

ANSTALTSKUNST UND »EUTHANASIE« IM NATIONALSOZIALISMUS

Dr. Thomas Röske

Unter den mindestens 200.000 psychiatrischen Opfern der »NS-Euthanasie« sind auch Frauen und Männer, die künstlerisch tätig waren. Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Einstellung der Nationalsozialisten zu ihrer Existenz und ihren Werken? Erhalten hat sich wenig. Nur einzelne von ihnen sind vor ihrer Unterbringung in psychiatrischen Einrichtungen oder Heimen als Künstler aufgetreten, wie etwa Elfriede Lohse-Wächtler (1899-1940),¹ Ida Maly (1894-1941)² oder Paul Goesch (1885-1940). Immerhin besteht Aussicht, in der einen oder anderen der bewahrten Akten von Opfern noch Zeichnungen und Collagen zu finden.³

Die meisten Werke von »Euthanasie«-Opfern, die in ihrer Psychiatrie-Zeit künstlerisch gearbeitet, zum Teil sogar erst während ihrer Internierung damit angefangen haben, besitzt die Heidelberger Sammlung Prinzhorn, der größte historische Fundus von Anstaltskunst. Zusammengetragen wurde sie wesentlich von dem Kunsthistoriker und Arzt Hans Prinzhorn

(1886-1933), den der damals neue Direktor der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg, Karl Wilmanns (1873-1945), für diese Aufgabe von 1919 bis 1921 angestellt hatte. In diesen Jahren wuchs der Bestand um mehr als 5.000 Werke aus der Zeit seit 1840, die von einer Vielzahl psychiatrischer Anstalten, Kliniken und Sanatorien des gesamten deutschsprachigen Raumes für ein projektiertes »Museum für pathologische Kunst« zur Verfügung gestellt wurden. Zudem verfasste Prinzhorn eine umfassende, revolutionäre Studie darüber, die 1922 unter dem Titel »Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung« erschien. Zum einen machte das Buch mit 170 Abbildungen von Heidelberger Werken das Gebiet zum ersten Mal für ein größeres Publikum sichtbar. Zum anderen trat der Autor Erwartungen von medizinischer Seite auf eine differentialdiagnostische Auswertung entgegen: Angesichts der Vielfalt des Materials bestritt er die Möglichkeit, sichere Merkmale für psychische Krankheit der Urheber an Form oder Inhalt der Werke festzumachen; stattdessen hob er deren ästhetischen Wert hervor. Nach Prinzhorns Weggang von der Klinik kam nur noch wenig zum Bestand hinzu. Der neue Direktor ab 1933, Carl Schneider (1891-1946), war am Ausbau der Sammlung nicht interessiert. Erst seit den 1980er Jahren wächst der Bestand wieder, bis heute um mehr als 12.000 Werke.

Bisher lässt sich bei 21 in der Heidelberger Sammlung vertretenen künstlerisch Tätigen die Ermordung durch die nationalsozialistische Medizin nachweisen.⁴ Ihre Werke sind so unterschiedlich wie ihre Schicksale, so dass sich ein fast repräsentatives

4 Ebd.

1 Vgl. Elfriede Lohse-Wächtler (1899-1940), in: Blübaum, Dirk (Hg.) u.a.: Ausstellungskatalog Zeppelin Museum Friedrichshafen, Tübingen/Berlin 2008.

2 Vgl. Ida Maly (1894-1941). Eine Außenseiterin der Moderne, in: Holler-Schuster, Günther (Hg.): Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz 2005.

3 So stieß etwa Maïke Rotzoll 2001 auf eine große Farbstiftzeichnung von Karl Ahrendt (1853-1941) in dessen Krankenakte, vgl. Rotzoll, Maïke: Karl Ahrendt – »Fürst Friedrich Carl Wilhelm Ahrendt v. Ahrendtberg, in: Brand-Claussen, Bettina/ Röske, Thomas/Rotzoll, Maïke (Hg.): Todesursache: Euthanasie. Verdeckte Morde in der NS-Zeit, 2. Aufl., Heidelberg 2012, S. 18-20.

tiver Querschnitt durch den vielfältigen Bestand ergibt. Neben Klassikern, die Prinzhorn als »schizophrene Meister« in seinem Buch mit eigenen Abschnitten ausführlich vorgestellt hat, wie Franz Karl Bühler (bei ihm »Franz Pohl«) und Joseph Schneller (bei ihm »Joseph Sell«), und solchen »Bildnern«, von denen er immerhin anonymisierte Abbildungen bespricht, wie Karl Ahrendt, Johanna Melitta Arnold, Alois Dallmayr, Johann Faulhaber, Konstantin Klees, Karl Moser und Gustav Sievers, sind solche darunter, die er vernachlässigt hat, wie Ernst Bernhardt, Eva Bouterwek, Gertrud Fleck, Anton Fuchs, Paul Goesch, Josef Heinrich Grebing, Anna Margarete Kuskop, Auguste Opel, Mathäus Lorenz Seitz, Johannes Tauber, Peter Zeiher und Wilhelm Werner (der ohnehin erst 2008/2010 in die Sammlung kam). Neben Menschen, von denen ein reiches Œuvre erhalten ist, wie Bühler, Dallmayr, Goesch, Grebing, Schneller und Sievers, sind solche dabei, von denen nur noch wenige Werke existieren – von Opel sogar nur ein Blatt. Neben Frauen und Männern, die eine Akademie oder Kunstgewerbeschule besucht hatten, wie Bernhard, Bouterwek, Bühler, Fleck, Goesch und Schneller, waren viele Laienmaler und -zeichner. Neben Schöpfern phantastischer Welten, die an Symbolismus, Expressionismus und Surrealismus erinnern, gibt es solche, die sich stark an Konventionen orientiert haben; neben Malern gibt es Zeichner, neben gegenständlich Arbeitenden Vertreter einer Abstraktion. Selbst darin entspricht die Selektion dem Gesamtbestand, dass die überwiegende Mehrheit die Diagnose »Schizophrenie« trug, sowie darin, dass von 21 Personen nur fünf Frauen sind; tatsächlich stammen 80 Prozent der historischen Werke in Heidelberg von Männern.

Die Variationsbreite macht aber nicht nur einmal mehr Prinzhorns Absage an typische Merkmale von »Irrenkunst« nachvollziehbar. In unserem Zusammenhang unterstreicht sie zudem die Willkür der Selektion von Menschen als »lebensunwertes Leben« – auch wenn dieses Urteil durchgehend erst viele Jahre nach der Entstehung der erhaltenen Werke gefällt wurde. Gewöhnlich hatten Ärzte bei den oftmals betagten Opfern vor der Tötung einen »Endzustand« der diagnostizierten Erkrankung konstatiert, den sie an Kommunikationslosigkeit, Abgestumpftheit und mangelnder Arbeitsfähigkeit festmachten – man ahnte noch nicht, dass es sich dabei vor allem um die Folgen langer Anstaltsverwahrung handelte, um »Anstaltsartefakte«. Es zählte auch nicht die Würdigung der Werke in Prinzhorns Buch oder in anderen Veröffentlichungen (wie bei Paul Goesch). Und es fiel noch nicht einmal ins Gewicht, dass einige immer noch künstlerisch tätig waren, wie es die Krankenakten zumindest für Fleck und Schneller dokumentieren: *»Lehnt jede Beschäftigung ab, zeichnet höchstens in irgend einer Saalecke für sich, hütet sich aber misstrauisch, seine Kunstprodukte herzuzeigen.«*⁵ Künstlerisches Tun allein war kein Überlebenskriterium in den Augen der »Euthanasie«-Gutachter. Dieser Mangel an Achtung vor Schöpferischem ist uns heute ähnlich fremd wie das Selbstverständnis jener Ärzte, deren Diagnosen damals Todesurteile bedeuteten. Auch deshalb berührt uns das grausame Schicksal der künstlerisch tätigen »Euthanasie«-Opfer besonders. Wir sehen

5 Eintrag vom Januar 1941 in der Krankenakte von Joseph Schneller (1878-1943), Archiv des Bezirks Oberbayern, München, Egfling-Haar, Patientenakte Nr. 6302 (Kopie in Besitz der Sammlung Prinzhorn), in: Röske, Thomas: Joseph Schneller – Architekt des Lustpurdepots, in: ebd., S. 137-139, hier S. 139.

in ihren oftmals originellen Werken anrührende Versuche einer Kommunikation ihrer Innenwelten und ihrer Befindlichkeit sowie ihrer Sicht auf eine Gesellschaft, die sie ausgeschlossen hatte. Diese Auffassung hat sich jedoch erst seit den 1980er Jahren langsam überall in psychiatrischen Einrichtungen durchgesetzt, lange nachdem in der Kunstwelt dafür die Kategorien »Art brut« (1945) und »Outsider Art« (1972) entwickelt worden waren.

Wie wurden die Anstaltswerke von überzeugten Nationalsozialisten aufgefasst? Offenbar als etwas anderes als Kunst, wenn nicht sogar als deren Gegenteil. Die wenigen Vorstöße, »Irrenkunst« eigenen künstlerischen Wert zuzusprechen, waren damals noch nicht alt. 1907 war der französische Psychiater Paul Meunier unter dem Pseudonym Marcel Réja mit dem kleinen Buch »L'art chez les fous« hervorgetreten, in dem er immerhin einigen Zeichnungen »Verrückter« eine »erstaunliche Ausdruckskraft« attestierte.⁶ 1921 hatte der Schweizer Psychiater Walter Morgenthaler seine Monografie über den Berner Patienten Adolf Wölfli (1865-1930) sogar »Ein Geisteskranker als Künstler« betitelt und darin begründet, warum das, was sein Schützling produzierte, tatsächlich als Kunst anzusehen sei.⁷ Demgegenüber war Prinzhorn mit seinem Terminus »Bildner« zwar zunächst vorsichtiger, einige der abgebildeten Werke

rückte er aber explizit in die Nähe von Kunst,⁸ und das war es, was Leser vor allem wahrnahmen. Zustimmung kam von Seiten der Künstler und Kunstinteressierten.⁹ Dadaisten hatten schon 1919 Werke von »Geisteskranken« in ihrer ersten Kölner Schau einbezogen,¹⁰ Expressionisten und Surrealisten identifizierten sich mit den »Verrückten« und orientierten sich an deren künstlerischen Werken.¹¹ Viele medizinische Kollegen dagegen lehnten die Sicht Prinzhorns ab, wenn sich dies auch zumeist durch Missachtung kundtat. Einige Psychiater, wie Wilhelm Weygandt und Richard Arwed Pfeifer, legten sogar eigene Sammlungen an, um gegenteilige Positionen zu belegen und vor allem den Wert der Werke als diagnostische Hilfsmittel herauszustellen.¹² Es war diese Gegenrichtung, die sich zunächst durchsetzen konnte.¹³

- 8 Vgl. Röske, Thomas: Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933), Bielefeld 1995, S. 41-54.
- 9 Vgl. Beyme, Ingrid von/Röske, Thomas (Hg.): Ungesehen und Unerhört. Künstler reagieren auf die Sammlung Prinzhorn, Bd. 1, Heidelberg 2013.
- 10 Vgl. Ernst, Max: Notes pour une biographie, in: ders.: Ecritures, Paris 1970, S. 38.
- 11 Vgl. Schloss Gottorf (Hg.): Expressionismus und Wahnsinn, Ausstellungskatalog Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, München 2003; Beyme, Ingrid von/ Röske, Thomas (Hg.): Surrealismus und Wahnsinn, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Heidelberg 2009.
- 12 Vgl. Brand-Claussen, Bettina: Häßlich, falsch, krank. »Irrenkunst« und »irre« Kunst zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider, in: Mundt, Christoph/Hohendorf, Gerrit/Rotzoll, Maike (Hg.): Psychiatrische Forschung und NS-»Euthanasie«. Beiträge zu einer Gedenkveranstaltung an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg, Heidelberg 2001, S. 265-320; vgl. Pfeifer, Arwed: Der Geisteskranke und sein Werk. Eine Studie über schizophrene Kunst, Leipzig 1923.
- 13 Vgl. Röske, Thomas: Zwischen Krankheitssymptom und Kunst – Werke von Psychiatrie-Erfahrenen, in: Mentzos, Stavros/Münch, Alois (Hg.): Das Schöpferische in der Psychose, Göttingen 2012, S. 107-126.

6 Réja, Marcel: L'art chez les fous, Paris 1907, dt. Übersetzung in: Eissing-Christophersen, Christoph/Le Parc, Dominique (Hg.): Marcel Réja. Die Kunst bei den Verrückten, Wien/New York 1997, S. 29.

7 Vgl. Morgenthaler, Walter: Ein Geisteskranker als Künstler, Bern 1921; Nachdruck: Morgenthaler, Walter: Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölfli, Wien/Berlin 1985.

Aus ihrer Perspektive war Anstaltskunst klinisches Zusatzmaterial, das es nur dann aufzuheben lohnte, wenn es auf irgendeine Weise Einsicht in die diagnostizierte psychische Erkrankung versprach. Der Mangel an künstlerischer Wertschätzung durch die meisten der damaligen Produzenten selbst spiegelt diese Haltung. Im Anstaltsalltag dienten ihnen ihre Werke anderen gegenüber höchstens als Kommunikationsangebot. Wenn einige der Insassen dennoch vehement den Kunstcharakter ihrer Produktion verfochten, teilweise unter Angabe astronomischer Geldwerte, wurde das von den Ärzten vorschnell als »Größenwahn« ausgelegt.¹⁴ Der Anspruch dieser Frauen und Männer, damaliger Realität vollkommen fern, lässt sich jedoch auch als verzweifelt Aufbegehren gegen die völlige Missachtung ihrer Kreativität durch die Psychiatrie verstehen.

Warum werteten die NS-Ärzte »Irrenkunst« nicht als Kunst? Folgten sie tatsächlich formalen und inhaltlichen Kriterien? Aufschlussreich ist ein Text von Carl Schneider über »Entartete Kunst und Irrenkunst« aus dem Jahr 1939, der ursprünglich 1938 auf einer Station der berühmten Ausstellung »Entartete Kunst« vorgestellt werden sollte.¹⁵ Er liefert die Begründung

14 Ein Beispiel dafür ist Joseph Schneller, vgl. Röske, Thomas (2012), S. 139 (Anm. 5).

15 Schneider, Carl: Entartete Kunst und Irrenkunst, in: Archiv für Psychiatrie 110 (1939), S. 135-164; vgl. auch Brand-Claussen, Bettina: Die »Irren« und die »Entarteten«. Die Rolle der Prinzhorn-Sammlung im Nationalsozialismus, in: Buxbaum, Roman/Stähli, Pablo (Hg.): Von einer Welt zu'r Andern. Kunst von Außenseitern im Dialog, Köln 1990, S. 149; Rotzoll, Maike/Brand-Claussen, Bettina/Hohendorf Gerrit (Hg.): Carl Schneider, die Bildersammlung, die Künstler und der Mord, in: Fuchs, Thomas/Jádi, Inge/Brand-Claussen, Bettina Mundt, Christoph: Wahn Welt Bild. Die Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2002, S. 49, 54.

dafür, warum der Direktor der Heidelberger Psychiatrischen Universitätsklinik im selben Jahr rund 100 Werke aus der Sammlung Prinzhorn für die durch Deutschland wandernde Femeschau als Vergleichsmaterial zur Verfügung gestellt hatte.¹⁶ Ihm zufolge entsprachen die meisten Anstaltswerke ebenso wenig wie die »entarteten« Werke der Moderne und der Avantgarde dem rassistischen, an einem Realismus orientierten Kunstideal der Zeit. Nach Schneider erwartete der »echte Deutsche« von Kunst »das schlicht, wahrhaftig und edel in Wort, Bild, Plastik und Architektur nach seinem innersten Wesen erfasste und dargestellte Bild seines Lebens«.¹⁷ Das hatten weder die Werke von Ernst Ludwig Kirchner und Paul Klee noch die von Gustav Sievers und Paul Goesch zu bieten.

Den eigentlichen, im Biologischen beider Gruppen festgemachten Mangel sah Schneider aber in der Einstellung zum künstlerischen Tun. Er, der sich in Heidelberg vor allem für die Arbeitstherapie einsetzte,¹⁸ identifizierte ihre Werke als bloße »Einfallskunst«, Zeugnisse einer Haltung, die »im Gegensatz zum Verhalten des wahren Künstlers jeden beliebigen »Einfall« ohne jede weitere Durcharbeitung und ohne Überprüfung zum sog. »Kunstwerk« auswalzte.« Seiner Meinung nach fänden psychisch Kranke »den Zugang zu zielklarer Arbeit nicht von selbst«. Und er berichtet, dass er selbst einmal »einer schizophrenen Künstlerin, die bereits

16 Vgl. Brand-Claussen, Bettina (1990) (Anm. 15).

17 Schneider, Carl (1939), S. 135 (Anm. 15).

18 Vgl. Rotzoll, Maike/Hohendorf, Gerrit: Krankenmord im Dienst des Fortschritts? Der Heidelberger Psychiater Carl Schneider als Gehirnforscher und »therapeutischer Idealist«, in: Der Nervenarzt 83 (2012), S. 312.

krankhafte Erzeugnisse geliefert hatte, [...] ganz beachtliche Kunstleistungen ab[ge]forder[t]« habe, indem er »freilich [...] das Gegenteil von dem [tat], was Lombroso, Prinzhorn u. a. machten: Wir hoben die krankhaften Erzeugnisse der Künstler[in] nicht auf, sondern wir zerstörten sie, und wir leiteten die Kranke bei der Lösung ihrer selbstgewählten normalen Aufgabe.«¹⁹

Man sollte in diesem Einwirken auf das »Durcharbeiten« nicht zu schnell einen Vorgriff auf heutige kunsttherapeutische Praxis sehen. Schneider ging es dabei mindestens genauso sehr um den Einsatz für ein (künstlerisches) Ethos. Arbeitsfähigkeit, das wesentliche Überlebenskriterium für Anstaltsinsassen, legte er als Wertmaßstab auch für ihre künstlerische Leistung an. Was ihm nicht entsprach, durfte in seinen Augen genauso vernichtet werden wie die ihm und anderen Ärzten anvertrauten Menschen.

¹⁹ Schneider, Carl (1939), S. 160 (Anm. 15).