächst eine außereheliche, da Ernst, damals 46 Jahre alt, mit Marie-Berthe Aurenche verheiratet war. Schließlich ließ sich das Paar im Süden Frankreichs, in Saint-Martin-d'Ardèche, nieder, weit entfernt von Ernsts Ehefrau. Dort erlebten beide ab dem Frühjahr 1938 eine Phase außerordentlicher Kreativität, die jedoch durch Ernsts erste Verhaftung

[50] Paul Posch: *Landeskrankenhaus Klagenfurt: Geschichte der Kranken-, Heil- und Pflegeanstalten des Landes Kärnten in Klagenfurt und der Klagenfurter Spitäler*. Klagenfurt: Kärntner Druck- und Verl.-Ges 1992, hier S. 230.
[51] Krankengeschichte von Christine Lavant (Christine Thonhauser) im Herbst 1935, als sie nach einem Suizidversuch in die Nervenheilanstalt Klagenfurt eingewiesen wurde. Robert-Musil-Institut für Literaturforschung / Kärntner Literaturarchiv (RMI / KLA).
[52] Sie war die Jüngste von neun Geschwistern, ihr Vater war Bergarbeiter, sie arbeitete als Schneiderin, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen.
[53] Inge Glaser: *Christine Lavant: eine Spurensuche*. Wien: Edition Praesens 2005, hier S. 28; Klaus Amann: „Lebensdaten". In: Lavant, Christine: *Ich bin masslos in allem: Biographisches*. Hg. von Klaus Amann, Brigitte Strasser. Göttingen: Wallstein Verlag 2023, S. 421–443, hier S. 423.
[54] RMI / KLA, ebd.

und seine Einweisung in das Lager von Largentière im darauffolgenden Jahr abrupt beendet wurde. Leonora setzte sich in Paris für ihn ein und erreichte seine Freilassung, doch dies ist 1940 nicht der Fall: Er wurde ein weiteres Mal verhaftet und in das weit entfernte Lager Les Milles gebracht.

Drei Wochen später jedoch, so Carringtons eigener Bericht, als Belgien bereits gefallen war und die Deutschen in Frankreich einmarschiert waren, überredeten eine englische Freundin und deren Partner sie – beide auf der Flucht aus Paris –, Frankreich zu verlassen und nach Spanien zu fliehen, wo sich nach dem Sieg der Aufständischen im Bürgerkrieg (1936–1939) gerade die franquistische Diktatur etablierte. „I accepted because I expected to get a visa put in Max's passport in Madrid", schrieb Carrington.[55] In Madrid beginnt sie, sich auf extravagante Weise zu verhalten und wird für verrückt erklärt. Außerdem wird sie zu einem bestimmten Zeitpunkt ihres Aufenthalts in Madrid von einer Gruppe franquistischer Offiziere entführt und vergewaltigt. Durch Täuschung und stark sediert wird sie schließlich mit dem Auto in die Heilanstalt Peña Castillo von Dr. Morales in Santander im Norden Spaniens gebracht. Dort bleibt sie mehrere Monate: Ihrem eigenen Bericht zufolge erwacht sie „sometime between the nineteenth and twenty-fifth of August 1940" in der Anstalt aus der Sedierung,[56] und am Silvesterabend desselben Jahres befindet sie sich bereits auf dem Weg nach Madrid.[57]

Diese Entlassung verdankt sie einem ihrer Cousins, der Arzt war. In Madrid jedoch planen – erneut mithilfe der Kontakte ihres Vaters – verschiedene Personen, sie in eine psychiatrische Anstalt nach Südafrika zu schicken. In Lissabon, als sie kurz davorsteht, zu diesem neuen Ziel aufzubrechen, gelingt ihr die Flucht; schließlich flieht sie nach Mexiko, wo sie den Rest ihres Lebens verbringt und ihre Identität als psychiatrische Patientin hinter sich lassen kann.

Auch der Kontext des Zweiten Weltkriegs und die Gewalt prägen das Leben der Deutschen Unica Zürn (Berlin-Grunewald, 1916–Paris, 1970), die in eine wohlhabende Familie hineingeboren wurde, auch wenn sich ihre Eltern trennten, als sie 14 Jahre alt war, und ihre Mutter einen hohen Funktionär des Dritten Reiches heiratete. Das Leben Zürns weist gewisse Parallelen zu dem von Carrington auf: Beide sind, neben ihrer Tätigkeit als Schriftstellerinnen, als Künstlerinnen mit der

[55] Carrington, ebd., hier S. 166.
[56] Ebd., hier S. 177.
[57] Ebd., hier S. 210.

französischen surrealistischen Bewegung verbunden. Die ersten Jahre von Zürns Erwachsenenleben verlaufen jedoch etwas anders: Zunächst arbeitet sie als Stenotypistin und später als Dramaturgin und Drehbuchschreiberin für die UFA; nach der Heirat mit Erich Laupenmühlen wird sie Hausfrau und bekommt zwei Kinder (Katrin, 1943, und Christian, 1945). Als sie sich 1949 trennt, beginnt sie, künstlerische Kreise zu frequentieren und zu zeichnen. 1953 lernt sie den Maler Hans Bellmer kennen und zieht mit ihm nach Paris, wo sie in Kontakt mit surrealistischen Künstlern kommt, darunter Max Ernst, Man Ray, André Breton u. a. Ihre bis zu neun psychiatrischen Aufnahmen erfolgen zwischen Deutschland und Frankreich, zwischen 1957 und 1970, dem Jahr, in dem sie sich während eines Freigangs aus der psychiatrischen Einrichtung das Leben nahm. Um ihr Leiden zu erklären, verweist die Forscherin Arantxa Romero auf die extreme Gewalt, die ihr Leben prägte:

> Ich beziehe mich auf die mögliche sexuelle Gewalt durch ihren älteren Bruder in der Kindheit, ihre Jugend unter dem nationalsozialistischen Regime, die Geburt ihrer beiden Kinder unter den Bomben des Zweiten Weltkriegs, ihre Scheidung und den Verlust des Sorgerechts oder ihre drei heimlichen Abtreibungen, die aus ihrer Beziehung zu Bellmer resultierten, zu einer Zeit, in der dieses Recht ein Verbrechen war (Felka und Brinkmann, 2006: 98–102). Üblicherweise wird nicht erwähnt, dass es während einer Reise nach Berlin zur dritten Abtreibung, im Alter von 44 Jahren, zu ihrer ersten großen psychischen Krise kommt und sie dort eingewiesen werden muss, woraufhin sich ihre Hospitalisierung bis 1970, dem Jahr ihres Suizids, fünfmal wiederholt.[58]

Zürn berichtet in ihrem Text, der zwischen Oktober 1965 und März 1967 entstand, jedoch von drei Aufnahmen: einer ersten Aufnahme in Berlin, in den Karl-Bonhoeffer-Heilstätten, bekannt als Wittenau (vom 9. Oktober 1960 bis Februar 1961), einer zweiten Aufnahme in Frankreich, in St. Anne, zwischen dem 26. September 1961 und März 1962, sowie einer dritten Aufnahme in La Rochelle, an einem Ort namens La Fonde, zwischen dem 1. August und dem 15. September 1964.

[58] Arantxa Romero González: „Escritura, imagen y animalidad. Cuerpos interespecie en Unica Zürn“. In: *caug* 55 (2024). DOI: https://doi.org/10.30827/caug.v55i0.30214, hier S.103. Insgesamt handelt es sich um neun Einweisungen, vgl. Ruth Henry: *Die Einzige: Begegnung mit Unica Zürn*. Hamburg: Edition Nautilus 2010, hier S. 90-93. Dieser Text zählt jedoch nicht die erste Aufnahme nach einer Fehlgeburt 1957 in Wittenau mit, auf die Romero Bezug nimmt.

Sie selbst vergleicht die drei Orte an verschiedenen Stellen ihres Textes,[59] und auch wenn sie nicht ausdrücklich erwähnt, dass es sich um öffentliche Institutionen handelt, lässt dies die Vielfalt der von ihr beschriebenen Patientinnen und Patienten deutlich erkennen. Selbst La Fonde, das zunächst als ein angenehmerer Ort erscheint, an dem zum Mittagessen Wein getrunken wird[60] und die „Kranken im Garten spazieren", entpuppt sich als ein weiterer Ort des Unglücks: „Beim näheren Zusehen erkennt sie, daß auch hier kaum eine ohne Leid ist. Der schöne Garten, der wolkenlose Himmel, die hübschen Kleider der Frauen — das alles wirkt wie eine scheinbare Heiterkeit, die sie getäuscht hat."[61]

Tatsächlich variieren sowohl der Typ der Institution, in die jede von ihnen aufgenommen wird, als auch vor allem der Status, in welchem sie eingewiesen werden (in aristokratischer, genossenschaftlicher oder institutioneller Beziehung, im Sinne Basaglias),[62] sodass sich die Beziehung zur Einrichtung und insbesondere der Grad der Institutionalisierung deutlich unterscheidet. Der „Grad der Zerstörung und Institutionalisierung des Patienten in den Anstalten der Provinzen"[63] ist größer, nicht weil es mehr „Krankheit" oder „Kranke" gäbe, sondern weil Psychiater und Gesellschaft stärkere Unterdrückung auf den „Kranken" ausüben.[64] Unter dieser Prämisse unterscheidet sich die Aufnahme Christine Lavants in „*Verpflegsklasse*: 3"[65] – das heißt, dass „die Gemeinde für die Kosten hier aufkommen muß"[66] – deutlich von der Unterbringung in einem Sanatorium, das von der europäischen Haute Bourgeoisie frequentiert wird[67], wie das private Zentrum von Dr. Morales, in dem Carrington dank ihrer wohlhabenden englischen Familie untergebracht war.

Obwohl mehrfach darauf hingewiesen wurde, dass Carringtons Familie wahrscheinlich nicht wusste, wie Carrington in Peña Castillo behandelt wurde,[68] und dass die Entfernung zwischen Großbritannien und Spanien vermutlich zu

[59] Zürn, ebd., vgl. S. 97, 100, 101.
[60] Zürn, ebd., hier S. 106.
[61] Ebd., hier S. 109-110.
[62] Basaglia, ebd., hier S. 130.
[63] Ebd.
[64] Ebd.
[65] Krankengeschichte von Christine Lavant, ebd., RMI / KLA.
[66] Lavant, ebd., hier S. 34; Amann, ebd., hier S. 424.
[67] Vgl. Marcos Pereda: „Torturas y psiquiatría franquista en una clínica de Santander: la historia de la artista Leonora Carrington" (11. März 2023). https://www.publico.es/politica/torturas-psiquiatria-franquista-clinica-santander-historia-artista-leonora-carrington.html (Stand: 14.11.2025).
[68] Vgl. Pereda, ebd.

diesem Unwissen beigetragen hat und somit den Verlauf ihrer Behandlung beeinflusste, wirkt sich der Mangel an Ressourcen, wie es bei Lavant der Fall ist, entscheidend „auf ihre Wahrnehmung, Stellung und ‚Nachrede' im Ort"[69] aus. Zu Beginn ihres Aufenthalts versucht Lavant, sich einer Gruppe von Lehrerinnen anzunähern: „Aber ich werde es nicht leicht haben als Dritte-Klasse-Patientin und Unstudierte, in diesen Kreis der oberen Zehntausend einzudringen."[70]
Dennoch sind alle drei von Gewalt geprägt: Im Fall von Zürn und Carrington durch geschlechtsspezifische Gewalt, bei Lavant kommt zusätzlich Klassengewalt hinzu. Alle drei haben auf unterschiedliche Weise den Zweiten Weltkrieg erlebt. Direkt erlebt Zürn ihn in ihrem Geburtsort Berlin und bringt ihre Kinder unter Bomben zur Welt, während Carrington nach der Invasion durch die Nazis aus Frankreich in das franquistische Spanien flieht. Diese Erfahrungen extremer Gewalt erklären den Ursprung ihrer Krisen bei beiden Autorinnen und motivieren vor allem ihre Einweisungen.

Im Fall von Lavant könnte es zunächst so wirken, als sei ihr Leben nicht direkt vom Zweiten Weltkrieg geprägt, da ihr Aufenthalt bereits 1935 stattfand, also vier Jahre vor Beginn des Krieges. Dennoch zeigt sich eine sehr starke Verbindung in der Entscheidung, ihren Text zu schreiben. Der Aufenthalt Lavants erfolgt 1935, doch die Abfassung von *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus* findet elf Jahre später, im Herbst 1946, statt. Das Schreiben des Buches signalisiert nicht nur ein bestimmtes Bewusstsein für Kollektivität, sondern motiviert es auch: „Auslöser sind vermutlich die beiden Euthanasie-Prozesse, die im Frühjahr und Herbst des Jahres in Klagenfurt gegen 15 Personen genau jener Abteilung geführt werden, die den Schauplatz der ‚Aufzeichnungen' bildet."[71]

Es scheint kein Zufall zu sein, dass die Umstände sowohl der Entstehung als auch der Veröffentlichung der drei Texte einzigartig sind und gleichzeitig bemerkenswerte Parallelen aufweisen. In allen drei Fällen besteht eine Vermittlung zwischen der persönlichen Erfahrung und der schriftlichen Darstellung, motiviert

---

[69] Amann, ebd., hier S. 424.
[70] Lavant, *Aufzeichnungen*, hier S. 22.
[71] Amann, ebd., hier S. 427. „Die >Landes-Irrenanstalt< hatte sich, kaum fünf Jahre nach Christine Thonhausers Aufenthalt, in einen der grässlichsten Mordschauplätze des Landes verwandelt. Dort sind, einschließlich der aus Klagenfurt in die Tötungsanstalt Schloss Hartheim (Oberösterreich) deportierten Patientinnen und Patienten, in denJahren 1940 bis 1945 mehr als 1.500 Menschen der Vernichtung >unwerten Lebens< zum Opfer gefallen". Amann, ebd.; vgl. Posch, ebd., S. 232.

durch die jeweiligen Lebensumstände, doch zugleich wird die extreme Schwierigkeit deutlich, sich mit der Erzählung dieser Ereignisse auseinanderzusetzen, sowie die Schwierigkeit, sie der Öffentlichkeit zu präsentieren. Wie auch Zürn selbst ausdrückt, verhindert das pharmakologische Gefängnis jegliche kreative Arbeit: „Für die Psychiater ist es leicht, diesen Krisenzustand mit Hilfe von Medikamenten zu dämpfen; unendlich viel schwerer ist es aber, sie aus der anschließenden Lethargie herauszureißen, die jede ernste Arbeit unmöglich macht."[72]

Laut ihrem eigenen Text will Zürn im Frühjahr 1961 beginnen, *Der Mann im Jasmin* zu schreiben,[73] und Bellmer versucht, sie davon abzubringen, indem er sie auf die Risiken hinweist, die eine zu intensive Beschäftigung mit diesem Thema für sie haben könnte, und ihr vorschlägt, dass es besser und zugleich eine seelische Entlastung wäre, sich wieder dem Zeichnen zu widmen.[74] Sie hört nicht auf diese Warnungen und schreibt mit Eifer, auch zu anderen Zeitpunkten in den folgenden Monaten,[75] bis sie schließlich im September in St. Anne eingewiesen wird. Wenn sie das Schreiben wieder aufnimmt, tut sie dies in Intervallen, zwischen Oktober 1965 und März 1967, nach einem sechsmonatigen Aufenthalt in Cyr (April bis Oktober 1965) und einem weiteren im Juni 1966 in La Maison Blanche in Neuilly-sur-Marne.

Im Fall von Carrington schreibt sie das Buch drei Jahre nach ihrem Aufenthalt. Carrington hatte bereits eine erste, kürzere Version auf Englisch verfasst, die sie nicht veröffentlichen konnte und die während ihres Umzugs von New York nach Mexiko verloren ging. Bereits im lateinamerikanischen Land bittet ihr Bekannter Pierre Mabille sie im August 1943, das Werk wiederherzustellen; deshalb ist der Text direkt an ihn gerichtet.[76] Der Produktionsweg ist jedoch nicht einfach: Leonora erzählt den Text auf Französisch Jeanne Mabille, der Ehefrau von Pierre Mabille, und diese bereitet eine Version auf Französisch vor, die 1946 veröffentlicht wird.[77] 1944 war bereits eine erste englische Version erschienen, allerdings in der surrealistischen Zeitschrift *VVV* und aus dem Französischen

[72] Zürn, ebd., hier S. 199.
[73] Ebd., hier S. 72.
[74] Ebd.
[75] Ebd., hier S. 82.
[76] Marina Warner: „Introduction". In: Carrington, Leonora: *The house of fear: notes from Down below*. 1st ed, New York: E.P. Dutton 1988, S. 1–24, hier S. 17.
[77] Marina Warner: „A Note on the Texts". In: Carrington, Leonora: *The house of fear: notes from Down below*. 1st ed, New York: E.P. Dutton 1988, S. 215–217, hier S. 216.

übersetzt von Victor Llona.[78] Die aktuelle Version wurde 1987 von Marina Warner auf Grundlage beider Texte herausgegeben und schließlich 1988 veröffentlicht. Carrington überarbeitete und korrigierte diese Ausgabe und fügte zudem das Nachwort über ihre Flucht nach Mexiko hinzu, dass sie Warner genau hierfür diktierte.

Diese wechselvollen Umstände der Edition und Veröffentlichung sowie die verschiedenen Sprachversionen sind bei allen drei Autorinnen parallel zu beobachten. Auch *Der Mann im Jasmin* erscheint erstmals auf Französisch, in einer Übersetzung der Freundin Zürns, Ruth Henry, unter dem Titel *L'Homme-Jasmin* im Jahr 1971,[79] also posthum. Die deutsche Version wurde 1977 veröffentlicht.

Obwohl Lavant das Werk 1946 verfasst, wird es erst 1959 erstmals verbreitet, in einem Radiobericht der BBC auf Englisch. Erst 2001, 55 Jahre nach der Niederschrift, erscheint das Manuskript veröffentlicht, nachdem es unter den Besitztümern ihrer englischen Übersetzerin Nora Wydenbruck gefunden wurde,[80] in deren Haus es seit deren Tod 1959 verschollen war. Aus dem Briefwechsel war bekannt, dass das Manuskript existierte und dass Lavant es als Teil ihres Prosawerks vorgesehen hatte (zur Vervollständigung der Trilogie *Das Kind* und *Das Krüglein*), doch zunächst fand sich kein Verlag, und später bat die Autorin selbst um die Rückgabe des Manuskripts, da sie es aufgrund der darin preisgegebenen familiären Details als zu schamlos empfand.[81]

Trotz ihrer Aufenthalte in psychiatrischen Einrichtungen gelang es den drei Autorinnen, einer vollständigen Institutionalisierung zu entgehen, da sie ihre künstlerische Tätigkeit sowohl vor als auch nach ihrer Einstufung als ‚krank' aufrechterhielten. Lavant entschied sich schließlich dagegen, ihren Text zu veröffentlichen, sodass sie sich nicht der öffentlichen Festschreibung dieser Identität aussetzen musste; zudem erhielt sie die Anerkennung als Autorin in Österreich erst gegen Ende ihres Lebens, als ihr mehrere Preise verliehen wurden, darunter der Österreichische Staatspreis für Literatur. Im Fall von Carrington, die

[78] Warner, Introduction, hier S. 17.
[79] Vgl. Núria Molines Galarza: „Unica Zürn: claroscuros, distancias y cercanías de una poética escindida." In: Zürn, Unica: *El hombre del jazmín y otros textos*. Terrades: Wunderkammer 2022, S. 7–19, hier S. 11; Henry, ebd., hier S. 14.
[80] Vgl. Annette Steinsiek, Ursula Schneider: „Nachwort. Out of Biography". In: Lavant, Christine: *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus*. Salzburg Wien: O. Müller 2001, S. 122–150, hier S. 122; Glaser, ebd., hier S. 249.
[81] Vgl. Glaser, ebd., hier S. 249-250.

bereits damals trotz der für Frauen ihrer Zeit bestehenden Einschränkungen eine gewisse künstlerische Laufbahn vorweisen konnte, waren die Abkehr von ihrer psychiatrisierten Identität und ihr späterer Umzug nach Mexiko entscheidend für einen Prozess der Desidentifizierung von jener derart einengenden Kategorie.
Ihr Werk und ihre Person haben im Laufe der Jahre zudem an Bedeutung gewonnen, wie die Retrospektiven, die von Elena Poniatowska verfasste Biografie[82] sowie Theaterstücke – wie das von Alberto Conejero – und Filme – etwa *Leonora in the Morning Light*, unter der Regie von Thorsten Klein und Lena Vurma (2025) – belegen. Dennoch lässt sich in allen Analysen ihres Werks weiterhin eine romantisierende Sichtweise feststellen, die Wahnsinn und schöpferische Tätigkeit miteinander verknüpft. Dies zeigt sich etwa in den Katalogtexten und Saalbeschriftungen ihrer Retrospektive „Leonora Carrington. Revelación" der Fundación Mapfre in Madrid im Jahr 2023, wo beispielsweise von „seelische Krankheit"[83] die Rede ist.

Zürn – die von den drei Autorinnen am stärksten institutionalisierte, da sie bis zum Ende ihres Lebens lange Zeiträume in unterschiedlichen psychiatrischen Einrichtungen verbrachte – vermochte dennoch eine beträchtliche öffentliche Produktion aufrechtzuerhalten. Vor ihren Einweisungen hatte sie ihre Werke bereits in mehreren Galerien ausgestellt und zeichnete sowohl während als auch nach diesen weiter. Auch ihr poetisches Werk, insbesondere das anagrammatische, fand eine gewisse Resonanz, etwa durch die Veröffentlichung von *Hexentexte* im Jahr 1954 sowie mehrerer Erzählungen in französischen und deutschen Zeitungen. Hinzu kommt, dass *Der Mann im Jasmin* posthum veröffentlicht wurde und – vor allem in Deutschland – aufgrund seiner hybriden Form nur eine begrenzte Rezeption fand.[84] All dies trug dazu bei, dass die Kritik keine feste Identifikation der Autorin mit der ‚Krankheit' ausbildete.

Obwohl sowohl Carrington als auch Zürn in ein surrealistisches Pariser Umfeld eingebettet waren, in dem der Wahnsinn als positiver romantischer Wert galt, machten sowohl sie selbst als auch die Personen in ihrer Nähe deutlich, wie weit diese romantische Vorstellung von der tatsächlichen Erfahrung entfernt ist.

---

[82] Elena Poniatowska: *Frau des Windes Das Leben der Leonora Carrington. Roman*. Übers. von Maria Hoffmann-Dartevelle. Zürich: Unionsverlag 2026.
[83] Ein museologischer Bericht zu den Texten dieser sowie anderer Ausstellungen aus der Perspektive der *Mad Studies* ist vorgesehen.
[84] Henry, ebd., hier S. 29.

Poniatowska schreibt im Vorwort der spanischen Ausgabe von *Down Below*, dass es Carrington große Schwierigkeiten bereitete, über ihren Aufenthalt zu sprechen: „Über ihre Kindheit sprach Leonora ohne Weiteres; über das Cardiazol in der Klinik von Doktor Mariano Morales in Santander hingegen nur mit echter Angst. Doch mit dem Schrecken in ihren Augen fiel sie immer wieder in das schwarze Loch zurück: ‚Sie verhinderten jede Bewegung, sie fesselten mich, sie spritzten mir…'."[85]

So äußert es auch Zürns Freundin und Übersetzerin Ruth Henry in *Die Einzige. Begegnung mit Unica Zürn*, wo sie von ihren Besuchen bei der Künstlerin berichtet und davon, wie diese durch die Medikation und die wiederholten Einweisungen zunehmend verzehrt wird: „Endgültige Verachtung habe ich seither für jene intellektuellen Taschenspieler, welche sich mit literarischer Genüsslichkeit über den Zauber von Wahnsinnsäußerungen verbreiten. Hat einer je den Preis aus der Nähe gesehen, gespürt, geschmeckt, den man fürs Anders-Sein zu entrichten hat?".[86] Obwohl ihre Zeichnungen und Texte größtenteils gerettet werden konnten, beging Zürn 1970, wie sie es in *Dunkler Frühling* vorausgeahnt hatte, Selbstmord. Ihr letzter Aufenthalt verlief nicht schlecht: „Ich fühle mich wie im Urlaub."[87] Dennoch war ihre Zukunft nach der Entlassung düster. Sie sollte nach Paris zurückkehren, musste ein Leben fern von Bellmer suchen, von dem sie sich getrennt hatte, und rechnete, wie Henry berichtet, damit, erneut einen Rückfall zu erleiden – selbst mit der Unterstützung ihrer Freunde.

4. Textanalyse: Vom Ich zum Wir

Die drei Texte teilen eine enunziative Dynamik, die durch ein ständiges Wechseln zwischen dem Ich, dem Du/Ihr und dem Wir gekennzeichnet ist und durch

---

[85] Elena Poniatowska: „Prólogo. La última mujer del surrealismo vivió y murió en México". In: Leonora Carrington: *Memorias de abajo*. Barcelona: Alpha Decay 2017, S. 7–16, hier S. 9. Im Original: „de su niñez, Leonora habló con facilidad; del Cardiazol en la clínica del doctor Mariano Morales en Santander, en cambio, con verdadera angustia. Sin embargo, con el terror impreso en sus ojos, volvía a caer en el agujero negro: 'Me impidieron cualquier movimiento, me amarraron, me inyectaron…'"

[86] Henry, ebd., hier S. 19.

[87] Henry, ebd., hier S. 20. Tatsächlich verfasst sie im letzten Jahr mehrere Texte, die 2000 auf Französisch unter dem Titel *Vacances à Maison Blanche: derniers écrits et autres inédits* veröffentlicht werden, übersetzt von Ruth Henry. In einem an Henry gerichteten Brief, datiert auf September 1970, schreibt Zürn, dass „Je repense avec horreur à mon séjour à Maison Blanche. Cette époque je l'ai décrite et j'en ai tapé le texte au propre", S. 143.

dialogische Verfahren getragen wird, die ein Hin und Her erzeugen, das für ihre diskursive Organisation entscheidend ist. In den Texten von Zürn und Carrington stützt sich dieses Hin und Her auf eine Erzählung, die den Übergang zum Wahnsinn rechtfertigt, erklärt und sinnhaft macht, zugleich aber auch den psychiatrischen Aufenthalt kontextualisiert. Im Gegensatz dazu verzichtet Lavants Bericht auf eine solche kontextuelle Präambel und setzt direkt in medias res ein, indem er den Lesenden bereits im ersten Satz in ihren anfänglichen körperlich-diskursiven Zustand innerhalb der Anstalt versetzt: „Ich bin auf Abteilung ‚Zwei'. Das ist die Beobachtungsstation für die ‚Leichteren', und man kommt eigentlich von Rechts wegen nur hinein, wenn man ‚Drei' schon hinter sich hat."[88]

In diesem Sinne lässt sich in allen drei Texten eine logische zeitliche Abfolge der Ereignisse der erzählten Geschichte beobachten, die jedoch durch Verweise auf die erzählte Zeit – sowohl in der Vergangenheit als auch in der Zukunft – unterbrochen wird. Diese verschiedenen Analepsen und Prolepsen strukturieren den Text nicht nur literarisch, sondern verorten die Erzählerin, die einen Erinnerungsakt vollzieht, zugleich in einer gegenwärtigen Zeit. Diese unterschiedlichen Anachronien treten häufig in Verbindung mit Verweisen auf den jeweiligen narrativen Adressierten auf, sodass die gewählte Sequenzierung in metanarrativer Perspektive mit den Lesenden interagiert. Zu Beginn von Carringtons Bericht:

> Exactly three years ago, I was interned in Dr. Morales's sanatorium in Santander, Spain, Dr. Pardo, of Madrid, and the British Consul having pronounced me incurably insane. Since I fortuituously met you, whom I consider the most clear-sighted of all, I began gathering a week ago the threads which might have led me across the initial border of Knowledge.[89]

Zürns Text wiederum beginnt mit einer Kindheitserinnerung (mit sechs Jahren), in der sie ihre erste Vision des Mannes im Jasmin hat, eine Erinnerung, die auch in einer anderen autobiografischen Erzählung über ihre Kindheit, *Dunkler Frühling*, auftaucht. Wir erkennen, dass es sich um ihre Vergangenheit handelt, weil sie uns anschließend in ihr Erwachsenenleben versetzt: „Viel später…"[90] und „1957, in dem

[88] Lavant, *Aufzeichnungen*, hier S. 7.
[89] Carrington, ebd., hier S. 163.
[90] Zürn, *Der Mann im Jasmin*, hier S. 10.

Dorf Ermenonville, schreibt sie sechs kleine Manuskripte…“[91] Erst an diesem bestimmten Chronotopos (1957 und das kleine französische Dorf) beginnt ihre chronologische Erzählung.

Die im Irrenhaus erzählten Szenen werden häufig aus der Gegenwart heraus analysiert und neu aufgearbeitet. Sowohl Lavant als auch Carrington setzen den Text in eine tagebuchartige Gegenwart; Lavant jedoch verortet ihn in der Gegenwart der Geschichte, sodass der Eindruck entsteht, er werde tatsächlich innerhalb des Irrenhauses geschrieben. Die metatextuellen Passagen stellen darüber hinaus die Verbindung zwischen Autorin und Erzählerin her und liefern Hinweise auf die textuellen Intentionen:

> I must live through that experience all over again, because, by doing so, I believe that I may be of use to you, just as I believe that you will be of help in my journey beyond that frontier by keeping me lucid and by enabling me to put on and to take off at will the mask which will be my shield against the hostility of Conformism.[92]

In diesem Sinne ist die Ich-Erzählerin bei Carrington eine Figur, die sich durch die Erzählung subjektivieren möchte, sich diskursiv von dem Erlebten löst, um Zugang zu ihrem neuen Leben in Mexiko zu erhalten: „[…] this is painful, because I am living this period all over again and sleeping badly, troubled and anxious as I am about the usefulness of what I am doing. However, I must go on with my story in order to come out of my anguish.“[93] Im Gegensatz dazu sind bei Lavants Text die Intentionen stärker auf Anprangerung und einen Aufruf zum gesellschaftlichen Handeln ausgerichtet. Die metanarrative Ich-Perspektive bei Lavant tritt zweimal auf, jeweils nachdem Szenen extremer Gewalt innerhalb des Irrenhauses geschildert wurden.

Die erste Szene ereignet sich, nachdem eine ihrer Mitinsassinnen, die „ihre Zeit damit hinbrachte, zu schreien oder nach den Spritzen wie eine Tote zu schlafen, am Morgen sterbend in den kleinen Raum vor den Klosetten gebracht worden

[91] Ebd.
[92] Carrington, ebd., hier S. 163.
[93] Ebd., hier S. 185.

[ist]“ [94] und dort „auf der niederen Bahre schließlich allein“ stirbt, „nach entsetzlichen Leiden, stirbt wie ein Stück Vieh.“[95] Während des Abendessens wird eine andere Mitbewohnerin, Magdalena, von zwei Pflegern aus der Männerabteilung in eine Zwangsjacke gezwungen, „mit deren schamloser, wüster Hilfe“, wobei die Erzählerin in deren Handlungen offenen Sadismus erkennt: „waren sie nicht Pfleger, sondern Männer, und hatten ihre Lust daran.“[96]

> Da schreibe ich nun dies mit gewöhnlichen Worten, schreibe sie wie irgendetwas, und müßte eigentlich die Mauern hier Stein für Stein abbrechen, um jeden einzeln gegen den Himmel zu werfen, damit dieser sich darauf besänne, daß er auch gegen sein Unten noch eine Verpflichtung hat. Vielleicht verfluche ich mich mit jedem dieser Worte, aber daß ich sie schreiben muß, ist mir am Ende wohl aufgesetzt. Andere müssen eine Brücke bauen, andere Kinder zum Leben bringen oder Dinge, die in ihnen liegen, in Töne umsetzen, irgendwo malt einer vielleicht eben ein Bild und haßt sich bei jedem Pinselzug mehr, ach, wir alle gehen der Richtung nach, in die wir geworfen worden sind. Steine! Steine! Steine!...[97]

Dieser Abschnitt macht das Verantwortungsgefühl deutlich, das Lavant übernimmt: Wer eine solche Erfahrung durchlebt hat und über das Wort verfügt, muss Verantwortung dafür übernehmen. Die Ich-Form ist dabei nicht nur eine erzählerische Gestaltung, sondern der ethische Ort, von dem aus sie verpflichtet ist zu sprechen.

Der Fall Zürns weist die Besonderheit auf, dass der Text – wie auch andere ihrer autobiografischen Erzählungen, etwa *Vacances à Maison Blanche*, *Dunkler Frühling* oder *Notizen zur letzten (?) Krise* – in der dritten Person verfasst ist, während *Notizen einer Blutarmen* oder *Haus der Krankheiten* in der ersten Person geschrieben sind. Diese Variationen verhindern nicht, dass die Texte als autobiografisch bestimmt werden; im Gegenteil, sie zeigen einen Dialogismus, der als „Strategie autobiografischer Darstellung“ dient und der „die Vorstellung einer kohärenten Identität, typisch für die klassische Autobiografie, problematisiert, nicht

[94] Vgl. Posch, ebd., S. 57: Dort sind zwei Fotos des Inneren der Irrenanstalt Klagenfurt zu sehen, eines vom Flur und eines von der Isolierzelle, datiert etwa zehn Jahre nach Lavants Aufnahme.
[95] Lavant, Aufzeichnungen, hier S. 45.
[96] Ebd., hier S. 46.
[97] Lavant, *Aufzeichnungen*, hier S. 46-47.

nur, indem er den Text für die Welt der Stimmen öffnet, sondern ihnen auch die konfigurierende Macht über mehrere Identitäten verleiht", die sich nach und nach in die Erzählung einschreiben.[98] Wie Alda Blanco in Bezug auf die spanische Schriftstellerin María Teresa León (1903–1988) argumentiert, erklärt die Oszillation zwischen der ersten und der dritten Person keine „unmögliche Ausdrucksform der Identität", wie Lejeune es formulieren würde, sondern einen „Widerstand gegen die Identität, die der Frau ihrer Zeit und ihres Status bereits zugewiesen ist."[99]

Diese Dialektik der Subalternen, mit Distanzierungen und Annäherungen an die auferlegten Identitätskategorien, ermöglicht es in allen drei Fällen, den vorliegenden Text zu generieren. Wären sie in der Identität „festgelegt", die ihnen systematisch vorgeschlagen wird (sei es Frau-Ehefrau-Mutter, Ungebildete-Arme, Verrückte oder eine Kombination all dessen), blieben sie für das Schreiben oder die Kunst gelähmt, während die vollständige Differenzierung dieser Kategorien, ihre Ablehnung und Entfremdung einen analogen Effekt hervorrufen würden, da der Text gerade um diese Erfahrungen subalterner Subjektivierung herum konstruiert wird.

Bei Zürn lässt sich diese Dialektik bereits in der Schlussfolgerung erkennen, die sie aus dem Ende eines ihrer Anagramme zieht: „Besonders diese letzte Frage in ihrem Anagramm: »ist es eine Irre?« – hat sie damals, in Ermenonville, entzückt, denn sie hat natürlich diese Frage auf sich selbst bezogen",[100] ebenso wenn sie bestimmte Erscheinungen beschreibt[101] oder als ihre Freunde sie zum ersten Mal als verrückt bezeichnen: „Und da wird zum ersten Male dieses Wort vor ihr ausgesprochen. Sie nimmt es wie etwas Selbstverständliches hin – es gefällt ihr, dieses Wort: wahnsinnig."[102] Ähnlich verhält es sich bei Carrington, die in der ersten Person erzählt: „When I became sadly reasonable, I was told that for several days I

[98] Vgl. Alda Blanco: „Las voces perdidas. Silencio y recuerdo en *Memoria de la melancolía* de María Teresa de León". In: *Anthropos: La autobiografía en la España contemporánea* 125 (1991), S. 45-48, hier S. 46.
[99] Blanco, ebd. Eigene Übersetzung. Original: "estrategia de representación autobiográfica"; "problematiza la noción de una identidad coherente, típica de la autobiografía clásica, no solamente al abrir el texto al mundo de las voces sino al darles a éstas el poder configurador de múltiples identidades"; "imposible expresión de la identidad"; "rechazo a la identidad que está ya siempre provista para la mujer".
[100] Zürn, *Der Mann im Jasmin*, hier S. 18.
[101] Ebd., S. 20.
[102] Ebd., S. 24.

had acted like various animals."[103] Beide schildern ihre Handlungen mit ausreichend Distanz, um sie reflektiert darzustellen, ohne sie zu bewerten, und zugleich, um die dialogische Beziehung zwischen Vernunft und Wahnsinn aus dem narrativen Geschehen heraus sichtbar zu machen.

> Held by the leather straps, I said very politely to Frau Asegurado: "Untie me, please." She said mistrustfully: "Will you be good?" I was so surprised by her question that I remained disconcerted for a few moments and could not produce an answer. I had only meant to do good to the entire world, and here I was, tied down like a wild beast![104]

Ebenso zeigt sich der Widerstand gegen die Psychiatrie aus dem Ich heraus, das heißt aus der Erfahrung in der ersten Person: von der anfänglichen Zustimmung zu ihren Praktiken oder dem Wunsch nach Unabhängigkeit, wie im Fall von Lavant, bis hin zur Erkenntnis der *Assimilation* als „institutionalisierter Körper", bedingt sowohl durch Isolation und Mangel an Intimität als auch durch die Unterwerfung unter die täglichen Routinen, einschließlich Drohungen und Folter: „Aber ach du mein Gott, vielleicht habe ich nun die Grenze schon überschritten und bin längst nicht mehr bloß Gast hier, sondern gehöre zu allen diesen, die mich noch fremd und voll Verdacht ansehen? ... Was ist geschehen?".[105]

Dieses anfängliche Vertrauen bricht nach und nach, während Lavant die Situation ihrer Mitbewohnerinnen, die Androhungen körperlicher Zwangsmaßnahmen sowie die Interaktionen des Personals mit ihr selbst beschreibt, wie etwa, als sie eine der immer gefesselten Insassinnen, Agnes, zärtlich behandelt und die Krankenschwester Minna zu ihr sagt: „Machen Sie keine Geschichten" und sie ohne Kaffee zum Frühstück bestraft.[106] Bei der ersten Begegnung mit dem Arzt wird ihr schließlich bewusst, dass sie sich geirrt hat, freiwillig eingewiesen worden zu sein:

> Nein, ich sehe es schon ein, daß er es mir nicht leichter machen konnte, denn da die Gemeinde für die Kosten hier aufkommen muß, wird sie auch die entsprechende Unterlage und Bestätigung haben müssen, daß ich auch tatsächlich verrückt bin. Nun, das kann lieblich werden, wenn ich wieder

[103] Carrington, ebd., hier S. 178.
[104] Ebd.
[105] Lavant, *Aufzeichnungen*, hier S. 11.
[106] Ebd., hier S. 27.28.

> heim komme. Aber damit mußte ich schließlich rechnen, als ich um Aufnahme hier ansuchte. Was habe ich eigentlich davon erwartet? Heilung wovon? Dachte ich wirklich, daß so und so viel Arsen, in gewissen Abständen eingenommen, meinem Leben einen Sinn geben würde?[107]

So sprechen alle drei über Zwangsmedikation, mechanische Zwangsmaßnahmen und Zwangsjacken, über die Isolation in Einzelzellen, Gitterstäbe und die Injektionen starker Neuroleptika: „She then told me that I was here for a rest... For a rest! […] I […] reached a small square hall with windows closely corseted with iron bars. I thought: A funny rest place!".[108] Carrington, die während fast des gesamten Aufenthalts ans Bett gefesselt bleibt, schildert damit den Verlust des Bezugs zur Realität:

> I don't know how long I remained bound and naked. Several days and nights, lying in my own excrement, urine, and sweat, tortured by mosquitoes whose stings made my body hideous—I believed that they were the spirits of all the crushed Spaniards who blamed me for my internment, my lack of intelligence, and my submissiveness.[109]

Diese Folterungen, von denen sie berichten, die sie anprangern und beschreiben, sind untrennbar mit der kollektiven Erfahrung des Irrenhauses verbunden.

> In diesen Kellern, Heizungen, Badezimmern hat man, wie sie mit klagender Stimme verkündet, grausame Marterungen an den Kranken vorgenommen – als wären die Wärter und die Ärzte Verbrecher gewesen, die unter dem Vorwand zu heilen, sich in unerhörter Weise an den Verrückten vergangen haben.[110]

Die Erfahrungen von Lavant und Zürn verlaufen parallel zur Erzählung der Erfahrungen ihrer Mitinsassinnen; es gibt eine Bewegung von Identifikation und Desidentifikation, die einerseits ein empathisches Verständnis und eine Annäherung auf persönlicher Ebene ermöglicht, andererseits aber genügend Distanz schafft, um sie zu individualisieren und eine nach der anderen zu benennen. Carrington hat kaum Kontakt zu den anderen Insass*innen, da sie fast ihre gesamte

[107] Ebd., hier S. 34.
[108] Carrington, ebd., hier S. 179.
[109] Ebd., hier S. 183.
[110] Zürn, *Der Mann im Jasmin*, hier S. 58.

Zeit angekettet und allein in einem fensterlosen Zimmer verbringt; dennoch ist ihr Wunsch während der gesamten Erzählung, in Abajo, den größten Pavillon, zu ziehen: „like a hotel, with telephones and unbarred windows; it was called Abajo (Down Below), and people lived there very happily."[111] Sie projiziert ihn als einen Ort der Erlösung, ein Bild, das sich stark von der Sicht ihrer Nanny unterscheidet, die sie zu einem bestimmten Zeitpunkt besucht und zu ihr spricht, um sie abzuhalten, weil sie „was afraid of meeting madmen."[112]

Lavant spricht über ihre Mitinsassinnen: die Königin (Krell), Renate, Baumerl, Berta, die Majorin, Frau Lazinger, Hansi, die kleine von Rauschbach, Agnes (die Gekreuzigte), Magdalena, aber es gibt auch eine Gruppenanalyse: „Denn alle, wie sie hier sind, gehören innen, ganz weit über Haß und Abneigung hinweg, zusammen. Vielleicht verliert jeder, der hier als Patient eintritt, sogleich seine eigene warme, arme Seele zugunsten einer Gruppenseele?",[113] um sich sofort auch in dieses Wir einzuschließen: „Pflanzen, Steine und Tiere haben eine Gruppenseele. Und sind wir denn noch mehr als Tiere?"[114]

Lavant zeigt Zuneigung und Verständnis gegenüber vielen ihrer Mitinsassinnen, erkennt zugleich Verbündete (Renate) und Rivalinnen (Krell) und hält Distanz zu jenen, die einer höheren sozialen Schicht angehören als sie selbst. Die Schilderung dieser unterschiedlichen zwischenmenschlichen Beziehungen trägt dazu bei, alle ihre Leidensgenossinnen zu humanisieren, sie als *communitas* darzustellen: Individuen, fern von einer homogenen Masse, und zugleich ermöglicht sie es, aus den gemeinsamen Szenen heraus über sie als Gruppe nachzudenken, die dem Joch der psychiatrischen Praxis unterworfen ist.

> Denkt das bloß aus, ihr alle, für die ich es vielleicht außer für mein eigenes armes Herz niederschreibe –: hier im Irrenhaus, in dem hinter ewig verschlossenen Türen zusammengepferchten Hunderterlei verschiedener Wahnsinnsarten, sangen sie: „Dann gehet leise, nach seiner Weise, der liebe Herrgott durch den Wald!" ... Ein vollbärtiges, halbvertiertes Weib, das nie mehr in seinem Leben einen Wald zu sehen bekommen wird, mußte dies hier singen, weil es Samstagabend war und eine junge, frömmige Schwester, die in ihrer Freizeit soviel sie will in den Wald gehen kann, dies wünschte ....[115]

[111] Carrington, ebd., hier S. 188.
[112] Ebd., hier S. 205.
[113] Lavant, *Aufzeichnungen*, hier S. 61-62.
[114] Ebd., hier S. 62.
[115] Ebd., hier S. 72.

Das Bewusstsein für Kollektivität, das Lavant ausdrückt und mit dem sie die Lesenden anspricht (ihr alle), zeigt sich auch bei Zürn, die die verschiedenen Anstaltsbewohnerinnen in den einzelnen Pavillons anhand ihrer Handlungen und Erfahrungen beschreibt. Mit vielen von ihnen hat sie einfache, zärtliche Gesten, die direkt in das Leid der anderen eingreifen und zeigen, dass der Wahnsinn das Produkt der Einweisung und der Folter ist und nicht deren Ursache. Sie begegnet einer Frau mit leblosem Blick, die schleppend geht. Die Erzählerin streicht ihr eine Haarsträhne von der Stirn, die die Frau hypnotisch anschaut: „Danke – oh vielen Dank – wie nett Sie sind. Sie atmet auf und scheint plötzlich ihre Umwelt mit neuen Augen zu sehen."[116]

Ausgehend von dieser ersten Erfahrung beginnt Zürn, über die Verrückten nachzudenken, die sie in ihrer Jugend kennengelernt hat, und beginnt, deren Handlungen aus den jeweiligen Kontexten von Gewalt heraus zu verstehen. Wieder zurück in der Anstalt interagiert sie mit zwei Mitinsassinnen: einer dicken Frau, die unaufhörlich isst und mit ihrem Baby auf dem Arm aus dem vierten Stock gesprungen war, und einer rothaarigen jungen Frau, die einen Selbstmordversuch unternommen hatte und deren Hände gefesselt sind. Sie fragen die dicke Frau nach ihrem Baby, das sich im Waisenhaus befindet, und sie sagt ihnen, dass sie es „wenn ich gesund bin" zurückbekommen könne: „»Ja bist Du denn nicht gesund?« fragt man sie."[117] Auf das Geständnis, dass sie die Schreie von zwei winzigen Männchen hört, folgt der Dialog: „Du hörst Stimmen«, sagt das rothaarige Mädchen ruhig. »Du hörst etwas, was nicht existiert. Das ist alles.«"[118] Schließlich entsteht zwischen ihnen eine Art Schwesternschaft, als die Erzählerin zur dicken Frau sagt: „»Dann mußt Du Dich eben wieder aus dem Fenster stürzen« sagt die Dünne erbarmungslos und sie beginnen alle drei wie die Verrückten zu lachen."[119]

Sie nennt noch Weitere: Jesus oder Madleine. Das Fehlen von Urteilen über die anderen, die alltäglichen Interaktionen, die Erzählung ihrer Vergangenheiten und Gegenwarten sowie die Ausdrucksformen von Zuneigung und gegenseitiger Unterstützung – obwohl oft unterdrückt oder bestraft – offenbaren ein

[116] Zürn, *Der Mann im Jasmin*, hier S. 44.
[117] Ebd., hier S. 52.
[118] Ebd.
[119] Ebd.

institutionelles Universum, das von Menschen bevölkert ist. Dieses Universum umfasst die Autorinnen-Erzählerinnen in ihren individuellen Prozessen, erstreckt sich aber auch auf die am meisten Subalternen, die, die ohne Namen und ohne narrative Identität, monatelang allein und betäubt in einem Bett lagen, bevor sie starben.

5. Zusammenfassung und Ausblick

Die Wortergreifung in der Ich-Perspektive, um die Erfahrung der Psychiatrisierung zu erzählen, ist ein radikaler Akt der Sprache, der sich dem Monolog des psychiatrischen Wahrheitsregimes widersetzt. Die autobiografische Erzählung durchbricht die „innere Dialektik" des Irrenhauses, da sie erstens die Möglichkeit bietet, die eigene Existenz der Autorin-Erzählerin zu narrativieren, die in der Lage ist, sich von ihrer eigenen Erfahrung zu distanzieren und sich ihr zugleich zu nähern, um sie vermitteln zu können (Dialektik der Subalternen). Darüber hinaus zeigt diese Narrativität die Körper auf, „die nicht *sich leben* können", das heißt, die am stärksten der radikalen Subalternität unterworfen sind, und humanisiert die anderen subalternisierten Personen durch eine Beziehung unter Gleichen und eine *communitas*, das heißt durch eine kollektive Erzählung, in der sie sich selbst als menschliche Wesen erkennen, selbst unter extremen Umständen der Unterwerfung, wenn sie bereits zu institutionalisierten Körpern geworden sind.

Diese drei Realitäten – das heißt der Prozess der (De-)Subjektivierung in der ersten Person und die Beziehung zu den anderen, zunächst als Individuen und anschließend als Gruppe – entwickeln sich narrativ durch unterschiedliche dialogische Strategien. Die Analyse dieser Strategien erlaubt es, drei Funktionen innerhalb der Texte zu unterscheiden: einen Dialogismus zwischen dem autobiografischen Text und der äußeren, sozialen Realität; den Dialogismus zwischen einem Ich und einem psychiatrisierten Wir; und schließlich den wiederhergestellten Dialogismus zwischen Wahnsinn und Vernunft, der sich aus der Veröffentlichung und Verbreitung eines Textes ergibt, der über die erlittene symbolische und materielle Gewalt berichtet. Diese Realität wird darüber hinaus aus einer Position des Widerstands und der Opposition gegenüber der psychiatrischen Praxis erzählt und wird durch die Ich-Stimme legitimiert.

Keiner dieser Dialoge wäre jedoch erkennbar oder realisierbar ohne eine textanalytische Perspektive aus den *Mad Studies*, denn dieser Ansatz berücksichtigt nicht nur die narrative Verbindung zwischen dem *Ich* und dem psychiatrisierten diegetischen und extradiegetischen *Wir*, sondern etabliert auch einen Dialog mit den Lesenden, die beim Lesen des Textes gezwungen sind, Stellung zu beziehen. Diese Positionierung wird in der heutigen Zeit unausweichlich, da die Öffnung für diesen sozialen Dialog aus dem Mad-Aktivismus heraus mit Nachdruck eingefordert wird. Daher zeigt die Analyse dieser Texte unter dem Dach der „verrückten Literatur", dass das Wortergreifen eine soziale Praxis sowohl innerhalb als auch außerhalb des literarischen Feldes ist, die direkt mit dem stillen und zum Schweigen gebrachten Status der psychiatrisierten Subalternität kollidiert.

So wird „verrückte Literatur" schließlich als eine fruchtbare Analysekategorie verstanden, die eine Ich-Form im Plural erfasst, verstanden als eine nicht-homogene, sondern dialogische Sinnkonstruktion. Diese Konstruktion steht der Homogenisierung durch die psychiatrische Macht entgegen, die Individuen ausschließlich über diagnostische Kategorien unterscheidet und nicht über persönliche Merkmale oder Lebensgeschichten. Diese epistemologische Konstruktion ermöglicht es der Verrücktheit wiederum, die totale Andersheit – sowohl diskursiv als auch räumlich – zu verlassen und die Andersheit an einen anderen Ort zu verlagern: zu den Anderen der Verrückten, das heißt zu ihren Mitgefährtinnen, den Verlassenen, den stillen Begleiterinnen, den Verbündeten, den Rivalinnen und den Freundinnen.