

Thomas Röske

Sollten historische Künstler aus Psychiatrischen Anstalten namentlich genannt werden?

Als ich im letzten Herbst mit einer Gruppe von „Freunden der Sammlung Prinzhorn“ eine Reise durch die Nordschweiz zu Orten für Outsider Art unternahm, besuchten wir auch das Museum im Lagerhaus in St. Gallen. Dessen Sonderausstellung „Rosenstrumpf und dornencknie“ zeigte Werke aus der Psychiatrischen Pflegeanstalt Rheinau, die in den Jahren zwischen 1867 und 1930 entstanden waren. Es gab detailliert ausgeführte Maschinenzzeichnungen, vieldeutige Schriftblätter, aus Schilfgras gestrickte und geflochtene Alltagsgegenstände, aus Holz geschnitztes Essbesteck und anderes Erstaunliche mehr zu sehen. Die Kuratorin der Ausstellung, Katrin Luchsinger, führte uns sachkundig und wusste, die Wahrnehmung der Exponate durch vielfältige Zusatzinformationen zu bereichern.

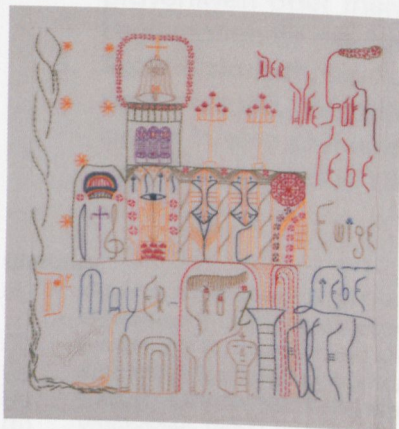


Abb. 1: Johanna Natalie Wintsch, *Dr. Meyer-Grosz/ Der alte Goth*, 1923, Farbige Stickerei auf einem Batist-Taschentuch, 34 x 33 cm, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv.Nr. 6043

Eins aber verblüffte uns fast mehr als diese Produkte herausragender Phantasie und Kunstfertigkeit und führte zu einer die ganze Reise anhaltenden Diskussion: dass wir von keinem der „Urheber und Urheberinnen“, wie sie in Ausstellungstexten und Katalog¹ genannt wurden, den vollen Namen erfuhren. Hier hießen sie „Hermann M.“, „H.B.“ oder „Frau H.“. Ausnahmen bildeten einzig Constance Schwartzlin-Berberat und Johanna Natalie Wintsch (Abb. 1). Beide waren schon bei früheren Projekten mit Klarnamen präsentiert worden, Wintsch zuerst 2004 im Rahmen von Ausstellung und Katalog „Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von

Frauen in der Psychiatrie um 1900“ der Sammlung Prinzhorn, die auch Werke von ihr besitzt. Bettina Brand-Claussen hat in der Publikation erstmalig Wintschs Leben und Werk einen ausführlichen Aufsatz gewidmet.²

¹ *Rosenstrumpf und dornencknie*, Werke aus der psychiatrischen Pflegeanstalt Rheinau 1867-1930, hg. von Katrin Luchsinger, Iris Blum, Jacqueline Fahrni, Monika Jagfeld, Ausstellungskatalog Museum im Lagerhaus u. a., Zürich 2010.

² Bettina Brand-Claussen, *Zünde deine Augen an. Gestickte Liebesarabesken*

hornsammlung“ bekannt machten,⁵ erstmals Klarnamen verwendet, wie sie aus den Signaturen und Aufschriften ermittelt werden konnte. Hinter diese Entscheidung ist die Sammlung seitdem nicht zurückgegangen. Bei einer Podiumsdiskussion anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Heidelberger Museums 2011 habe ich meine Vorgängerin Inge Jadi, ehemals Jarchof, nach ihren Gründen für solchen Bruch gefragt. Sie wusste mir keine zu nennen, da ihr Vorgehen für sie noch immer selbstverständlich war. Fraglos mussten für sie die Männer und Frauen hinter den Werken der Heidelberger Sammlung als vollgültige Künstlerpersönlichkeiten anerkannt werden, dafür stand ihr jeweiliger Name. Mit dem damaligen Leiter der Psychiatrischen Universitätsklinik, Werner Janzarik, gab es zwar immer wieder heftige Diskussionen, doch sein Nachfolger seit 1989, Christoph Mundt, widersprach dem Aufheben der Anonymisierung nicht mehr.

Allerdings war der Kontext wesentlich. Das zeigte sich etwa, als 1998 für den Platz vor dem Hauptgebäude der Psychiatrie ein Gedenkstein für eine Gruppe geistig behinderter Kinder in Auftrag gegeben wurde, die 1944 auf Geheiß des damaligen Klinikleiters Carl Schneider zur Forschung missbraucht und anschließend ermordet worden waren. Man fragte die noch erreichbaren Verwandten, ob sie damit einverstanden wären, dass die Opfer mit vollem Namen genannt würden. Da sich die meisten dagegen aussprachen, führt der Stein nur Vornamen und Alter der Kinder auf, „Balduf 6 J.“, „Anita 4 J.“, „Adolf 13 J.“ usw.⁶ Demgegenüber wurden 2002 mit Ausstellung und Katalog „Todesursache: Euthanasie. Verdeckte Morde in der Nazi-Zeit“, die den achtzehn bis dahin identifizierten Opfern des so genannten T4-Programms in der Sammlung gewidmet war, wiederum deren volle Namen veröffentlicht.⁷ Proteste gegen die Praxis gab es weder hier noch bei irgendeiner anderen Ausstellung des Heidelberger Museums seither. Gaben sich Verwandte von Künstlern der Sammlung zu erkennen, waren sie damit für gewöhnlich nicht nur einverstanden, sondern sogar glücklich, dass sie über ihre Angehörigen etwas erfuhren und diese gewürdigt wurden. Das gilt ebenso für den Willenskurven-Erfinder Hyacinth Freiherr von Wieser (1883-?), bei Prinzhorn in einem eigenen Abschnitt seines Buches „Heinrich Wels“ genannt, wie für Emma Hauck (1878-1920), bei Prinzhorn noch (irrtümlich) als „Fall 216“ bezeichnet,⁸ deren Briefe mittlerweile zu den Ikonen der Sammlung zählen.

5 *Die Prinzhornsammlung. Bilder, Skulpturen, Texte aus psychiatrischen Anstalten*, hg. von Hans Gercke und Inge Jarchof (Jadi), Ausstellungskatalog Heidelberg, Kunstverein u.a., Königstein/Ts. 1980.

6 Ich danke Maike Rotzoll/Heidelberg für diese Auskunft.

7 *Todesursache: Euthanasie. Verdeckte Morde in der NS-Zeit*, hg. von Bettina Brand-Claussen, Thomas Röske und Maike Rotzoll, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2002 (2., verbesserte und erweiterte Auflage, Heidelberg 2012).

8 Prinzhorn 1922 (Anm.3), S. 60. 216 ist die Fallnummer von Ludwig Wilde, von dem die übrigen drei auf der Seite abgebildeten Werke stammen.

Else Blankenhorn (1873-1920), die von 1906 bis 1919 in der Privaten Cur-Anstalt Bellevue in Kreuzlingen am Bodensee lebte und deren umfangreiches künstlerisches Œuvre in der Sammlung Prinzhorn bewahrt wird, blieb namentlich lange unbekannt. Prinzhorn erwähnte sie in seinem Buch nicht und setzte sein Projekt einer separaten Publikation dieses „Falles“ niemals um. Der Künstler Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) kannte ihren Namen nicht, als er bei seinem Aufenthalt im Bellevue 1917/18 ihre Malerei kennen lernte und Freunden begeistert davon berichtete.⁹ Heute wird Blankenhorn als wichtige Anregung für den Künstler ohne Zögern in seinen Biografien erwähnt und ist eine der wenigen Künstler der Sammlung Prinzhorn, die bereits im Allgemeinen Künstlerlexikon aufgeführt sind.¹⁰

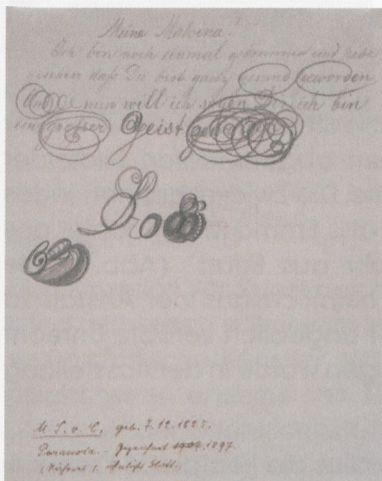


Abb. 3: Malvine Schnorr von Carolsfeld, Ohne Titel (Brief), 1897, Bleistift auf Papier, 20,9 x 16,4 cm, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv. Nr. 2508

Eine besondere Entdeckung bedeutete das Identifizieren einer Kammersängerin, von der die Sammlung Prinzhorn fünf Blätter aus dem Jahr 1897 besitzt. Eines davon trägt eine Notiz von fremder Hand, die ihre Initialen M.S.v.C. sowie ihr Geburtsjahr 1825 nennt. Bei den Vorbereitungen zur erwähnten Ausstellung „Irre ist weiblich“ kam ich 2003 auf die Idee, zwei der Fakten in die Google-Internet-Suchmaschine einzugeben, zumal Kammersängerin kein häufig vergebener Titel ist. Sofort hatte ich den Namen: Malvine Schnorr von Carolsfeld (1825-1906) war eine berühmte Operndiva ihrer Zeit, bekannt auch als erste Interpretin der weiblichen Titelpartie in Wagners Oper „Tristan und Isolde“,

die 1865 uraufgeführt wurde. Ihr Ehemann Ludwig übernahm damals den Part des Tristan, starb aber bereits nach der dritten Aufführung an „Nervenfieber“. Angeblich war die Partie zu anstrengend für den stark übergewichtigen Tenor gewesen. Die untröstliche Malvine Schnorr von Carolsfeld wandte sich daraufhin an eine Spiritistin, um mit dem Toten in Verbindung zu treten. An dieser Kommunikation hielt sie aus eigener Kraft bis in die 1890er Jahre fest, wie vier ihrer Blätter belegen, die bei einem kurzen Aufenthalt in der privaten Kuranstalt Obersendling bei München entstanden sind. Denn es handelt sich offenbar um die Niederschrift von Botschaften aus dem Jenseits, von denen eine mit „Lud“

⁹ S. dazu Thomas Röske, „Ist das nicht doch recht pathologisch? - Kirchner und das ‚Kranke‘ in der Kunst“, in: *Expressionismus und Wahnsinn*, Ausstellungskatalog Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, München 2003, S. 156-163.

¹⁰ Allgemeines Künstlerlexikon, Nachtrag Bd. 3, München und Leipzig 2008.

unterschrieben ist (Abb. 3). Die Sängerin war über die Jahre selbst zum Medium geworden.¹¹



Abb. 4: Emma Mohr, Staats-Album, 1872-1876, gestickter Teppich, 87 x 82 cm, Privatbesitz (Detail der Vorderseite)

Manchmal gehört das Nennen des eigenen Namens sogar zu den wesentlichen Anliegen von Anstaltsinsassen. Herausragendes Beispiel dafür ist das „Staats-Album“ von Emma Mohr (1833-?), ein Bildteppich aus den Jahren 1872-1876, der sich heute in Privatbesitz befindet.¹² Der Rückseite aufgenäht sind gestickte Petitionen an den Kaiser und hohe Ämter, in denen Mohr von ihrem Schicksal erzählt, seit sie 1863 aus ihrer Wohnung abgeholt und zunächst ins Krankenhaus, dann aber in die Anstalt Halle-Nietleben gebracht worden war. Ein ähnlicher Bericht läuft durch die Rahmen der mehr als 50 oben abgerundeten Bildfelder auf der Vorderseite. Die Zwickel nennen jedes Mal die Stickerin als „Emma Mohr Tochter des verst. Actuar Mohr aus Erfurt“ (Abb. 4). Sie

hatte lange gehofft, das kostbare Stück heimlich aus der Anstalt zu schaffen, um höchste Kreise auf das an ihr angeblich verübte Unrecht aufmerksam zu machen. Auch dieses Anliegen wurde in der Ausstellung von 2004 erstmals öffentlich gemacht.

Unlängst hat die Sammlung Prinzhorn überdies die komplette Krankenakte eines hier vertretenen Künstlers publiziert, die des Regensburger Patienten Josef Forster (1878-1949), ehemals Tapezierer und Dekorationsmaler.¹³ Denn viele seiner künstlerisch herausragenden Bilder und Zeichnungen lassen sich nur verstehen, wenn man seine komplexen Theorien über das Erreichen des Edelmenschentums kennt. Und diese sind vor allem in den Aufzeichnungen der Ärzte und beigefügten eigenen Texten Forsters festgehalten. Auch der „Mann ohne Schwerkraft“ (Abb. 5), von dem das Logo des Museums Sammlung Prinzhorn abgeleitet wurde, ist eine Phantasie Forsters, die aus seiner besonde-

¹¹ Siehe hierzu Bettina Brand-Claussen und Thomas Röske, „Malvine Schnorr von Carolsfeld geb. Garrigues“, in: Heidelberg 2004 (Anm. 2), S. 260-261.

¹² Siehe dazu Thomas Röske, Emma Mohr, in: Heidelberg 2004 (Anm. 2), S. 232-235 sowie ders., unschuldig hier eingesperrt und ausgeplündert. Das gestickte Staats-Album (1871-76) der Emma Mohr aus Erfurt, in: „Moderne“ Anstaltspsychiatrie im 19. und 20. Jahrhundert - Legitimation und Kritik, hg. von Heiner Fangerau und Karen Nolte, Stuttgart 2006 (Medizin, Gesellschaft und Geschichte, Beiheft Nr. 26), S. 361-369.

¹³ Durch die Luft gehen - Josef Forster, die Anstalt und die Kunst, hg. von Thomas Röske und Doris Noell-Rumpeltes, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2010.



Abb. 5: Josef Forster, Mann ohne Schwerkraft, vor 1921, Mischtechnik auf grauer Pappe, 35,4 x 22,1 cm, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv.Nr. 4494

ren Weltsticht erwächst. Ermittelt werden konnte nun die Funktion der Binde um Mund und Nase. Sie verhindert den Austritt des Nasenschleims. Denn nur wenn der „Schleimring“, gebildet aus Rückenmarksflüssigkeit, Sperma und Nasenschleim, im Körper geschlossen bleibt, könne ein Mensch die Sphäre des Edelmenschen erreichen, etwa durch die Luft gehen. Die Publikation „Durch die Luft gehen – Josef Forster, die Anstalt und die Kunst“ versteht sich daher nicht allein als Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, sondern als Zusammenstellung von Forschungsperspektiven und Materialien, die eine weitergehende Auseinandersetzung mit den Werken und ihrem Schöpfer ermöglicht.

Die Veränderung im Umgang mit den Namen in der Sammlung Prinzhorn ist

kein Einzelfall. Als Kunst aus psychiatrischem Kontext nach dem 2. Weltkrieg ästhetisch wiederentdeckt wurde, hielt sich selbst der unorthodoxe französische Künstler Jean Dubuffet (1901-1985) an die Schweigepflicht, wenn er seine seit 1944 zusammengetragene Sammlung von „Art brut“ der Öffentlichkeit vorstellte. Auch seine berühmte Entdeckung Aloïse (1886-1964), bis zu ihrem Tod Patientin der Schweizer Anstalt Gimmel (Kanton Waadt), wird erst seit den 1980er Jahren offiziell mit ihrem Nachnamen Corbaz genannt. Ein anderer Beleg ist der Umgang mit Patientennamen bei Leo Navratil (1921-2006). In seinem Buch „Schizophrenie und Kunst“ von 1965¹⁴ war der Psychiater an der Landesnervenheilanstalt bei Klosterneuburg (Niederösterreich) beim Vorstellen von Patienten noch genauso vorsichtig wie Prinzhorn. 1996 dagegen, in der überarbeiteten Neuausgabe, trug er der Tatsache Rechnung, dass die Männer, von denen er Werke abbildete, zum Teil bereits seit Mitte der 1970er Jahre unter ihrem wahren Namen eine feste Position in der Welt der Art brut oder Outsider Art erworben hatten.¹⁵

Hier macht sich zweifellos die Psychiatrie-Reform der 1970er Jahre mit dem Erstarken antipsychiatrischer Bewegungen bemerkbar, wenn dies auch nicht immer reflektiert wurde. Der Katalog der Prinzhornsammlung

14 Leo Navratil, *Schizophrenie und Kunst. Ein Beitrag zur Psychologie des Gestaltens*, München 1965.

15 Leo Navratil, *Schizophrenie und Kunst*, Überarbeitete Neuausgabe, Frankfurt am Main 1996; die Identität der vorgestellten fünf Zeichner deckt er S. 12-22 auf.

von 1980 übte sogar dezidiert Kritik an der Institution Psychiatrie – und nicht nur am historischen Umgang mit psychischer Krise. Das Nennen der Klarnamen kann daher zum einen als Anerkennung der (Künstler-)Persönlichkeiten gewertet werden, zum anderen als „Outing“, um gesellschaftliche Grenzen zwischen „gesund“ und „krank“ in Frage zu stellen und der Stigmatisierung psychischer Krankheit entgegenzuwirken. Es war in den 1980er Jahren nicht gedeckt durch die Archivgesetzgebung, die übrigens damals genauso uneinheitlich war wie heute. Selbst wenn sich mittlerweile Archive der Regelung anschließen, dass Namen und biografische Angaben aus psychiatrischem Kontext 100 Jahre nach der Geburt der Betroffenen veröffentlicht werden dürfen, Einträge in Krankenakten 60 Jahre nach deren Abschluss, werden aus verschiedenen Gründen für Krankenakten immer wieder zusätzliche Einschränkungen geltend gemacht. Andererseits geben manche Archivleiter gelegentlich sogar ihre Genehmigung zu einer Veröffentlichung noch vor Ablauf der genannten Fristen mit der Begründung, es handele sich um „Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens“. Als solche können die Männer und Frauen hinter den Werken der Sammlung Prinzhorn sicherlich ebenso bezeichnet werden wie die Künstler der Collection de l'art brut (heute in Lausanne) oder des Outsider Art Zentrums in Gugging.

Im Vergleich dazu sind Schweizer Archive beim Umgang mit historischen psychiatrischen Krankenakten außergewöhnlich strikt (wenn auch ähnlich uneinheitlich in ihren Regelungen wie die deutschen). Damit wurde die Züricher Kunsthistorikerin Katrin Luchsinger nicht erst beim Vorbereiten der Ausstellung in St. Gallen konfrontiert, die wir in St. Gallen gesehen hatten. „Rosenstrumpf und dornencknie“ ist hervorgegangen aus dem von ihr geleiteten größeren Forschungsprojekt „Bewahren besonderer Kulturgüter“ des Schweizer Nationalfonds an der Züricher Hochschule der Künste, das seit 2006 darauf zielt, die Sammlungen historischer künstlerischer Anstaltswerke in den psychiatrischen Einrichtungen der Schweiz zu inventarisieren – ein originelles und wertvolles Pilotunternehmen, dem hoffentlich ähnliche Programme in anderen Ländern bald folgen.

Auf Anfrage erhielt Luchsinger am 18. Februar 2005 von der Gesundheitsdirektion des Kantons Zürich folgende Auskunft: „Zur Frage der Anonymisierung erlauben wir uns folgende Bemerkungen: Die bundesgerichtliche Rechtsprechung im Zusammenhang mit dem ärztlichen Berufsgeheimnis (vergl. Pra 85/1996 Nr. 94) ist sehr streng und stellt hohe Anforderungen an den Schutz der Patientendaten. In erwähntem Entscheid wird etwa ausgeführt, dass nicht angenommen werden kann, dass eine verstorbene Person, selbst wenn sie mit einem nahen Verwandten eng verbunden war, einzig aufgrund dieses

Umstandes zugelassen hätte, dass ihr ärztliches Dossier diesem Verwandten voll und ohne Einschränkung zugänglich sei. Diese Überlegungen gelten in ganz besonderem Maß bei Einsichtnahme durch nichtverwandte Dritte und insbesondere bei psychiatrischen Patientendokumentationen, welche höchstpersönliche Geheimnisse enthalten, von denen grundsätzlich angenommen werden muss, dass Patienten nicht damit einverstanden sind, dass sie Dritten zugänglich gemacht werden. Eine Veröffentlichung der Daten und somit ein Zugänglichmachen solcher höchstpersönlicher Daten an eine breite Öffentlichkeit ist somit, wenn kein besonderer Grund dafür vorliegt, grundsätzlich ausgeschlossen.

Im Weiteren ist zu beachten, dass die Einsicht in archivierte Akten, sei es vor oder nach Ablauf der Schutzfrist, keine freie Verfügbarkeit über die gewonnenen Daten zu Lasten der betroffenen Personen bedeutet. Hier greift vielmehr der Persönlichkeitsschutz nach Srt. 28 ZGB ein (vergl. hierzu auch BGE 127/145), welcher von der Einsicht nehmenden Person zu wahren ist. Die über die Einsicht zu entscheidende Behörde hat der Wahrung des Persönlichkeitsschutzes sowohl der Patienten als auch deren Angehörigen und Dritter bei ihrer Entscheidung Rechnung zu tragen.

Unter Berücksichtigung dieser maßgeblichen Grundsätze sieht die Gesundheitsdirektion deshalb vor, Ihnen – falls keine entgegenstehenden Interessen der Angehörigen vorliegen – lediglich Akteneinsicht zu gewähren, wenn Sie sich in verbindlicher Weise verpflichten, Werke und Daten der Patienten sowie die aus den Krankengeschichten ersichtlichen Daten von Drittpersonen in völlig anonymisierter Form zu veröffentlichen. Irgendein Grund, die Namen der Patienten zu nennen, ist denn auch für die Wissenschaftlichkeit Ihrer Arbeit nicht ersichtlich. Wir ersuchen Sie daher, eine entsprechende verpflichtende Erklärung bezüglich der Datenanonymisierung nachzureichen.¹⁶

Der Schweizer Gesetzgeber geht davon aus, dass Krankenakten, vor allem psychiatrische Krankenakten, „Geheimnisse“ enthalten, die unter allen Umständen gewahrt werden müssen, auch Verwandten, erst Recht Dritten gegenüber. Diese „Geheimnisse“ betreffen vor allem den Patienten, hängen also unmittelbar mit seiner „Krankheit“ bzw. einer historischen Diagnose zusammen. Dabei bleibt unberücksichtigt, dass die Anonymisierung der Werke, die in Museen ausgestellt werden, die Persönlichkeiten dahinter auf ihren Patientenstatus festlegt¹⁷. Der Verdacht liegt nahe, dass man dieses Festschreiben einer Stigmatisierung sogar in Kauf nimmt, weil nicht nur die Patienten ge-

¹⁶ Ich danke Katrin Luchsinger für das Überlassen dieses Schreibens.

¹⁷ Vgl. Maïke Rotzoll in ihrer Rezension der Publikation „Rosenstrumpf und dor-nencknie“, in: Schweizerische Ärztezeitung, Jg. 92, 2011, Nr. 25, S. 971-973, hier S. 972.

geschützt werden sollen, sondern auch deren Angehörige und Dritte - nicht zuletzt die behandelnden Ärzte. Im Interesse eines Schutzes vorgeblicher psychischer „Normalität“ und ihrer Hüter wird so einer wirklichen Integration (Inklusion) von Psychiatrie-Erfahrenen in der Gesellschaft entgegengearbeitet.

Es bleibt noch viel zu tun, bis Kunst ihre befreiende Wirkung auch auf diesem Feld entfalten kann. Dem Projekt „Bewahren besonderer Kulturgüter“ ist zu wünschen, dass es nicht auch den Status der „besonderen Kulturgüter“ und den ihrer „Urheber und Urheberinnen“ bewahrt, sondern in Richtung auf eine größere gesellschaftliche Toleranz hin aufbricht. Dann bekäme es wirklich Modellfunktion.