

Christof Beyer/Caterina Flor Gümpel

## WERTSCHÄTZUNG UND PATHOLOGISIERUNG

»Friedrich, der Mondgeistermaler« (1964):  
Ein Film über den Künstler  
Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892–1982)

»Aber eines sage ich nur Ihnen: es soll mir niemand mehr kommen und sagen, ein Schizophrener sei nicht einer schöpferischen Leistung fähig; bei Schröder ist wohl das ganz seltene Ereignis eingetreten, dass die Psychose einen durchschnittlichen Menschen zum schöpferischen Künstler erhoben hat.«<sup>1</sup> Mit diesen begeisterten Worten berichtete der schweizerische Psychiater Alfred Bader (1919–2009) seinem österreichischen Kollegen und Freund Leo Navratil (1921–2006) von der Begegnung mit dem psychiatrienerfahrenen Künstler Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892–1982) in West-Berlin 1964. Bader war gemeinsam mit dem Schweizer Filmemacher Ernest (Nag) Ansoerge (1925–2013) in die Mauerstadt gereist, um einen Film über den kontrovers beurteilten Autodidakten Schröder-Sonnenstern zu drehen.

Im Licht der zeitgeschichtlichen Erosion der Differenz von »normal« und »verrückt«, wie sie diesem Themenheft als Leitthese zugrunde liegt, wird der Film im Folgenden daraufhin »neu gesehen«, wie er in der tendenziellen Auflösung einer vermeintlich klaren Unterscheidung zwischen psychopathologischem Ausdruck und künstlerischem Schaffen ein erneutes *Othering* schafft. Anhand des Films und seiner Rezeptionskontexte fragen wir, wie die in der zitierten Aussage des Psychiaters Bader enthaltene positive Wendung künstlerischen Außenseitertums durch die Erzählperspektive des Films inszeniert und zugleich pathologisiert wird.

Der gebürtige Ostpreuße Friedrich Schröder arbeitete im Laufe seines Lebens unter anderem als Knecht, Gärtner und Clown. Er verbrachte einige Zeit in Besserungs- und Erziehungseinrichtungen sowie in mehreren psychiatrischen Anstalten. Nach eigenen

1 Alfred Bader an Leo Navratil, 24.12.1963, Nachlass Navratil, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. 59953-12, fol. 12 verso.

Angaben entging er dem Militärdienst, weil er »ein geistig Irrer« gewesen sei.<sup>2</sup> 1918, im Alter von 26 Jahren, wurde Schröder entmündigt. Im Berlin der 1920er-Jahre trat er als Prophet »Eliot« auf und wurde als »Schrippenfürst von Schöneberg« bekannt.<sup>3</sup> Dort lernte er seine Lebensgefährtin Martha Möller (?–1964) kennen und machte als Graphologe, Astrologe und Heiler Geschäfte.<sup>4</sup> Während eines Aufenthalts in der Heil- und Pflegeanstalt Neustadt in Holstein 1933 entwickelte er ein »Sonnenstern«-Emblem; er schrieb gesellschaftskritische Pamphlete und schuf ab 1950 ein eigenständiges graphisches Œuvre. Seine Werke zeigen eine auf den Kopf gestellte »mondmoralische« Welt,<sup>5</sup> die von phantastischen Mischwesen auf Narrenschiffen, weinenden Pferdefrauenkörpern mit Fischfüßen, fliegenden Affen und Eseltreibern bewohnt ist.

Obwohl nicht alle behandelnden Ärzte Schröder-Sonnensterns von einer »Geisteskrankheit« ausgingen, bezog sich Alfred Bader bei seiner Interpretation stets auf die in der Heil- und Pflegeanstalt Allenberg 1912 gestellte Diagnose »Jugendirresein«.<sup>6</sup> Als Facharzt für Psychiatrie hatte Bader an der Psychiatrischen Universitätsklinik Lausanne zwischen 1944 und 1948 sein Interesse für Patient\*innenkunst entdeckt. Er arbeitete als Assistenzarzt von Hans Steck (1891–1980), der von 1936 bis 1960 Leiter der Klinik war. Steck sammelte Werke seiner Patient\*innen und stellte sie auf Kongressen aus, etwa bei der einflussreichen *Exposition internationale d'art psychopathologique* 1950 in Paris. Der Psychiater war wohl von seiner Studentin Jacqueline Porret-Forel (1916–2014) mit dem Künstler und Erfinder des Begriffs *Art brut* Jean Dubuffet (1901–1985) bekannt gemacht worden.<sup>7</sup>

Dubuffet hatte den Begriff der »rohen Kunst« für Werke abseits kunstakademischer Normen unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges geprägt. Er knüpfte damit direkt an die Begeisterung der Surrealist\*innen für künstlerische Werke von Menschen in Psychiatrien an, wie sie in der Weimarer Republik besonders durch die

2 Friedrich Schröder-Sonnenstern, Autobiographie, in: *Exposition internationale du Surréalisme 1959–1960*, hg. von André Breton u. Marcel Duchamp, Ausst.-Kat., Galerie Daniel Cordier, Paris 1959, S. 10–13 (Übersetzung ins Französische von Hans Bellmer); dt. Fassung u.a. in: *Panderna. Revue de la fin de l'homme*, Heft 5/1962, o.S.

3 Erhard Ingwersen, *Berliner Originale im Spiegel der Zeit*, Berlin 1958, S. 71–73.

4 Klaus Ferentschik/Peter Gorsen, *Friedrich Schröder-Sonnenstern und sein Kosmos*, Berlin 2013, S. 27–33.

5 Schröder-Sonnenstern verfasste seit 1950 zahlreiche Gedichte, Balladen und Pamphlete, die als Grundlage für seine künstlerische Intention und seine persönliche Philosophie gelesen werden können: u.a. »Der Mondmoralische Amtsschimmel«, »Der moralische Außenseiter, ein Volksmärchen von Friedrich Schröder-Sonnenstern, ostpreußischer Märchenclown«, »Der moralische Anfänger«, »Die moralischen Sänger«. Vgl. Jes Petersen (Hg.), *Die Pferdearschbetrachtung des Friedrich Schröder-Sonnenstern*, München 1972. Ziel der »mondmoralischen« Philosophie von Schröder-Sonnenstern war es, die »Fäulnis« der westlichen Zivilisation anzuprangern. Dabei verstand sich der Künstler als Anwalt der Unschuldigen und Unterdrückten sowie als Heilsbringer. Seine Werke sollten die Widersprüche der modernen Welt als zutiefst unmoralisch und korrupt, ironisch als »mondmoralisch« aufzeigen.

6 Alfred Bader, *Geisteskranker oder Künstler? Der Fall Friedrich Schröder-Sonnenstern*, Bern 1972, S. 111–117.

7 Florence Choquard, *Les rêveries d'un psychiatre helvétique ou Le regard de Hans Steck sur les œuvres d'Aloïse Corbaz*, in: *Aloïse Corbaz en constellation*, Ausst.-Kat., Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Lille 2015, S. 13–17.



Friedrich Schröder-Sonnenstern, »Der komisch-moralische Eseltreiber«, 1959, 96,5 x 67,5 cm, Buntstift auf Karton

(© Sammlung Prinzhorn, Universitätsklinikum Heidelberg, Inventarnummer 8575/5 (2020))

Publikation des Kunsthistorikers und Arztes Hans Prinzhorn (»Bildneri der Geisteskranken«, 1922) ausgelöst worden war.<sup>8</sup> Dubuffet begann nach 1945 eine eigene *Art-brut*-Sammlung aufzubauen und besuchte dafür zahlreiche psychiatrische Kliniken. Bader stand mit Dubuffet in Kontakt, war bis 1968 Mitglied der von Dubuffet gegründeten *Compagnie de l'Art brut* und unterstützte ihn bei dem Vorhaben, seine Sammlung der Stadt Lausanne zu übergeben und dort ein Museum zu gründen.<sup>9</sup>

Das Interesse Baders für Patient\*innenkunst führte 1959 zu seiner Gründungsmitgliedschaft in der *Société internationale de psychopathologie de l'expression* (SIPE), einer Vereinigung, in der sich vor allem kunstinteressierte Psychiater\*innen organisierten. Im selben Jahr wurde er durch einen Katalog der achten *Exposition Internationale du Surréalisme* in der Galerie Daniel Cordier in Paris auf Schröder-Sonnenstern aufmerksam.<sup>10</sup> Der Künstler, den bereits seit 1953 der Berliner Galerist Rudolf Springer (1909–2009) vertrat, wurde dort prominent vorgestellt. Seine Arbeiten hingen in der Ausstellung gleichberechtigt neben Werken bekannter Surrealist\*innen. Die Ausstellung in Paris trug maßgeblich zur Wertsteigerung seiner Arbeiten bei.<sup>11</sup> Berühmte Sammler wie Georges Pompidou (1911–1974) erwarben seine Werke, Kunstkritiker\*innen und weitere Galeristen wurden auf ihn aufmerksam. Die neue Nachfrage führte Schröder-Sonnenstern schließlich dazu, Gehilfen einzustellen. Diese kümmerten sich anfangs nur um die Bildhintergründe, nahmen aber sukzessive immer mehr Anteil an der Werkproduktion. Ab Ende 1968 »begannten die Kopisten ohne sein Wissen zu arbeiten«,<sup>12</sup> und es kamen zahlreiche Kopien in Umlauf, was den ökonomischen Wert der Werke schließlich einbrechen ließ.<sup>13</sup> Dieser »Absturz« ist wohl auch auf den Tod von Schröder-Sonnensterns Lebensgefährtin »Tante Martha« kurze Zeit nach dem Entstehen des hier besprochenen Films im Jahr 1964 zurückzuführen. Der Künstler wurde aufgrund von »Nahrungskarenz, Alkoholabusus und zunehmender Verwahrlosung«<sup>14</sup> von Dezember 1968 bis Februar 1969 in die Karl-Bonhoeffer-Nervenklinik Berlin eingewiesen und konnte seinen Geschäften nicht mehr nachkommen.<sup>15</sup>

8 Vgl. *Surrealismus und Wahnsinn*, Ausst.-Kat., Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2009; *Dubuffets Liste. Ein Kommentar zur Sammlung Prinzhorn von 1950*, Ausst.-Kat., Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2015; Lucienne Peiry, *Art Brut. Jean Dubuffet und die Kunst der Außenseiter. Aus dem Französischen von Franka Günther und Maurice Thys*, Paris 2005; Thomas Röske, Geleitwort, in: Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* [1922], 7. Aufl. Wien 2011, S. III-VIII.

9 Jean Dubuffet an Alfred Bader, 6.7.1971; Jean Dubuffet an Alfred Bader, 20.7.1971, Archives cantonales vaudoises, Lausanne, Nachlass Alfred Bader (ACV NAB), PP 1033/59.

10 Alfred Bader, Etappen eines Buches [Geisteskranker oder Künstler? Der Fall Friedrich Schröder-Sonnenstern], vorhanden in: ACV NAB, PP 1033/40.

11 Caterina Flor Gumpel/Thomas Röske, Von »Psychopathologischer Kunst« zu *Art brut*, *Outsider Art – und darüber hinaus*, in: *kritische berichte* 25 (2024) H. 1, S. 52-63, hier S. 52f.

12 Ferentschik/Gorsen, *Schröder-Sonnenstern* (Anm. 4), S. 115.

13 Ebd., S. 63, S. 83-86, S. 112-116.

14 Bader, *Geisteskranker oder Künstler?* (Anm. 6), S. 28.

15 Ferentschik/Gorsen, *Schröder-Sonnenstern* (Anm. 4), S. 119f.

Als der Film »Friedrich, der Mondgeistermaler« produziert wurde, stand Schröder-Sonnenstern jedoch auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere. Die Filmarbeiten von Bader und Ansorge in West-Berlin wurden im Rahmen des 1963 gegründeten *Centre d'études de l'expression plastique* an der Psychiatrischen Universitätsklinik Lausanne organisiert. Das Zentrum war auf Initiative von Christian Müller (1921–2013), dem Nachfolger Stecks und Klinikleiter von 1961 bis 1986, mit dem Ziel entstanden, die selbstheilenden Kräfte des malerischen Ausdrucks der Patient\*innen zu fördern.<sup>16</sup> Das *Centre* wurde von Bader geleitet; es umfasste ein Mal- und Filmatelier. Zum geplanten »wissenschaftlichen Programm« sollte auch gehören, wie Bader in einem Bittbrief an den Pharmakonzern Hoffmann-La Roche formulierte, »Studien über geisteskranke Künstler« durchzuführen und Filmdokumente »über die malenden Irren« zu produzieren. Hoffmann-La Roche unterstützte das *Centre* in den ersten drei Jahren mit insgesamt 70.000 Schweizer Franken.<sup>17</sup>

Zur Realisierung der Filme wurde der experimentelle Regisseur Ernest Ansorge angestellt. »Friedrich, der Mondgeistermaler« war im Katalog des *Centre* unter der Kategorie »Dokumentationsfilm« aufgeführt. Diese Sektion stellte nach Ansorge interessante »Fälle« vor und analysierte »plastische Werke«.<sup>18</sup> Ein wichtiges filmisches Ziel war es für Bader, »mit« den und nicht »über« die »Kranken« zu sprechen.<sup>19</sup> Zur Kategorie Dokumentarfilm gehörten biographische Filme über *Art-brut*-Künstler\*innen wie Aïse Corbaz (1886–1964), ebenso wie psychopathologisch orientierte Filme, die für ein Fachpublikum bestimmt waren und die Analyse von Patient\*innen-Werken eher als diagnostisches Hilfsmittel verstanden. Der Film über Schröder-Sonnenstern sollte beweisen, dass die Psychose die Rolle eines Katalysators einnehmen und zu originellen Kreationen führen könne.<sup>20</sup>

»Friedrich, der Mondgeistermaler« war der zweite Film, der im Kontext des *Centre* entstand. Er wurde in drei verschiedenen Sprachversionen produziert: Französisch (»Friedrich, le moralunaire«), Deutsch (»Friedrich, der Mondgeistermaler«) und Englisch (»A Prophet in Berlin«). Finanzierung, Herstellung und Vertrieb übernahm die pharmazeutische Firma Sandoz in Basel. Sandoz hatte Ende der 1950er-Jahre als Teil seiner Werbestrategie einen »internationalen Filmdienst« aufgebaut. Von der Fokussierung auf das Thema »Kunst und Psychiatrie« versprach sich das Unternehmen einen besseren Zugang zu den in psychiatrischen Kliniken tätigen Ärzt\*innen als Hauptzielgruppe für die Vermarktung seiner Psychopharmaka-Produkte wie Melleril.<sup>21</sup>

16 Christian Müller, *Présentation des films créés par le Centre d'études de l'expression plastique*, 9.3.1971, S. 3, S. 5, ACV NAB, PP 1033/45.

17 Alfred Bader an die Direktion Hoffmann-La Roche, 1.4.1963; Hoffmann-La Roche an Christian Müller, 21.8.1963, ACV NAB, PP 1033/43.

18 Ernest Ansorge, *La caméra au service de la psychiatrie*, in: *Bolox Reporter*, Heft 2/1971, S. 16, vorhanden in: ACV NAB, PP1033/45.

19 Alfred Bader an Ernest Ansorge, 1.2.2000, ACV NAB, PP 1033/45.

20 Sonnenstern, *le moralunaire*, *Frédéric l'unique*, *Friedrich der Einzige*, in: *Centre d'études de l'expression plastique de la Clinique psychiatrique universitaire de Lausanne, Catalogue de 28 films réalisés à l'Hôpital de Cery de 1963 à 1981, Lausanne 1982*, vorhanden in: ACV NAB, PP1033/45, o.S.

21 Firmenarchiv der Novartis AG, Bestand Sandoz, H-101.003, 3. Filialleiter-Meeting Rheinfelden, 11.–15.9.1961.

Der Pharma-Konzern und Bader vereinbarten, dass der Film nur im Rahmen von Veranstaltungen für Ärzt\*innen oder bei Kongressen in Lausanne gezeigt werden dürfe. Weitere Aufführungen sollten lediglich nach gesonderten Vereinbarungen möglich sein.

## 1. Der Film

»Sonnenstern sagt also, niemanden betrügen [...]. In Freude sich üben macht das Leben zur Wonne, leitstrahlende Sonne. Willst Du, oh Mensch, Dein Herze nie gebrochen sehen?« Der 15-minütige Film beginnt mit Versen des Künstlers, dessen Stimme aus dem Off zunächst bei dunklem Bildschirm zu hören ist, dann mit Nachtansichten eines Tunnels gekoppelt und schließlich von undeutlicher Schlagermusik übertönt wird.

Die Sprecherstimme stellt Schröder-Sonnenstern als »seltsame Malerpersönlichkeit« in einer noch immer vom Krieg gezeichneten Großstadt vor. Das Leben des Künstlers sei »frei« »von jeder herkömmlichen sozialen Bindung« und leugne die »Schranken der Konvention«. Seine Sicht auf die Welt sei visionär, seine Kunst fesselnd und anstößig zugleich. Dennoch gelinge es dem »Sonderling seiner Zeit«, von seiner Kunst zu leben. Dieses *Framing*, eine Betonung des exotischen Außenseitertums durch den Off-Kommentar, bestimmt den gesamten Film.

Es folgen Bilder des teils noch in Trümmern liegenden Berlin und Ansichten der Grenzanlagen am Brandenburger Tor. Der Künstler ist in weißem Kittel mit Baskenmütze gestikulierend auf der Straße zu sehen. Zu weiteren Bildern der Stadt spricht der Erzähler über die Verflochtenheit von »Dichtung und Wahrheit« im Leben des Künstlers, gefolgt von autobiographischen Schilderungen Schröder-Sonnensterns. Während Aufnahmen aus dem Wohnzimmer des Malers ihn in Gesellschaft der rauchenden und Alkohol trinkenden Lebensgefährtin »Tante Martha« zeigen, schildert der Erzähler die »klinische Karriere« des Künstlers. Dazu wird Schröder-Sonnenstern ohne Ton wiederum gestikulierend gezeigt.



Friedrich Schröder-Sonnenstern mit seiner Lebensgefährtin »Tante Martha« in deren Wohnung in Berlin (Filmstill). Aufgrund der niedrigen Qualität des Ausgangsmaterials können hier keine Filmstills in besserer Auflösung gezeigt werden. Eine Einbindung von Filmausschnitten ist aus rechtlichen Gründen leider nicht möglich. (Firmenarchiv der Novartis AG, Bestand Sandoz, SA\_180)

Er deutet aus dem Fenster auf die Berliner Mauer, es folgen Bilder von Stacheldraht und auf Beton spielenden Kindern, die der Künstler wie folgt kommentiert: »Ich sehe die Welt, die Welt sieht mir [mich], die Welt ist das gefährliche Tier. Aber die Seelenreinheit des Menschen, das ist Moral. Alles andere ist Lebensdaseinsqual.« Im Hintergrund lacht »Tante Martha« und erwidert auf Schröder-Sonnensterns Kritik zum Gelächter: »Halt schon Dein Maul!«

Ab der fünften Minute geht es im Film um Schröder-Sonnensterns Werke. Der Anfang seiner künstlerischen Produktion 1949 wird als spontane Berufung dargestellt. Ausschnitte aus Buntstiftzeichnungen wie »Der komisch-moralische Eseltreiber« und »Alpha Omegimplizissimus« kommentiert der Künstler im Rhythmus eines Kinderliedrefrains. Weiter interpretiert der Erzähler Elemente von Schröder-Sonnensterns Œuvre, während Zeichnungen eingeblendet werden. Die Figur der Frau sei als »Verkörperung der Macht des Mondes« zu lesen, als ein triebhaftes, fruchtbares Geschöpf ohne »Kopf«. Der Mann sei hingegen als »Dämon der Vertrocknung und Verdörrung« dargestellt, dessen Wesen auf das Denken ausgerichtet sei. Wenn der Film dabei Schröder-Sonnenstern in denkender Haltung zeigt, wird an dieser Stelle deutlich, wie nicht nur der Künstler tief verankerte Geschlechterstereotype aus männlicher Perspektive reproduziert, sondern auch der Film sich solcher Leitbilder bedient.

Schröder-Sonnenstern wird mit Brille beim Zeichnen gezeigt, während seine Stimme aus dem Off weitere Balladen vorträgt. Der Erzähler weist darauf hin, dass die Werke mittlerweile das Interesse von Sammlern und Kunstkennern aus der ganzen Welt geweckt haben und international ausgestellt werden. Gleichzeitig werden das Atelier und die Aufstellung zweier Werke eingeblendet.

Es folgt Schröder-Sonnensterns Kommentar zur Buntstiftzeichnung »Der Fluch des Pfluges«, die er als Ausdruck einer »moralisch revolutionären Idee« und als eine Kritik von Erziehungsanstalten geschaffen haben soll. Später wird die Ansicht des Kunstkritikers Edouard Roditi zitiert, dass Schröder-Sonnenstern als »wahrhaft unabhängiger Geist« mit seinen Werken gegen eine »technisierte Zivilisation« auf



Friedrich Schröder-Sonnenstern an seinem Arbeitsplatz (Filmstill) (Firmenarchiv der Novartis AG, Bestand Sandoz, SA\_180)

den »Durchschnittsmenschen« einwirke. Diese ästhetisch-zeitkritische Interpretation kommentiert der Erzähler mit den distanzierend lapidaren Worten: »Nun, auch das ist eine Ansicht.« Denn der Film zeigt sich nicht nur fasziniert von Person und Werk des Künstlers, sondern bevorzugt dabei ausdrücklich eine pathologisierende Interpretation der Zeichnungen. Das zeigt sich etwa, wenn die Präsentation von sich bewegenden, ausgeschnittenen Figuren auf dunklem Hintergrund mit den Worten kommentiert wird, Schröder-Sonnenstern gestalte mit »Vorliebe halluzinierte Wesen, zu denen er [...] in lebhafter Beziehung« stehe; die Inspiration komme aus seinem »Inneren«, seine Formenwelt sei »schauerlich grotesk«. Einzelne Motive wie Augen, Spiralen und Schlangen wirken durch die zusätzliche Bewegung der Kamera und die sich im Echo wiederholende Stimme des Künstlers gezielt suggestiv inszeniert.

Der Erzähler spricht vom Künstler als »Tabu«-Brecher und Autodidakten mit einem »pathetischen Sendungsbewusstsein«, während weitere Werke eingeblendet werden und Schröder-Sonnenstern beim Schreiben oder Dichten gezeigt wird. Aber auch hier kippt die Inszenierung in die Pathologisierung, wenn die folgende Szene den Künstler grölend mit aufgerissenen Augen zeigt, der von sich behauptet, er sei der »einzige Mensch, der noch Verstand« habe: »[U]nd wer was dagegen hat, der soll sich bei Sonnenstern melden! [...] Ihr [...] Geistesidioten!« Aus Sicht des Erzählers stehen diese Aussagen für eine widersprüchliche Natur des Protagonisten: Schröder-Sonnenstern sei ein Mensch voller Stolz, Naivität, Anspruch und Bescheidenheit zugleich.

Aus der historischen Distanz wirken Passagen besonders ambivalent, in denen Fotografien des Künstlers als Prophet »Eliot« eingeblendet werden, zu denen er selbstverfasste Balladen vorträgt, sowie Sequenzen, in denen Schröder-Sonnenstern mimisch einige Kunstfiguren wie Nero, Voltaire, den »Geistigen«, den »Mörder« interpretiert, die als ältere Fotoserie eingeblendet werden: Für den Erzähler wirken seine Grimassen »eher pathologisch als künstlerisch«, Schröder-Sonnenstern verstehe sie aber als »Teil eines schöpferischen Ganzen«. Für heutige Zuschauer\*innen dürften diese Sequenzen vor allem mit ihrem stereotypen Register von Charakterpathologien irritierend wirken.

Die letzte Szene des Films zeigt Schröder-Sonnenstern tanzend, singend und trinkend in einer Kneipe vor anderen Gästen, vermischt mit Detailansichten seiner Werke. Der Film endet mit dem sich durch die Tür entfernenden Künstler und der rhetorisch nur halb offen gelassenen Frage des Erzählers: »Wer bist Du, Friedrich Schröder? Ein Stern am Firmament, wie Du sagst? Ein Weiser? [...] Ein Moralprediger? Ein Besessener? Einer der größten Maler unserer Zeit? Oder ein Fürst in der Welt des Wahns?«

## 2. Die Inszenierung des Künstlers

Wenn der Film im Schlusswort die Dichotomie einer positiv oder negativ konnotierten »Abnormalität« Schröder-Sonnensterns in den Vordergrund stellt, klingt damit insbesondere die bekannte Formel von »Genie und Wahnsinn« (Cesare Lombroso) an. Für die Kunsthistorikerin Bettina Gockel steht diese »Pathologisierung des Künstlers« seit der Moderne mit dem Aufkommen der Disziplinen Psychiatrie und Psychopathologie im Zusammenhang, da beide Fächer dazu beitrugen, das »kranke Malergenie« zum Ideal des kreativ schaffenden Menschen zu machen.<sup>22</sup> Die Vorstellung eines sozial vereinsamten und exzentrischen Künstlers basiere auf dem »Vorwurf des Irrationalen«.<sup>23</sup> Kreativität und Originalität wurden schließlich von Friedrich Nietzsche (1844–1900) über André Breton (1896–1966) bis hin zu Gilles Deleuze (1925–1995) mit Chaos und Begehren assoziiert, gleichzeitig aber wurde Wahnsinn als bewusstes Verwerfen von »Normalität« interpretiert und somit wiederum als positives Merkmal von Kunst aufgewertet.<sup>24</sup> Die Figur des »Irren« gilt spätestens seit dem Expressionismus als »Metapher für die eigene Position des ausgebrochenen oder ausgestoßenen Einzelgängers oder sogar für Utopisches«.<sup>25</sup>

Der Film unterstreicht die Wahrnehmung Schröder-Sonnensterns als »Sonderling«. Dieses *Othering* ist vor allem Zutat des Sprechers, dessen Kommentare oftmals im Widerspruch zum Gezeigten stehen, das – wie etwa Schröder-Sonnenstern in seiner Wohnung, beim Zeichnen, in der Kneipe – nicht ungewöhnlich ist. Allenfalls in der Inszenierung des Künstlers als deklamierender, grimassierender und gestikulierender



Friedrich Schröder-Sonnenstern beim Grimassenschneiden (Filmstill)  
(Firmenarchiv der Novartis AG,  
Bestand Sandoz, SA\_180)

22 Bettina Gockel, *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne 1880–1930*, Berlin 2010, S. 12f.

23 Ebd., S. 2.

24 Thomas Rolf, *Normalität. Ein philosophischer Grundbegriff des 20. Jahrhunderts*, München 1991, S. 20f.

25 Thomas Röske, *Expressionismus und Psychiatrie*, in: *Expressionismus und Wahnsinn*, Ausst.-Kat., Schloss Gottorf, Schleswig, München 2003, S. 12-15, hier S. 12.

Exzentriker kollaborieren die Filmperspektive und Schröder-Sonnensterns Selbstdarstellung. Zwar hält der Kommentator fest, dass die Werke das »Interesse der Kenner und Sammler in der ganzen Welt« geweckt hätten. Dennoch suggeriert die Gegenüberstellung von Werken und Fotografien Schröder-Sonnensterns eine Übereinstimmung zwischen den monströsen Wesen und dem Künstler. Die teils aufwertenden, teils harschen Bildkommentare und ihre Kombination mit Schröder-Sonnensterns »irrationalen« Aussagen können heute nur als Pathologisierung von Person und Werk gelesen werden. Auch die im Film gezeigten Grimassen, Gesten und Tänze sind Inszenierungsmittel zur Betonung seiner Exzentrik.<sup>26</sup>

Schröder-Sonnensterns teils ironisches Auftreten lässt dabei die Frage aufkommen, ob dies zugleich ein Aspekt seiner bewussten Selbstinszenierung war und so auch als Strategie für die Verbreitung seiner gesellschaftskritischen »mondmoralischen« Philosophie gelesen werden kann.<sup>27</sup> Kappe und Kittel vermitteln im Film sein Selbstbild als Künstler. Die kurz eingeblendeten, gerahmten Fotos und Zeitungsartikel in der Wohnung deuten auf einen Wunsch nach Anerkennung und auf einiges Geschick bei der Selbstinszenierung. Die Erzählung des Films bedient das Vorstellungsbild des »modernen« Künstlers als isoliert Schaffendem, der Tabus bricht, originell ist und seine Bilder aus dem »Inneren« kreiert. Schröder-Sonnenstern trägt durch seine fiktionale Autobiographie selbst dazu bei, seine Künstlerpersönlichkeit zu mythologisieren, und ordnet sich den gängigen Vorstellungen von Männlichkeit und Künstlertum unter.

Bei der Einordnung seiner Werke wird ihm mehrmals das Wort überlassen, doch die Deutungshoheit bleibt letztlich beim Off-Kommentator. Besonders die Interpretation von Schröder-Sonnensterns künstlerischer Arbeit als Projektion einer inneren wahnhaften Welt knüpft an die von Bader vertretene Diagnose Schizophrenie an. Einzelne Motive der Werke werden durch Sound-Effekte in ihrer »Andersartigkeit« unterstrichen. Zudem wird eine suggestive Beziehung zwischen der Großstadt Berlin im Kalten Krieg und der »seltsamen Künstlerpersönlichkeit« hergestellt: So sind etwa die Impressionen der Grenzanlagen mit Schröder-Sonnensterns Texten unterlegt. Damit wird ein Zusammenhang zwischen den irrationalen Botschaften des Künstlers und der »anormalen« Mauerstadt hergestellt. Die Verortung des Malers im »normalen« Kunstbetrieb bleibt mit der Erwähnung des »Interesses der Kenner und Sammler in der ganzen Welt« sowie des Verkaufs von Werken »nach Paris, nach New York, nach Tokio« dagegen eher vage.

26 Diese Gebärden und Grimassen sollten in der Ursprungsfassung des Films sogar deutlich ausführlicher gezeigt werden. Elodie Murtas, *L'hôpital psychiatrique fait son cinéma. Le »cas« Cery*, phil. Diss. Universität Lausanne 2021, S. 156-158.

27 Klaus Ferentschik, Sonnensterns Absicht, unveröffentlichtes Manuskript, erhalten am 15.6.2022.

### 3. Die Rezeption

Während aus der heutigen Rückschau gerade die stereotypisierenden Inszenierungsformen des Künstlers auffallen, war die damalige Presse vor allem im Urteil über den Wert der Kunst gespalten. Die Uraufführung des Films fand 1965 beim dritten internationalen Kolloquium der SIPE in Freudenstadt statt. Der »Spiegel« mokierte sich unter dem Titel »Unsaubere Leinwand« über die »bilderbuchbunte, unersprießliche Märchenwelt, in der es von schauerlich-grotesken Fabelwesen, von Nußknacker-Fratzen, sadistischen Krallen, Schwellkörpern und Sexuelsymbolen wimmelt«. Damit passe Schröder-Sonnenstern trotz aller berühmten Verehrer »sowenig in den deutschen Kunstbetrieb wie ein Hyde-Park-Prophet ins Unterhaus«. <sup>28</sup> Freddy Buache (1924–2019) hingegen rühmte in der »Tribune de Lausanne« die Darstellung des Künstlers im Film als »peinlich genau im plastischen Ausdruck seines Wahnsinns, überschwänglich im Leben« und verglich das Werk mit weiteren Künstlerporträt-Filmen wie dem Welterfolg »Mysterium Picasso« (1955) von Henri-Georges Clouzot (1907–1977). <sup>29</sup> Buache implizierte also eine Gleichstellung Schröder-Sonnensterns mit großen Künstler\*innen seiner Zeit.

Damit ist angedeutet, dass »Friedrich, der Mondgeistermaler« ein Zeitdokument eben jener Übergangsphase ist, in der die Kunst von Menschen aus psychiatrischem Kontext allmählich aus der medizinisch-therapeutischen Deutungshoheit heraustrat und Eingang in die Kunstwelt fand. Dies unterstreichen die Orte, an denen der Film in den folgenden Jahren gezeigt wurde: Dazu gehörten zunächst medizinische Fortbildungen und Veranstaltungen (*Entretiens du Bichat*, Paris 1966), dann aber auch Ausstellungen Schröder-Sonnensterns in Galerien und Museen (Kunsthalle Düsseldorf 1967, Galerie Richard P. Hartmann/München 1967) sowie das Filmfestival Locarno 1967, die Kunstmesse Art Basel 1971 und das deutschsprachige Schweizer Fernsehprogramm 1972. Die Vertragsklausel einer Beschränkung auf rein psychiatrische, fachinterne Vorführungen wurde also rasch durchbrochen – an sich schon eine wesentliche Beobachtung über den sich verändernden gesellschaftlichen Umgang mit Kunst von Psychiatrieerfahrenen.

Bei der ersten großen Einzelausstellung Schröder-Sonnensterns in der Kunsthalle Düsseldorf 1967 und bei der TV-Ausstrahlung 1972 schloss sich jeweils noch eine Diskussionsrunde mit Kunsthistoriker\*innen und Psychiatern an, die sich mit Schröder-Sonnensterns Fall unter der Frage »Künstler oder Geisteskranker?« befassten. Man hatte also das Forum geöffnet, blieb aber bei der dichotomen Frage – die gleichwohl für die eingeladenen Experten schon nicht mehr galt: Ein Zeitungsbeitrag zur Düsseldorfer Diskussionsrunde 1967 beschreibt, wie das Auditorium enttäuscht reagierte,

28 [Anon.,] Unsaubere Leinwand, in: *Spiegel*, 15.5.1965, S. 137-139, hier S. 137.

29 Freddy Buache, in: *Tribune de Lausanne*, 29.1.1965; zit. nach Ernest Ansoerge, *Schweizer Filmkatalog, Catalogue des Films Suisses, Catalogo die Film Svizzera, Catalogue of Swiss Films*, 1975/76, o.S., vorhanden in: ACV NAB, PP 1033/45.

dass keine Kontroverse zwischen den diskutierenden Psychiatern und Kunsthistoriker\*innen ausbrach. Während der Kunsthistoriker Peter Gorsen (1933–2017), bereits 1962 Autor einer Broschüre über Schröder-Sonnensterns Arbeiten, es als irrelevant ansah, ob sich eine »bildnerische Regression« absichtlich oder unabsichtlich einstelle, erkannte der Sozialpsychiater Caspar Kulenkampff (1921–2002) in Schröder-Sonnenstern keinen »Schizophrenen«, sondern einen »Kauz« und »Eulenspiegel« mit Talent zu »künstlerischen Leistungen«. <sup>30</sup> Wo also der Psychiater entpathologisierte, hielt der Kunsthistoriker gleich die gesamte Diskussion für unerheblich – ein Zeichen der erodierenden Differenz zwischen »normal« und »verrückt«.

Als fünf Jahre später der Film im Fernsehen gezeigt wurde, im Jahr 1972, als Harald Szeemann prominent *Outsider Art* bei der *documenta 5* in Kassel ausstellte, empfand ein Kommentator der »Schaffhauser Nachrichten« »Unbehagen« über derlei Debatten und fragte, warum sie überhaupt nötig seien: »Ist es nicht sinn- und geschmacklos, einen [...] offensichtlichen Außenseiter und krankhaft verstörten, wehrlosen Menschen als Lehrgegenstand und Objekt schamloser Neugier anzubieten? Würde man dies auch bei einem prominenten und reichen Künstler wagen?« <sup>31</sup> Gegenüber der Debatte in Düsseldorf nahm der Kommentator hier also einerseits eine Re-Pathologisierung vor, indem er den Künstler als »krankhaft verstörte« Person wahrnahm, die nicht durch die öffentliche Erörterung ihrer Krankengeschichte bloßgestellt werden dürfe; andererseits schien das Werk jetzt eindeutig als Kunst anerkannt. Rückschauend erscheint es symptomatisch, dass die Frage nach der Berechtigung einer öffentlichen Debatte über den Geisteszustand des Künstlers im Zuge einer Entwicklung gestellt wurde, in der Kunst von Menschen mit psychischen Ausnahmeerfahrungen immer häufiger Eingang in Galerien und Kunsthäuser fand. So gab es die erste Ausstellung der »Künstler aus Gugging« in der Wiener Galerie nächst St. Stephan 1970, und Arbeiten Adolf Wölfis (1864–1930), der 35 Jahre in der Psychiatrischen Heilanstalt Waldau bei Bern verbracht hatte, wurden 1972 sehr prominent in die *documenta 5* einbezogen.

Acht Jahre zuvor hatte Bader seinen Film noch als Fallstudie über den Bezug von »Kunst« und »Wahn« angelegt und mit seiner diagnostisch verengten Sicht auf einen Exzentriker wie Schröder-Sonnenstern dazu beigetragen, vermeintliche Auswirkungen psychischer Abwegigkeit als positive Elemente einer »seltsamen Künstlerpersönlichkeit« herauszustellen. Als logische Konsequenz wurde im Film der »kranke Künstler« zum »Kranken als Künstler« bzw. zum »kranken Malergenie«. Aber eines war dem Film gelungen, was in der Folgezeit verloren ging: der Wechsel von einem Gespräch »über den Kranken« zum Gespräch *mit* ihm – wie von Bader gewünscht. Auch wenn der Gesprächspartner im Film als ein »Kranker« galt, so kam er doch persönlich zu Wort, während die nachfolgenden Diskussionsrunden ohne ihn stattfanden. Gleichzeitig zeigt Schröder-Sonnensterns filmische Inszenierung als selbstständig lebender

30 Zeitungsausschnittsammlung, ACV NAB, PP 1033/37.

31 [Anon.] Portrait eines Außenseiters. Friedrich Schröder-Sonnenstern, in: *Schaffhauser Nachrichten*, 19.10.1972.

»Sonderling« immerhin, dass auch ein sozial akzeptierender Umgang mit vermeintlich »Verrückten« jenseits ihrer Institutionalisierung in der Nachkriegszeit möglich war. Damit gibt uns der Film Einblicke in die Komplexität und Vielschichtigkeit der Debatten um Künstler\*innen mit Psychiatrie-Erfahrung und um ihre Aufnahme in die »offizielle« Kunstwelt, in der heute noch – oft implizit – ein Zusammenhang von Originalität, Authentizität und »Wahnsinn« suggeriert wird.

Für zusätzliches Bildmaterial siehe die Internet-Version unter <https://zeithistorische-forschungen.de/I-2026/6302>.

**Dr. Christof Beyer**

Technische Universität Dresden  
Medizinische Fakultät | Institut für Geschichte der Medizin  
Fetscherstr. 74 | D-01307 Dresden  
E-Mail: [christof.beyer@tu-dresden.de](mailto:christof.beyer@tu-dresden.de)

**Caterina Flor Gümpel**

E-Mail: [s6317727@stud.uni-frankfurt.de](mailto:s6317727@stud.uni-frankfurt.de)