

Abb. | ill. 1

„Beerenkultur“**Cultivating Berries**

in: Moritz Tramer 1932

(wie Anm. | see footnote 2)

S. | p. 20, Abb. | ill. 12

1 Tramer, Moritz, Technisches Schaffen Geisteskranker. München und Berlin 1926. In dieser Untersuchung geht es Tramer um die kognitiven Fähigkeiten der Patienten: funktionieren die Maschinen, sind sie innovativ, leisten sie einen kulturellen Beitrag, sind sie realisierbar? In zweiter Linie geht es ihm um die Widerlegung der psychoanalytischen Prämisse der sexuellen Neugier in jedem Forscherdrang. Tramer hat sich später in der Kinder- und Jugendpsychiatrie einen Namen gemacht und das Gebiet der Erfindungen und Gestaltungen verlassen. In seinem Werk von 1926 sind nur zwei „Beeinflussungsmaschinen“ beschrieben: die Zeichnungen von Robert Gie und der Fall 5, Sch. J., der sich zur selben Zeit in der Rosegg aufhielt wie Robert Gie und durch einen Apparat, der „Schmerzfilme“ produzierte, gequält wurde. Die Zeichnung des Apparates ist verloren. Weitere Literatur zu Robert Gie: Jean Dubuffet, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, Fasc. 3, 1965/1999; Marielène Weber, „Machines et Dessins de Machines dans l'Art Asilaire. Retour sur l'Imaginaire et le Dessin Mécanique“, in: Fabienne Hulak Hg., Pensée psychotique et création de systèmes. La machine mis à nu, Ramonville Staint-Agne 2003; McGregor, Deus ex Machina, unveröffentlichtes Manuskript, 2005.

2 Moritz Tramer, Rosegg. Kantonale Heil- und Pflegeanstalt Rosegg Solothurn und Kantonales Pflegeheim Fridau, Zürich 1932.

3 Tramer 1932 (wie Anm. 2), S. 18 ff.

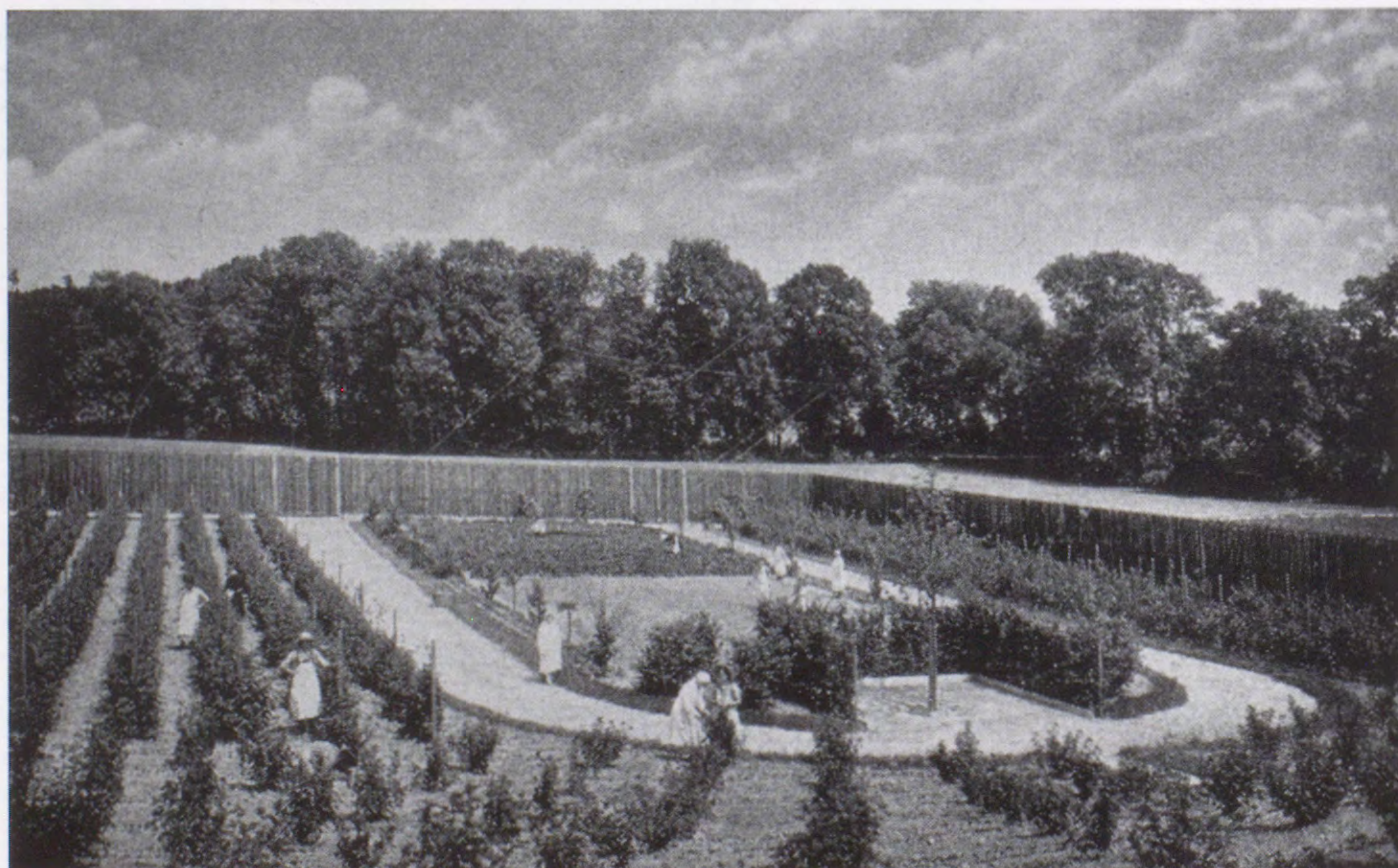
Robert Gie wurde 1869 in Solothurn geboren und war Zimmermann. Er wurde 1908 in die Anstalt Rosegg eingewiesen und trat 1922 aus dieser aus. Nach seinem Austritt fehlen weitere Mitteilungen über ihn (s. unten).

Der Psychiater Moritz Tramer berichtet aufgrund der Krankengeschichte und aufgrund mündlicher Mitteilungen eines Assistenzarztes über Gie, und zwar in seiner Publikation über das „Technische Schaffen Geisteskranker“. ¹ Tramer befasst sich in diesem Werk mit Erfindungen: Er untersucht die Pläne acht schizophrener Männer in der Rosegg, er befragt sie dazu und fordert die Patienten auf, Modelle zu bauen (was sie meistens ablehnen). Fünf weitere Fälle kannte Tramer nicht persönlich, so auch Robert Gie, denn Tramer wurde erst 1924 Direktor der Rosegg (1924–1945), als Gie bereits ausgetreten war. Zur Zeit seines Aufenthaltes war Greppin Direktor (1892–1924), Tramers Vorgänger. ² Charles Ladame, aus dessen Sammlung die Zeichnungen von Robert Gie und die nach seinen Zeichnungen entstandenen Kopien stammen, die wir kennen (heute in der Collection de l'Art Brut in Lausanne), war zu dieser Zeit Assistenzarzt in der Rosegg (1918–1924).

Exkurs: Die Kantonale Heil- und Pflegeanstalt Rosegg (Abb. 1)

Die Anstalt Rosegg wurde 1860 eröffnet und hatte damals 96 Kranke, 1875 waren es bereits 203, um 1916 (wegen des Krieges) 439, auf 260 Betten. Die Anstalt war überfüllt, der Festsaal und Werkstätten mussten zu Schlafsälen umfunktioniert werden. Behandelt wurden die Patienten von zwei, erst nach 1927 von drei Ärzten. ³

Die Rosegg war eine relativ kleine, ländliche Anstalt ohne eigene Forschungsabteilung. Sie sah ihre Aufgabe in der präventiven Aufklärung, in der „Hebung der öffentlichen Irrenpflege“ und in der „Beseitigung von Vorurteilen



4 Tramer 1932 (wie Anm. 2), S. 11.

5 Tramer 1932 (wie Anm. 2), S. 33.

6 Tramer 1932 (wie Anm. 2), S. 11.

7 Die Ausbildung des Pflegepersonals und die Einführung der Arbeitstherapie sowie Ambulatorien waren wichtige Neuerungen in der schweizerischen Psychiatrie um 1920–1930. Sie wurden u. a. in Münsingen unter Max Müller, in der Waldau unter Walter Morgenthaler, in Genf unter Charles Ladame, in Lausanne unter Hans Steck eingeführt. Siehe dazu auch: Bernhard Echte, Nachwort zu Friederich Glauser: *Matto regiert*, Zürich, Limmat Verlag, 1998, S. 273 und 276.

8 Tramer 1926 (wie Anm. 1), S. 199 ff.

9 Charles Ladame in: Jean Dubuffet 1965/1999 (wie Anm. 1), S. 36.

Flournoy hingegen erwähnt eine gravierte Tür. Siehe Henry Flournoy, „Le Symbolisme de la Clef“, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*. VI. Jg., 1920, S. 269–270. Moritz Tramer (Tramer 1926, wie Anm. 1) erwähnt weder Gravuren noch Wandmalereien. 10 Es ist nicht so, dass Patienten sich gleichgültig gegenüber ihren Werken verhielten. Adolf Wölflü hütete seine Bilder, wohl auch aufgrund der Anerkennung als Künstler, zu der ihm Walter Morgenthaler verholfen hatte; aber auch Heinrich Anton Müller reproduzierte seine Bilder, wenn sie von den Wänden des Aufenthaltsraumes, wo er sie aufgehängt hatte, verschwanden. Roman Kurzmeyer Hg., *Heinrich Anton Müller 1869–1930, Katalog der Maschinen, Zeichnungen und Schriften*, Basel 1994, S. 172. Eine andere Meinung vertritt Lucienne Peiry in: *Charles Ladame ou le Cabinet fou d'un Psychiatre*, Lausanne 1991, S. 10, Anm. 16. Sicher spielt hierbei die Wertschätzung der Arbeiten durch das Personal oder durch den Arzt eine Rolle.

gegen Irre, Irresein und Irrenanstalten“.⁴ Wichtige Entwicklungen in der Rosegg waren der Aufbau eines Ambulatoriums, die Eröffnung eines Pflegeheims für ältere Patienten, ein Kinder- und Jugendpsychiatrischer Dienst. Die Ausbildung der Wärter und Wärterinnen⁵ wurden ab 1921 schrittweise eingeführt, bis dahin galten: unbegrenzte Arbeitszeit und internes Wohnen, was das Familienleben der Wärterinnen und Wärter erschwerte und entscheidend zum vermehrten Einsatz von Zwangsmaßnahmen führte. In der Behandlung der Kranken nahm in der Rosegg die Beschäftigung den wichtigsten Platz ein: es gab Wäschereien, einen Beeren- und einen Gemüsegarten, Schreinerei, Schlosserei und eine Papeterie (Abb. 2). Die Beschäftigung war eine Therapie: die Angebote wurden flexibel angepasst, Abwechslung war ein Kriterium. „Liebhaberarbeiten“ der Kranken, wozu auch künstlerische Tätigkeiten gehörten, wurden nach Möglichkeit unterstützt und gewürdigt. Die Rosegg war einer möglichst repressionsfreien Behandlung verpflichtet;⁶ Isolierzellen wurden größtenteils allerdings erst 1932 aufgehoben, wie Tramer bemerkt, auch eine Folge der Entlastung des Pflegepersonals.⁷

Robert Gie in der Anstalt Rosegg

Gie, so schreibt Tramer aufgrund der Einträge in die Akten, sei „jeher als sonderbarer Bursche“ aufgefallen, eigensinnig und abgeschlossen. Er hatte Phasen, in denen er gut arbeitete, und solche, in denen er viel trank. Er heiratete mit 38 Jahren, aber er „führte sich in der Ehe sonderbar auf, glaubte, die Ehefrau habe es mit andern und lief viel von zu Hause fort“.⁸ Vor der Einweisung irrte oder vagierte er herum, er wurde von der Polizei aufgegriffen und in die Rosegg gebracht. Dort „staunte er viel vor sich hin“, oder er war gereizt; „Einsicht in die Krankhaftigkeit seines Zustandes war keine vorhanden“. Gie erhielt die Diagnose einer Dementia paranoides. Während seines Aufenthaltes in der Rosegg ist von seinem Alkoholismus nicht mehr die Rede. Gie war also, so kann vermutet werden, weniger Alkoholiker oder Quartalssäufer, als dass er den Alkohol zur Selbstmedikation für seine beginnenden psychotischen Zustände brauchte.

Bereits einen Monat nach seinem Eintritt notiert der Arzt: „Ist viel züglicher als am Anfang, behauptet, dass ihm das Gehen der Mitpatienten beständig ein krankhaftes Gefühl in den Füßen und Beinen verursache, das bis zu der Herzgegend hinauf steige.“ Tatsächlich zeichnet Gie die Füße seiner Figuren ausserordentlich sensibel, weich, mit Ferse und Ballen, wie Sinnesorgane. Ein paar Tage später notiert der Arzt, er meine, auch seine eigenen Schritte vermittelten ihm dieses krankhafte Gefühl; zudem höre er aus seinem Körper heraus Stimmen, die von „Kriegszeug“ sprechen; er sage, er habe die Stimmern schon länger, vor seiner Einweisung, gehört.

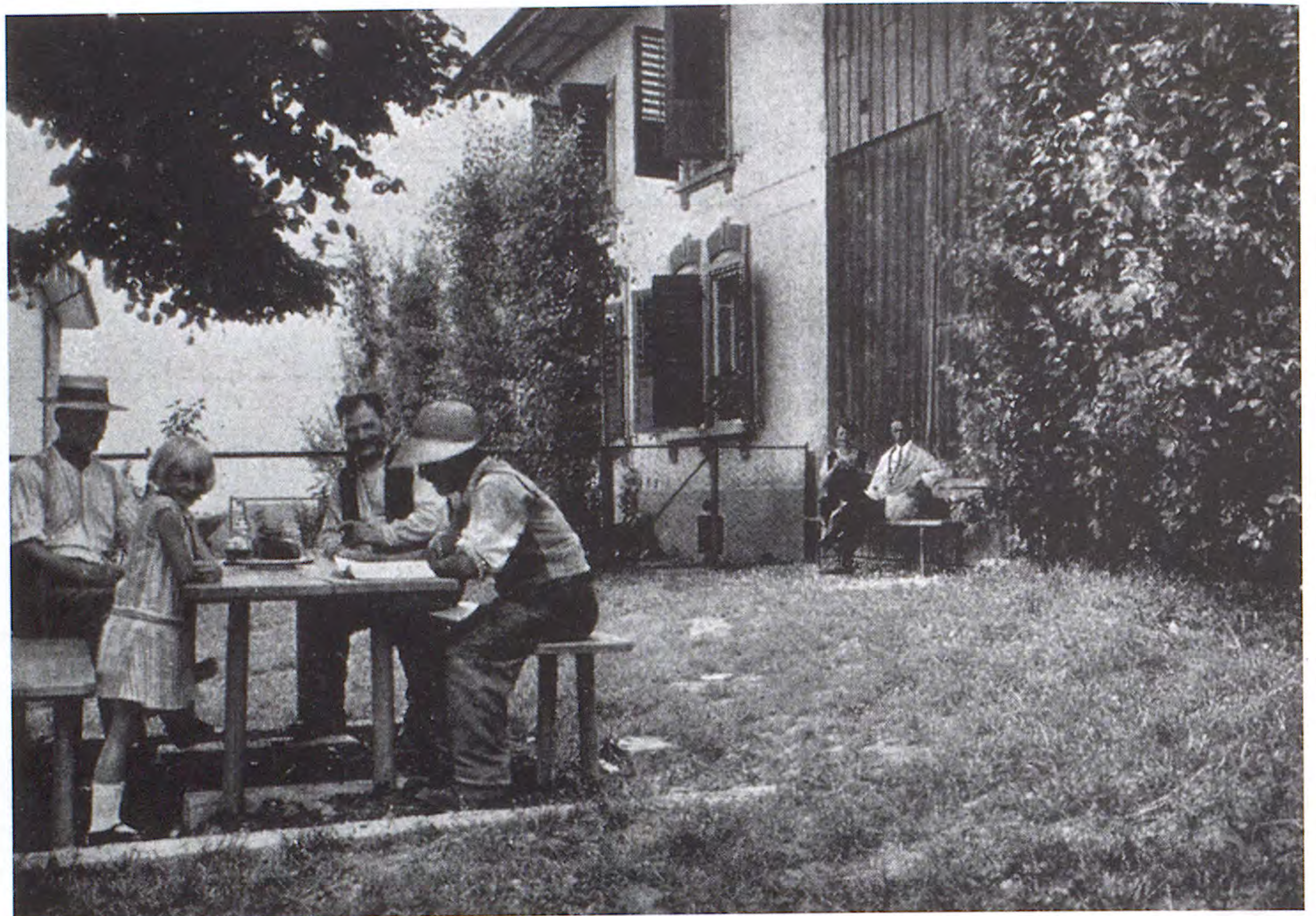
Zwei Jahre später, 1909, heißt es, „lebe er in einer ganz andern, als der wirklichen Welt.“ 1911 wird er ruhiger. 1916 wird notiert, dass er gerne zeichnet, im August 1917, er zeichne „nun weniger als früher“.

Er zeichnet periodisch bis 1922. Zeitweise trägt er einen Turban oder ein Taschentuch über dem Gesicht, um seine Körperöffnungen vor Einflüssen zu schützen („damit kein Rauch zu ihm gelange“). 1918 „zeichnet er manchmal fürchterliche Figuren“, er versteckt seine Zeichnungen vor dem Arzt, aber er verschenkt sie auch wieder „an irgendwelche Zimmerkollegen“, und er malt (vielleicht) an die Wände seines Zimmers.⁹ Er verhält sich, anders als manche andern Patienten, ambivalent gegenüber seinen Bildern.¹⁰

Abb. | ill. 3

**„Oberhof“, freie Kolonie
“Free Colony” of Oberhof**

in: Moritz Tramer 1932
(wie Anm. | see footnote 2),
S. | p. 22, Abb. | ill. 14



1921 scheint sich Gie soweit beruhigt zu haben, dass er in eine Außenstation verlegt wird, entweder in das Pflegeheim Fridau, das v. a. den älteren oder selbständigen, ruhigen Patienten als Aufenthalt diente, oder in die „freie Kolonie Oberhof“, wo vier Patienten mit einem Pfleger und dessen Familie zusammen wohnen (Abb. 3).

Von dort entweicht er aber und irrt mehrere Tage umher, „fand keine Arbeit und wurde, mit geschwollenen Füßen, in erschöpftem Zustand“ von der Polizei zurückgebracht. Dennoch kann er im Jahr darauf austreten, er war ein „fleißiger, regelmäßiger Arbeiter“ geworden, ohne nachweisbare Trugbilder; er zeichnet auch nicht mehr. Als sich Tramer im Rahmen der Beschäftigung mit seiner Publikation mit ihm in Verbindung setzen will, ist er nicht auffindbar, das Schreiben kommt zurück. Eine letzte Mitteilung besagt, dass sich das Gericht wegen eines Deliktes mit ihm befasst hatte, genaueres schreibt Tramer nicht.¹¹

Tramers Rezeption

Tramer findet Gies Zeichnungen nicht „fürchterlich“¹², aber er wundert sich: etwas Vergleichbares hat er - als Erfindung, in der Kunst? - noch nie gesehen. Er sucht bei Prinzhorn, bei Réja, bei Pfeifer¹³ und findet nichts Vergleichbares; bei Prinzhorn seien „einige der plastischen Arbeiten“ ähnlich.¹⁴ Aber hier seien es „Planzeichnungen, die auch nur als solche gemeint sind“, „Planzeichnungen des dem Magischen des Primitiven sich nähernden Weltgefühls des Schizophrenen“.¹⁵ Er fragt sich, ob Gie seine Halluzinationen abbildet oder ob die Bilder eine Metapher für diese darstellen. Tramer behilft sich mit der Vorstellung, in Gies Formensprache den Zimmermann zu sehen, dessen Figuren wie aus Holzlatten zusammen genagelt erschienen.¹⁶

11 Tramer 1926 (wie Anm. 1), S. 199.

12 Ebd.

13 Richard Arwed Pfeifer, *Der Geistes-
kranke und sein Werk*. Leipzig 1923.
Marcel Réja, *L'Art chez les Fous*, Paris
1907. Deutsche Ausgabe: *Die Kunst
der Verrückten*, Berlin 1997.

14 Hans Prinzhorn, *Bildnerei der
Geisteskranken*, Berlin 1922. Es könnte
Fall 175, Georg G., gemeint sein,
S. 95, Abb. 48.

15 Tramer 1926 (wie Anm. 1), S. 201.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 207.

18 Ebd.

19 „Was das violette Zahnrad links in der Zeichnung, das sich mit einem Zahne gegen einen Vorsprung des dicken Drahtes und des Bandes stemmt, zu bedeuten hat, ist mir unklar geblieben. (Siehe auch zwei solcher Räder in Fig. 53)“. Moritz Tramer 1926 (wie Anm. 1), S. 205. Gemeint sind Fig. 52 und 53, S. 202 und 203.

20 Ladame und Flournoy, die sich beide mit den Zeichnungen Gies befassten, standen der Psychoanalyse (zumindest zeitweise) nahe. Ladame war sicherlich 1919, wahrscheinlich bis 1924 in der Rosegg. Den Disput über diese neue, sich von Zürich stark ausbreitende Behandlungsform, muss man sich als lebhaft vorstellen.

21 Walter Morgenthaler sammelte in der Waldau in Bern zwischen 1913 und 1920 über 8000 Patientenarbeiten (siehe dazu Mewinrad Lienert und Andreas Nydegger. Walter Morgenthaler und das bildnerische Schaffen Geisteskranker. Dissertation, Bern 1995); Moritz Tramer erwähnt hunderte von Plänen und Entwürfen seiner Erfinder-Patienten (Tramer 1926, wie Anm.1); Hans Steck sammelte in Céry (Lausanne) von 1920–1960 Patientenarbeiten, von welchen v.a. diejenigen von Aloïse und von Jules Doudin berühmt wurden; Hans Prinzhorn sammelte in Heidelberg zwischen 1919 und 1921 5000 Exponate aus verschiedenen Ländern Europas.

22 Marielène Weber 2003 (wie Anm.1), S. 97 ff. Der Text von Marielène Weber stellt die bisher genaueste Untersuchung zu Robert Gie dar.

Die rechtliche Frage, wem die Arbeiten, die in Anstalten entstehen, gehören, wurde erst 1995 untersucht von Laurent Schweizer, *De la Production et de l'exploitation des oeuvres des beaux-arts du patient soigné en établissement psychiatrique*, Diss., Zürich 1995.

Ladame nimmt „seine Sammlung“ mit und verschenkt vieles daraus, als er bei seinem Nachfolger in Genf kein Interesse an dem Gebiet bemerkt. Es gibt keinen Katalog der Sammlung Ladame. Dass sich Ladame Patientenarbeiten aneignete, war nichts Ungewöhnliches, aber es war auch nicht so, dass die Frage, wem die Arbeiten gehören und wer sie verwaltet, nicht gestellt worden wäre. So besaßen Hans Steck und Walter

Das ist Teil von Tramers Fragestellung: Bleibt die berufliche Kompetenz in der Psychose erhalten, erweitert sie sich, verändert sie sich oder nimmt sie ab? Ist sie zur Rehabilitation zu gebrauchen? Treten geniale Elemente auf, treten sie nur in der Phantasie auf, sind sie konstruierbar, sind die Erfindungen Schizophrenen kulturell zu nutzen? Bei Gie stellt Tramer fest: Technische Vorgänge und Assoziationen an körperliche Vorgänge vermischen sich zu einem „technischen Agglomerat“ (ein „unbestimmtes Gebilde, in dem heterogene Teile verschmolzen sind“).¹⁷

Der Techniker Tramer findet in den Planzeichnungen der dreizehn Schizophrenen immer Agglomerate, Denkfehler, Ungereimtheiten oder Inkohärenzen.¹⁸ Dort, wo eine Planzeichnung solche Inkohärenzen nicht schlüssig aufdeckt, verweigern Tramers Patienten das Angebot, Modelle zu bauen, ihre Erfindung zu prüfen. Die technische und psychiatrische Ausbildung Tramers macht seine Sichtweise interessant; er untersucht, was selten ist, die Pläne, Maschinen und Erfindungen auf ihr Funktionieren hin sehr genau.¹⁹ Es ist erstaunlich, wie wenig er sich im Grunde daran stört, dass Körperteile, z. B. die Mundhöhle, wie mechanische Teile funktionieren; was ihn irritiert, ist, dass es ein „technisches Agglomerat“ ist.

Robert Gie hingegen – deshalb zieht er sich ein Taschentuch über Nase und Mund – irritiert, dass das „Agglomerat“ in seinem Erleben derart reibungslos funktioniert, dass es sich seiner Kontrolle entzieht.

Der Psychiater Tramer wehrt sich gegen die seiner Meinung nach verkürzte, kränkende Deutungsweise der Psychoanalyse, die in jedem Interesse, jeder Neugier, das genitale Interesse sieht und in jeder Darstellung die Schaulust.²⁰

Ich schlage vor, das, was Tramer als „Agglomerat“ bezeichnet, als eine Metapher für die Inkohärenz des Erlebens und damit, auf eine immer wieder überraschende Weise, als ein selbstreflexives Element zu verstehen. In dem tiefen Ernst, der einer Planzeichnung, die ein inkohärentes Erleben erklären will, zukommt, liegt eine ästhetische Qualität der Blätter. Der Standpunkt der Ästhetik ist Tramer nicht gegenwärtig.

Ladames Rezeption

Charles Ladame (1871–1949) war Präsident der Schweizerischen Vereinigung der Psychiater, stand, zumindest zeitweilig, der Psychoanalyse nahe und war, wie Walter Morgenthaler, Hans Steck, Hans Prinzhorn,²¹ einer der Psychiater, die, aus verschiedenen Gründen, gestalterische Werke von Patienten sammelten. 1918 – 1925 war er Arzt in der Rosegg und in St.Gallen.²² 1925 wurde er Direktor der Klinik Bel-Air in Genf. Er brachte Zeichnungen und Kopien von Zeichnungen Gies nach Genf mit.²³ In Bel-Air richtete er ein Museum für seine Sammlung ein, musste aber 1938 seine Tätigkeit aus gesundheitlichen Gründen aufgeben und begann, Teile aus seiner Sammlung an Besucher zu verschenken und die Sammlung so aufzulösen. 1948 erhielt die Compagnie de l'Art Brut das Wenige, was noch vorhanden war. Es werden fünf „Fälle“ beschrieben, zu denen Ladame auf Wunsch seines Freundes Dubuffet einen kurzen Bericht zusammengestellt.

Die Aufzeichnungen weichen von der Krankengeschichte in wenigen, aber nicht unwichtigen Punkten ab. Ladame schreibt, Gie habe 1916 „leidenschaftlich zu zeichnen begonnen, auf kleinen Papierresten, deren er habhaft werden kann,

Morgenthaler selber keine Patienten-arbeiten, sondern überließen sie der Klinik. siehe dazu: Lucienne Peiry, Hans Steck ou le parti pris de la folie, Collection de l'Art Brut, Lausanne 1991, S. 7.

23 Es ist keine Aufstellung der Werke bekannt, die Ladame aus Solothurn mitnahm.

24 "Dès 1916 s'adonne avec ardeur au dessin sur les bouts de papier qu'il réussit à se procurer ou alors sur les murs su préau de son pavillon." (Charles Ladame in: Jean Dubuffet 1965 wie Anm. 9, S. 65).

25 Charles Ladame, Guy de Maupassant, Etude psychologique pathologique. Lausanne 1919, als Vortrag gehalten an der Universität Genf am 7. 3. 1919. Er kritisiert darin Lombroso: "Cet aliéniste [...] étant trop imprégné de mysticisme, n'a su voir dans le génie qu'une efflorescence de la folie", (S. 8.) "En dépit de l'opinion accréditée, la folie fait oeuvre de mort, elle stérilise et tue le génie", (S. 46.) Ladame argumentiert mit dem Instrumentarium der Psychoanalyse, der ärztlichen, nicht etwa der „Laienanalyse, wie sie in Zürich von Pfarrern und Lehrern praktiziert wird“, denn „das zweiseitige Schwert der Sexualität“ gehöre nun einmal nicht in unbedarfte Hände, (S. 22.)

26 "Il vient à l'esprit de rapprocher ces câbles transmetteurs des hallucinations corporelles mentionnées dans l'observation ci-dessus." Charles Ladame in Jean Dubuffet, 1965 (wie Anm. 9), S. 66.

27 Flournoy verweist in Moritz Tramer 1926 (wie Anm. 1), S. 201, darauf. Siehe auch Flournoy 1920 (wie Anm. 9), S. 269.

28 Flournoy 1920 (wie Anm. 3), S. 270, Fußnote 1: "courant électrique insufflé à travers la tête au moyen d'un cor" und "deux hommes dînent à la même table et se disputent". Ich gehe davon aus, dass Gie, als Solothurner, deutsch sprach. Siehe dazu Abb. 10. McGregor meint, Flournoy habe Gie interviewt; möglicherweise überließ ihm Greppin aber nur die Krankenakte. McGregor 2005 (wie Anm. 1). Flournoy 1920 (wie Anm. 3), S. 270, gibt das Maß aller Zeichnungen mit 20 x 16,5 cm an, alle seien umrandet.

29 "Dans un cas comme l'autre il y a une "confusion" entre deux choses distinctes, due à un point commun:

oder auf die Anstaltsmauern".²⁴ In seiner Darstellung, über 18 Jahre nach seiner Begegnung mit Gie, skizziert ihn Ladame nach einem romantischen Künstler-topos, mittellos, aber leidenschaftlich seiner Kunst zugewandt, getrieben.

1919, in Solothurn, hatte Ladame eine Schrift über das schriftstellerische Genie und die Geisteskrankheit Guy de Maupassants verfasst, in der er gegen Lombroso argumentiert.²⁵ Ladame muss von der Frage des Verhältnisses von Kunst und Wahnsinn fasziniert gewesen sein, sammelte er doch Zeit seiner beruflichen Tätigkeit Werke von Patienten. In seinem knappen Kommentar zu Gies Zeichnungen liest er sie dennoch als bloße Illustration des Symptoms, während Dubuffet sie nacherzählt.²⁶ Beiden Sichtweisen fehlt der Aspekt der Irritation, der die Auseinandersetzung mit den Werken von Anstaltspatienten so spannend macht und ihr ein offenes Ende zugesteht.

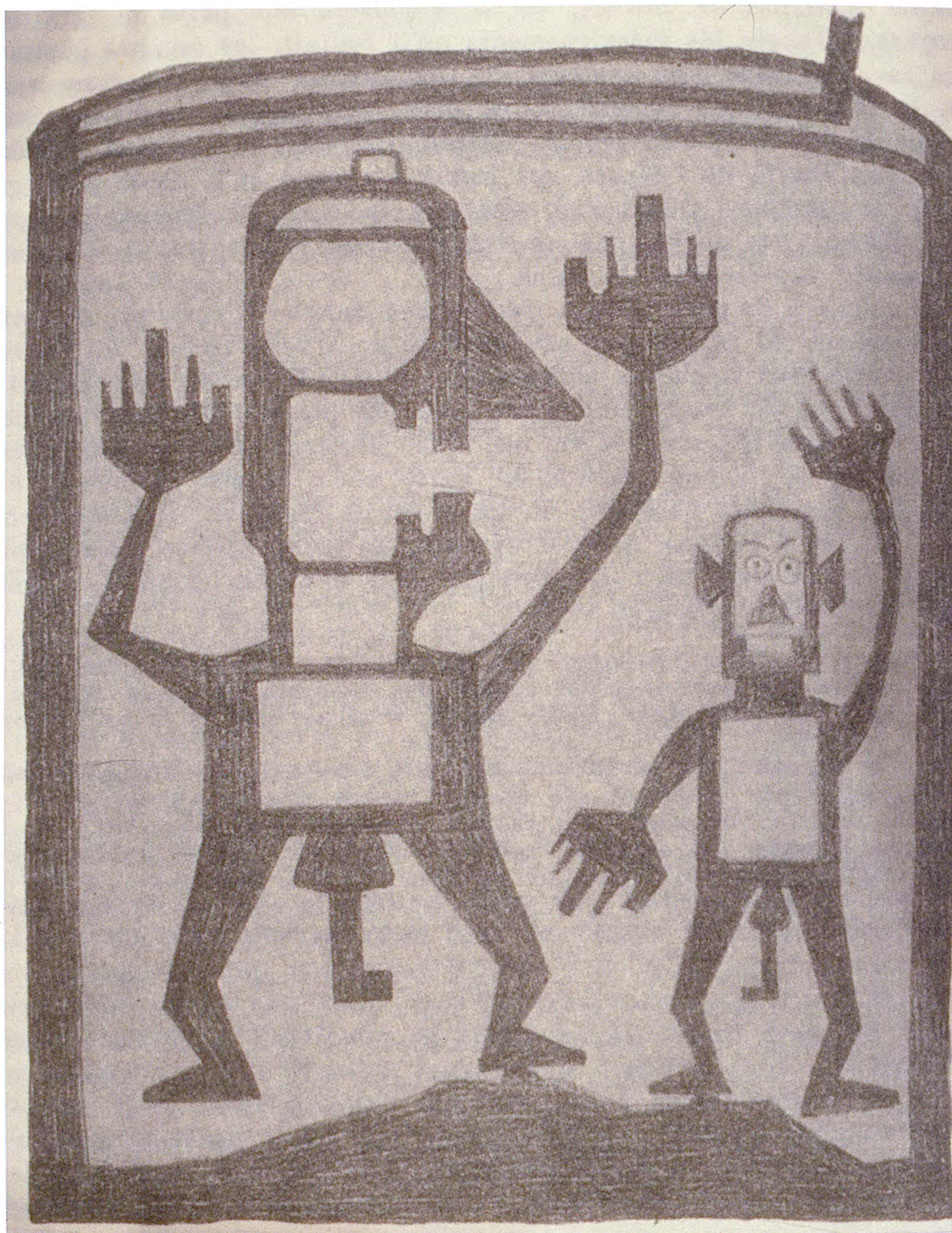
Flournoy's Konfusion

Ein weiterer Genfer Psychiater und Psychoanalytiker hat sich mit den Zeichnungen von Robert Gie befasst: Henri Flournoy veröffentlicht 1920 in der Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse einen Text mit dem Titel: „Symbolisme de la clef“, in dem er eine Zeichnung Gies abbildet.²⁷ Er verdankt Direktor Greppin den Einblick in Gies Krankengeschichte und in die Zeichnungen. Flournoy berichtet von zwei Aufschriften auf Zeichnungen von Gie, die zu den wenigen, daher kostbaren authentischen Zeugnissen von Gie gehören. Sie lauten: „elektrischer Strom, der durch den Kopf mittels eines Hornes eingeflößt wird“, und „zwei Männer essen am selben Tisch und streiten sich“. Dieser zweite Titel, so vermute ich, bezieht sich auf Abb. 10, eine kleine Federzeichnung, die sich in Lausanne befindet (siehe dazu weiter unten).²⁸

Flournoys Interesse gilt der etwas eigenartigen Darstellung des männlichen Geschlechtsteiles bei Gie. Er berichtet, Gie habe ein System entwickelt, bei dem die Genitalöffnung eine wichtige Rolle in der Kanalisation von Strömungen (wie z.B. elektrischem Strom) spiele, indem sie nach Nationalität variere: die Öffnung der Franzosen sei viereckig, diejenige der Engländer rund. Meist sei die Öffnung aber geschlossen, so dass die Unterscheidung entfalle. Er wundert sich, dass Gie nicht bemerkt haben soll, dass die Geschlechtsteile seiner männlichen Figuren aussähen wie Schlüssel. Er ist Analytiker und zudem humorvoll genug, das „Wundern“ zu thematisieren, als Ausdruck der „Confusion“ zwischen Funktion und Form, die jedem Symbol zu Grunde liegt: „Im einen wie im andern Fall entsteht eine Verwirrung zwischen zwei unterschiedlichen Dingen, die einem Allgemeinplatz entspringt: der Analogie zwischen Form und Funktion. Ob diese Analogie, die die Grundlage jeden Symbols darstellt, im Geist unseres Verrückten entsteht oder in unserem eigenen, ist unwichtig: sie besteht jedenfalls als psychologische Tatsache.“²⁹

Die Zeichnung, die Flournoy abbildet (Abb. 4), zeigt große Ähnlichkeit mit der Fig. 54 bei Tramer. Beide sind umrahmt, wobei die obere mittlere Umrandung als Kamin oder Röhre über den Bildrand hinaus stößt. Auf beiden sind zwei männliche Figuren abgebildet, die sich mit dem jeweils äußeren/inneren Fuß leicht auf einem Halbrund abstützen, während der andere Fuß den Boden nicht berührt. Abb. 4. zeigt eine möglicherweise dramatische Interaktion: eine große Figur, den Kopf ins Profil gewendet, Mundhöhle und Gehirn als Binnenräume gestaltet, gestikuliert gegenüber einer Kleineren, die, man erkennt es an den feinen

Abb. | ill. 4
 Robert Gie
Bleistiftzeichnung
 pencil drawing
 undatiert | undated
 20 x 16.5 cm
 in: Henry Flournoy 1920
 (wie Anm. | see footnote 9)
 S. | p. 269



Stirnfalten und den schräg gestellten Augenbrauen, erschreckt oder wütend dreinschaut. Allerdings ist „Gestikulieren“ vielleicht nicht der richtige Ausdruck, und auch der Gesichtsausdruck wirkt so streng und spärlich codiert wie der auf den roboterartigen kleinen Legofiguren, mit denen Kinder heute spielen.

Dadurch dass Flournoy das Interesse auf die etwas hölzern dargestellten Geschlechtsteile lenkt, fällt erst auf, dass diese hier in verschiedene Richtungen schauen. Insgesamt überwiegt die Ausrichtung nach rechts, lediglich auf Abb. 10 ist der Penis beider Figuren nach links gerichtet. Die erwähnte Öffnung an der Spitze des Penis ist auf einer der beiden Bleistiftzeichnungen zu sehen, die sich

l'analogie de forme ou de fonction.
 Que cette analogie, qui est la base de
 tout symbole, se soit produite dans
 l'esprit de notre fous ou dans le nôtre,
 peu importe; elle n'en existe pas
 moins comme fait psychologique."
 Flournoy 1920 (wie Anm. 3), S. 270.

in der Collection de l'Art Brut in Lausanne befinden³⁰, auf welcher offenbar ein Engländer dargestellt ist, ohne dass wir aber eine Ahnung hätten, was das bedeutet. Flournoy's Hypothese macht uns die Zeichnung Gies nicht vertrauter sondern befremdlicher. Jedoch gelingt es Gie, dem Zimmermann aus Solothurn, durch seine Zeichnungen die drei Psychiater Tramer, Ladame und Flournoy, vielleicht auch Greppin, in einen Diskurs über moderne Kunst, Psychoanalyse und Sexualität zu verwickeln, wobei der (diskursiven) Sexualität die Rolle zukommt, die Theoretisierung in eine jeweils andere Richtung voranzutreiben. Dieser Diskurs ist zu seiner Zeit, 1920, ein aktueller, gesellschaftlicher, der sich der Äußerungen des Wahnsinns bedient.

Flournoy hat in diesem Sinne Recht damit, auf die Fruchtbarkeit der Konfusion hinzuweisen.

Die Zeichnungen

In der Collection de l'Art Brut befinden sich 13 Blätter zu Robert Gie, von denen zwei sicherlich originale Zeichnungen sind.³¹ Eine dritte, Abb. 10, halte ich ebenfalls für ein Original, obwohl sie im Katalog als Durchzeichnung von einer Wandzeichnung bezeichnet wird. Das Blatt ist aber klein (16 x 16 cm), sehr fein und genau mit Tusche und Feder auf Zeichenpapier gezeichnet, was diese Annahme unwahrscheinlich macht. Die übrigen Blätter sind Kopien oder Pausen von Zeichnungen Gies. Außer den Zeichnungen, die sich in Lausanne befinden, sind meines Wissens keine weiteren vorhanden.

Tramer und Flournoy bilden vier verschollene Zeichnungen ab, so dass sieben Blätter von Gie im Original oder nach dem Original reproduziert bekannt sind (davon hier die Abb. 4, 5, 6, 8, 10).

Tramer reproduziert drei Zeichnungen, zwei der Motive finden sich in der Collection de l'Art Brut in doppelter Ausführung auf Pauspapier wieder (Abb. 7). Diese Kopien können von Gie stammen, sie sind aber viel ungenauer als die bei Tramer reproduzierten Originale.

Tramer gibt leider keine Auskunft darüber, wie viele Blätter 1924 in der Rosegg waren und wie viele Ladame, den er nicht namentlich erwähnt, mitnahm. In seinem Werk von 1926 über das „Technische Schaffen Geisteskranker“³² bildet Tramer nur sechs Patientenarbeiten ab, und davon sind nur diejenigen von Gie ganzseitige Abbildungen, was dafür spricht, dass Gie in der Rosegg vorübergehend eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte.³³ Es soll im Folgenden anhand der Beschreibungen von Abb. 5–10 eine weitere Annäherung an Gies Modelle zur Erklärung seiner irritierenden Wahrnehmung versucht werden.

Auf Abb. 5³⁴ sind drei Ganzfiguren dargestellt, stehend, den Kopf ins Profil nach rechts gedreht. Diejenigen links und in der Mitte haben ihre Hände erhoben, die rechte trägt die Arme angewinkelt mit den geöffneten Händen nach unten. Abb. 5 zeigt ein breiteres Format als die zwei Kopien auf Pauspapier mit demselben Motiv in der Collection de l'Art Brut; die drei Figuren sind vollständig dargestellt, während in Lausanne links und rechts am Rand ein Stück fehlt, auch unten scheinen einige Zentimeter zu fehlen. Die Materialangabe bei Tramer (Packpapier) lässt ausschließen, dass es sich um Pausen der erwähnten Wandbilder handelt.

Die Tonwerte sind innerhalb der Figuren ruhig, gleichmäßig, es sind keine Striche sichtbar, die Konturen heben sich nicht von den Binnenflächen ab.

30 Inventar-Nr. cab A421, abgebildet in Jean Dubuffet 1965/1999 (wie Anm. 9), S. 65.

31 Inventar-Nr. cab A421, cab A422 und cab A417, abgebildet in Jean Dubuffet 1965/1999 (wie Anm. 9), S. 65, 67, 69.

32 Tramer 1926 (wie Anm. 1).

33 Alle von Tramer beschriebenen Werke müssen leider als verschollen gelten.

34 Abb. Fig. 52 bei Moritz Tramer (Tramer 1926 (wie Anm. 1), S. 202), Orig. 49 x 74 cm, auf Packpapier gezeichnet, und Fig. 5 in Jean Dubuffet 1965/1999 (wie Anm. 9) S. 68, Masse 49 x 67 cm, "Trois personnages parcourus d'effluves. Dessin à mine de plomb et à l'encre de chine sur papier calque, vers 1916" (S. 181). Titel und Jahreszahl sind nicht belegt. Inventar-Nr. cab A423.

Abb. | ill. 6

Robert Gie

Ohne Titel | untitled

undatiert | undated

Bleistiftzeichnung

mit violetter Farbstift

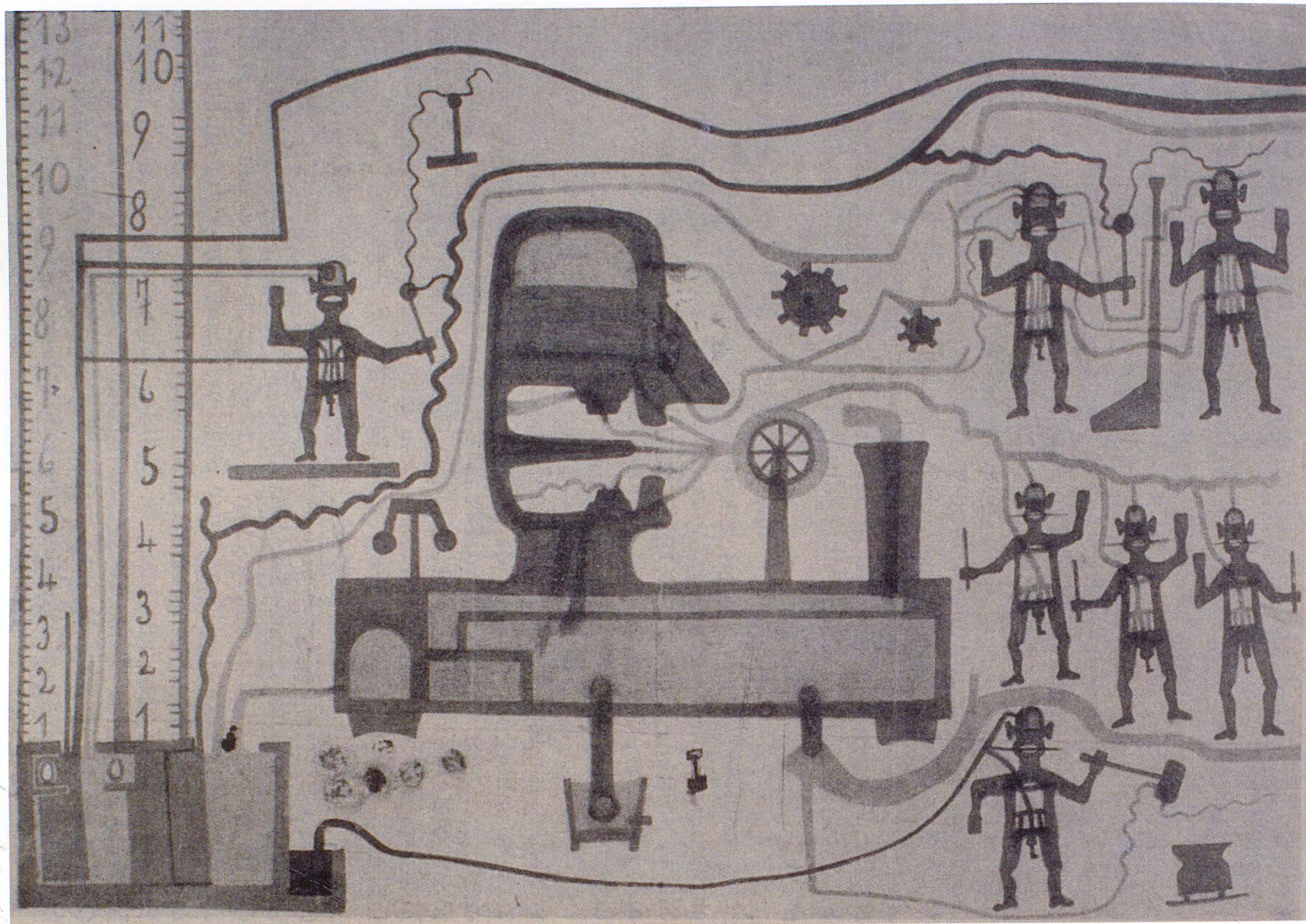
pencil drawing with a purple
crayon on wrapping paper

50 x 70 cm

in: Moritz Tramer 1926

[wie Anm. | see footnote 1]

S. | p. 203, Fig. 53.



Gesäß, Knie, Ferse, Ellenbogen der Figuren sind detailliert gezeichnet; aus den Fingerkuppen, von diesen klar abgegrenzt, dringen Stäbchen, aus denen manchmal Leitungen kommen. In den Köpfen der Figuren befinden sich Schaltstellen, eingebaut in einen Hohlraum. Die Konturen der Leitungen sind parallel, bemerkenswert ruhig und in den Biegungen sorgfältig ausgeführt. Die Abstände sind so präzise, dass jede Binnenform in eine Positivform kippen kann, wie ein Puzzleteil.

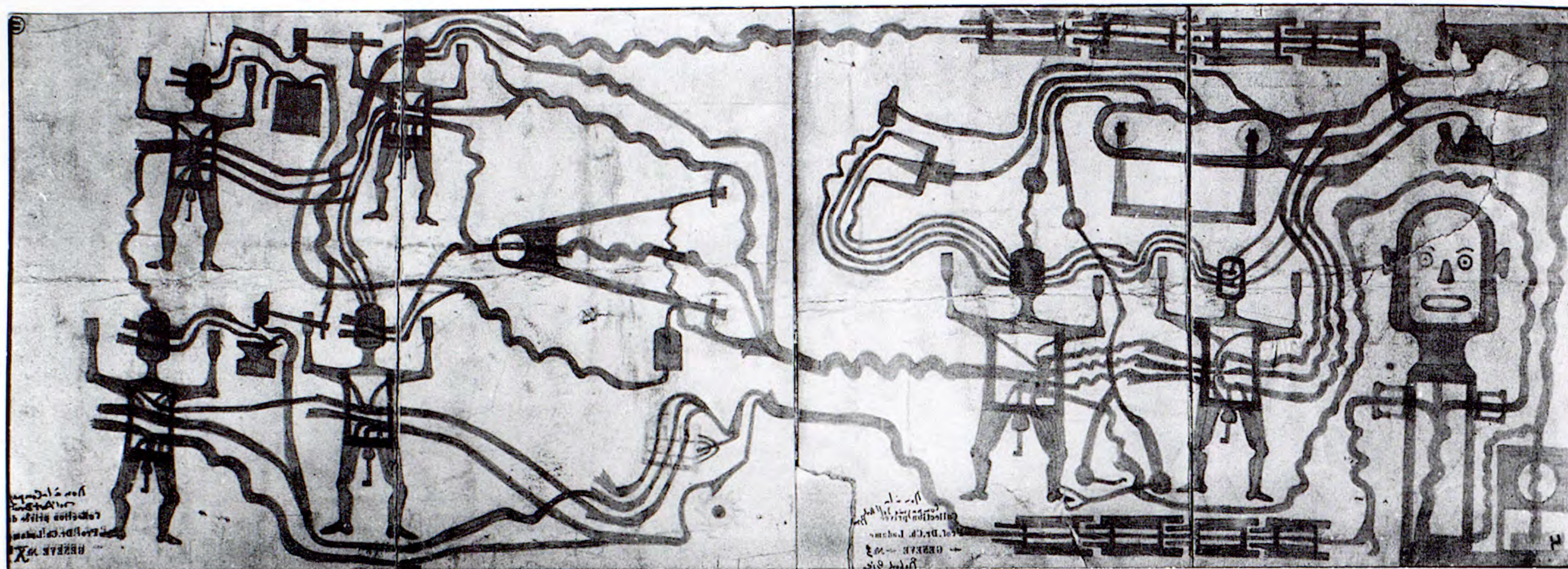
Die Figuren haben große Köpfe, die ins Profil gedreht sind, Mundhöhle und Gehirnkammern sind erkennbar. Die Mundhöhle ist differenziert in Zunge, Gaumen und Gaumenplatten, Zähne und Lippen; die Mundöffnung führt jedoch nicht in den Körper. Aus den Stäbchen an den Fingerspitzen der linken Figur fließen gewellte Leitungen entweder nach rechts in den Bauch der mittleren Figur oder, aus der linken Hand, in elektrische Plättchen. Aus dem kleinen Finger der mittleren Figur führt eine Leitung in den Hals der Rechten, aus deren linker Hand eine in den Fuß der mittleren zurück. Ein zentrales isoliertes „Mund-organ“, ein Objekt, das die Form der Mundhöhlen hat, leitet in den Gehirnraum der mittleren Figur.³⁵ Links außen befindet sich ein Zahnrad, dessen Funktion nicht klar ist.³⁶

35 Moritz Tramer (wie Anm. 1), S. 207, bringt das „Mundorgan“ mit der Sprachübertragung in Verbindung, Mc Gregor (wie Anm. 28) mit den akustischen Halluzinationen, den „Stimmen“, die Gie in seinem Kopf „hörte“.
36 siehe Anm. 19, Tramer 1926 (wie Anm. 1), S. 209

**"Système cosmique
de circulation d'effluves"**

undatiert | undated

Lausanne, Collection
de l'Art Brut .



37 Die Anstalt war bereits 1912 überfüllt: auf 260 Betten kamen 320 Patienten, 1914 waren es 375, 1916: 439 Patienten. In diesem Jahr wurden am meisten Patienten aufgenommen, 153, darunter viele Soldaten. Es gab zwei Erweiterungsbauten, 1913 und 1915. (siehe Moritz Tramer 1932 [wie Anm. 2], S. 19 ff.)

38 Fig. 53 bei Moritz Tramer, (Tramer 1926, wie Anm. 1, S. 203). Angaben: „Orig. 50/70 cm, auf Packpapier gez.“. Zwei Pausen davon in Lausanne; siehe Jean Dubuffet 1965/1999 [wie Anm. 9] Fig. 3, S. 66: „Distribution d'effluves avec machine centrale et tableau métrique“. „Dessin à mine de plomb, aux crayons bleu et sépia avec quelques rehauts à l'encre sur papier calque, 48 x 69 cm, vers 1916“. Titel und Jahrzahl sind nicht belegt. Inventar-Nr. cab A419 und cab 8570, hier Abbildung 7.

39 „Bei den Skalen ganz links denkt man an Wasserstandsanzeiger und Manometer. Für ein Thermometer passen die Zahlen nicht.“ Tramer, 1926 (wie Anm. 1), S. 207, Fußnote 1.

Tramer beobachtet auch, dass zwei Leitungen, die in die Mundhöhle führen, mit Hämmerchen die Gaumen- und die Mundplatte (zwei in die Mundhöhle eingezogene Balken) anschlagen.

Die Leitungen berühren an sensiblen Stellen: im Kopf, an den Fußsohlen, den Fingerkuppen, dem Gaumen. Berührungen an diesen Stellen lösen Reflexe aus, sie sind nicht kontrollierbar. Man fragt sich in diesem Zusammenhang, wie Gie – hoch sensibel, bereits durch Schritte von im selben Raum Anwesenden “bis ins Herz” verstört – 1916, als er zu zeichnen begann, auf ein Geschehen wie den 1. Weltkrieg reagierte, zumal die Rosegg vom Krieg insofern betroffen war, als zweimal ein Bataillon einquartiert, geplante Subventionen für Anbauten gestrichen wurden und die Zahl der Aufnahmen sich stark erhöhte. Das Gedränge und die Unruhe müssen enorm gewesen sein.³⁷

Die bei Tramer abgebildete Zeichnung auf Abb. 6³⁸ ist auf Packpapier gezeichnet. Es sind zwei Tonwerte erkennbar, Tramer spricht von violetten Tönen. Das Format ist bei der Pause in Lausanne auf allen vier Seiten ein wenig beschnitten (Abb. 7). Auch hier sind die Konturen auf den Reproduktionen viel klarer, die Tonwerte erscheinen gleichmäßig wie gedruckt, erstaunlich für eine Handzeichnung.

Die zentrale Figur, ein Kopf im Profil auf einem Unterbau mit Hohlraum und Kamin – Tramer nennt es eine Lokomotive – ist beherrschend. Aus Mund, Nase und Gehirn führen Leitungen zu fünf der kleineren Figuren. Die drei Gefäße oder Reservoirs in der linken unteren Bildecke sind auf dem Original kompakt, die Skalen reichen von 1 – 13.³⁹ Die kleine Figur links steht auf der Reproduktion bei Tramer oberhalb einer Bodenplatte, die in Lausanne fehlt. Sie ist direkt mit den Skalen verbunden und nimmt deshalb eine besondere Stellung, vielleicht die Rolle eines Vorarbeiters ein; die kleine Figur unten rechts wird aus dem dritten Becken direkt in Kopf, Mund und Rumpf gespeist oder gesteuert. Sie schwingt

Abb. | ill. 9

„C3PO“

in: „Star Wars“, Ep. 4/2005



einen Hammer, neben ihr steht ein Amboss, auch sie ist privilegiert durch mehr Bewegungsraum. Im Binnenraum der „Lokomotive“ entstellen auf der Pause ungenau kopierte Leitungen den Sinn, die Funktion, wie sie auf dem Original erkennbar ist. Fünf der kleineren frontalen Figuren mit Zuleitungen in Kopf, Mund und Leib, mit Stöcken in der Hand oder anderem Gerät, sehen kriegerisch aus. Sie wirken, durch den Tonwert, der dunkler ist als derjenige der Leitungen, auf der Reproduktion von Tramer prägnanter, souveräner als auf der Kopie in Lausanne. Die kleinen Figuren sind untereinander nicht verbunden, sondern sie werden direkt von den Behältern oder vom zentralen Kopf aus gesteuert.⁴⁰ Das Bild scheint auf ein hierarchisches Arbeits- oder Dienstsysteem zu verweisen.

Die Bleistiftzeichnung auf Abb. 8⁴¹ ist sicherlich ein Original, sie besteht aus vier 31 cm hohen vergilbten Halbkartons, sorgfältig aneinandergefügt. Auf dem zweiten Karton fehlte ein Stück, Gie hat die Leitungen um die Lücke herumgeführt. Dargestellt sind sieben Figuren, davon ist die äußerste links eine Herme oder ein Roboter, ein frontal dargestelltes Gesicht auf einem rechteckigen Rumpf. Das Gesicht ist, obwohl geometrisiert, fein und sensibel gezeichnet; kreisrunde Augen mit runden Pupillen, der Mund ein Oval. Es erinnert an Roboter, wie sie auch heute in Science-Fiction Produktionen (z. B. „C3PO“ aus „Star Wars“, Episode 4, 2005, Abb. 9) auftauchen, offenbar zeitlos und in diesem Sinne zuverlässig.⁴²

Über der Herme befindet sich ein isoliertes Gebilde mit einer Binnenform, die der Mundhöhle des Kopfes auf Abb. 5 entspricht. Von diesem Element und der Herme gehen alle Leitungen aus; diese speisen oder steuern die ersten beiden Figuren und, über vier hintereinander gestellte Elemente am unteren und am oberen Blattrand, auch die vier Figuren der rechten Bildhälfte, deren eine Zuleitung nochmals durch eine große Zange geregelt wird. Es werden also

40 Vom dritten Blatt, das Tramer abbildet, befindet sich keine Kopie in Lausanne. Fig. 54 in Moritz Tramer (wie Anm. 1), S. 205, bezeichnet: Orig. 17/22 cm, ohne Materialangabe.

41 Jean Dubuffet 1965/1999 (wie Anm. 9) S. 67, Fig. 4, „Kosmisches System zur Dunstzirkulation. 31 x 89 cm, grauer Karton, um 1916“ („Système cosmique de circulation d’effluves“). Inventar-Nr. cab A422. Vier Kartons in Hochformat aneinandergelegt. Bleistift auf dünnen Halbkarton, stark vergilbt. Gezeichnet bis an den Rand unten, oben und links, rechts hört die Zeichnung ca. 10 cm vor dem Blattrand auf.

42 Die Geschichte der Darstellung von Robotern um 1900 wäre nachzutragen.

gewissermaßen ein Generator und zwei Schaltkreise dargestellt, wobei die beiden linken Figuren, da sie breiter sind, vielleicht hierarchisch über den rechten stehen, sie sind zudem außerordentlich kompliziert und eng mit den beiden steuernden Organen verbunden. Der rechte Teil des Bildes könnte später angesetzt worden sein.

Die Empfindung Gies, durchdrungen oder beeinflusst zu sein, wird in der Krankengeschichte festgehalten: die Schritte der Mitpatienten oder seine Eigenen drängen in ihn hinein, er wird „von Rauch geplagt“, und „aus der Wasserquelle fließt der Strom durch die Drähte zu denjenigen, die mich plagen“. Hier wird ein System gezeigt, welches „plagt“, es wird mechanisch erklärt. Diejenigen, die plagen, sind ihrerseits an „Wasser“ oder an „Strom“ angeschlossen. Sie arbeiten (mit Hammer und Amboss), oder sie „machen Kriegszeug bereit“.⁴³

Zentrales Steuerorgan ist weniger das Gehirn als die Mundhöhle. Tramer bringt sie mit der Sprache in Verbindung.⁴⁴ Sie ist zudem, ebenso wie die Fußsohlen, ein hochsensibles Instrument zum Erkunden (wie es Babies tun), sie strömt, außer der Stimme und der Sprache, Atem und Wasser (Speichel) aus. (Der Atem, das Anhauchen, hat bei Kindern, häufig bei behinderten oder autistischen Kindern, eine magische Bedeutung). Gie durchdringt das Beeinflussungsgeschehen intellektuell als mechanisches und hierarchisches Geschehen. Er ordnet, beruhigt und verfestigt es. Die technische und physikalische Metaphorik ist zeitgemäß.⁴⁵ Gie erarbeitet sich eine gewisse Kontrolle über sein Kontrolliertwerden. Das macht ihm, so vermutet man, Freude, deshalb ist die Zeichnung schön, sorgfältig und aufwändig gezeichnet, wobei sich der Eindruck der Schönheit vor dem Original viel leichter einstellt, während auf der Reproduktion das Gruseln über die Beeinflussungsphantasien, den totalen Verlust an Kontrolle und Autonomie, vorherrscht.

Abb. 10 zeigt eine kleine Tuschezeichnung mit Feder, auf bräunlich vergilbtem Zeichenpapier sorgfältig gezeichnet. Dargestellt sind zwei Männer mit erhobenem linken Arm, zwischen sich eine Schüssel und zwei Löffel. Ein feines Netz von Linien verbindet sie. Die Geometrisierung ist streng, die Hände riesig, schaufelförmig. Die Männer berühren den Boden nur mit einer Fußsohle auf einer kleinen Erhebung. Der linke Mann ist größer, dicker und bärtig, der kleinere hat seine Stirn in Kummer- oder Zornesfalten gelegt. Es ist bemerkenswert, wie sparsam und lebendig Gie inszeniert. „Zwei Männer essen am selben Tisch und streiten sich“, könnte der Titel Gies, den Fournoy mitteilt, zu diesem kleinen Blatt sein.⁴⁶ Das lässt sich nicht nachweisen, aber es erscheint plausibel. Abb. 10 wäre somit die einzige Zeichnung, deren Titel wir kennen. Sie gibt einen überraschenden Einblick in Gies Erleben, überraschend deshalb, weil er eine alltägliche, wenn auch dramatische, Szene darstellt, einen Streit beim Essen, ein Stück Anstaltsalltag.⁴⁷ Gie stellt die Szene wuchtig und höchst befremdend, aber streng formalisiert dar.

1916, als Gie zu zeichnen beginnt, ist sein gedankliches System zur Erklärung der befremdenden Empfindungen vermutlich durchdacht. Er beruhigt sich, und 1921 ist er ein „fleißiger, andauernder, regelmäßiger Arbeiter geworden“.⁴⁸ Falls er zum Teil noch „in einer ganz anderen als der wirklichen Welt lebt“, so ist dieses Erleben soweit verblasst, dass er es nicht mehr erwähnt und auch nicht mehr zeichnet.

⁴³ Moritz Tramer 1926 (wie Anm. 1), S. 206.

⁴⁴ siehe Anm. 35

⁴⁵ Hydraulische Modelle zur Erklärung psychischer Vorgänge benutzte auch Freud. Tramer erwähnt Elektrizität als Behandlungsmethode bereits für 1876 (Tramer 1932 [wie Anm. 2], S. 11). Es wurde mir nicht klar, welche Methode er damit meint. Das Elektroencephalogramm wurde erst 1927 von Hans Berger entdeckt, Elektrokrampftherapien um 1930.

⁴⁶ siehe Anm. 28

⁴⁷ Die Mahlzeiten waren konfliktträchtige Anlässe im Anstaltsalltag, sei es aus Neid, Gier, Hunger oder wegen der Gespräche, die zu Streit führten. Siehe Walter Morgenthaler 1921/1985 (wie Anm. 10) S. 139, Eintrag in die Krankengeschichte Wölflis vom 5. 7. 1919. Heinrich Anton Müller schlug seine Maschine zusammen, „nach seiner Angabe darüber, dass er zuwenig Brot bekommen habe“. Roman Kurzmeyer 1994 (wie Anm. 10), S. 171, Eintrag in die Krankengeschichte Müllers vom 14. 11. 1914.

⁴⁸ Tramer 1926 (wie Anm. 1), S. 201.

Beeinflussung und Souveränität

Von Gie wissen wir wenig: wir kennen nur drei Originale und wenige Auszüge aus der Krankengeschichte. Er zeichnet hochsensibel – die Mundhöhlen, Kniekehlen, Fußsohlen und Fingerspitzen der Figuren werden gleichsam ertastet, die Zwischenräume zwischen den Figuren sind so präzise gefasst, wie wenn sie ein Medium darstellten, das Elektrizität oder Wasser leitet oder den Elementen Widerstand bietet. Im Kontrast zu dieser Sensibilität sind die Figuren, die durchströmt, genährt oder beeinflusst werden, Roboter, in ihrem Ausdruck schwer zu deuten. Ihre Technisierung ist Ausdruck eines höchst befremdenden und befremdeten Empfindens. Flournoy nennt es „Confusion“, Tramer nennt es „technisches Agglomerat“. Obwohl zum größten Teil verschollen und fast nur als Pausen vorhanden, vermögen die Zeichnungen Gies in stets aktualisierten Metaphern einen Diskurs über Souveränität und Beeinflussung anzuregen.

Gie steht dabei in gewissem Sinn, objekthaft, zwischen vier Psychiatern wie eine Frau, zumindest zu seiner Zeit: er wird entkleidet, untersucht, befragt. Man fragt sich, was er denkt, was er merkt, ob und wie die Mechanik seiner Erfindungen funktioniert. Er ist ein Schlüssel in der Hand der Psychiater, um Flournays Metaphorik zu benutzen, zum besseren Verständnis einer aktuellen Frage. Die Frage ist nicht diejenige Gies (der mit einem Taschentuch besser beizukommen war), sondern sie dient der jeweiligen beruflichen, gesellschaftlichen Standortbestimmung der Interpreten (bei Tramer die Technik; bei Flournoy die Symbolik; bei Ladame die Kunst). Es ist für Gie schwierig als Autor aufzutreten; seine Werke verführen zur Vereinnahmung. Diese spezifische Form der Rezeption stellt, auch heute, eine Eigenart des Umgangs mit Kunst aus psychiatrischen Anstalten dar. Für internierte Frauen, und daher rechtfertigt es sich, die Geschlechterrollen zu thematisieren, war es noch viel schwieriger sich als Autorinnen geltend zu machen⁴⁹. Das Befremden und zugleich die hierarchischen Verhältnisse – Gie war entmündigt; er vermochte, wenn überhaupt, nur in seiner und durch seine Phantasie zu beeinflussen – mögen dazu beitragen, diese spezifische Form des Instrumentalisierens zu konstellieren. Dabei muss, um die Sache nicht ungebührlich zu vereinfachen, in jedem Fall die Absicht der Würdigung mitgedacht werden.

⁴⁹ Eindrückliche Beispiele zu dieser Thematik in: Bettina Brand-Claussen und Viola Michely (Hg). Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900. Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2004.