

# Künstlerbild und Rezeptionsgeschichte

## Die frühe Rezeption des Werks von Adolf Wölfli und der Monografie Walter Morgenthalers

Katrin Luchsinger

Amstetten und Wien (1909) oder Heidelberg (1909) entstanden Museen auf dem Areal der Anstalt.<sup>1</sup> Diese nahmen einerseits den handfesten Positivismus der Psychiatrie um 1870 auf. Andererseits manifestierte sich um 1900 jedoch europaweit eine Welle der Psychiatriekritik: Beunruhigte Bürger und Bürgerinnen verlangten mehr Einblick, Besuchsrechte und eine Irrenkommission, welche die Anstalten kontrollierte. Ein Museum konnte, wenn es auch, wie in der Waldau, der Öffentlichkeit nur auf Einladung offenstand, für ein Tor zur Öffentlichkeit stehen. Werke von Patienten wurden regelmässig ausgestellt, um den Eigensinn der Internierten und die Toleranz der Institution zu belegen. Das Museum war im Courant der Anstalt Waldau aber wohl eher eine Nebensache, was sich daraus schliessen lässt, dass Morgenthaler in seiner Gestaltung freie Hand hatte. Er nutzte es multifunktional: einerseits als Schulungsraum für erste Ausbildungskurse für das Pflegepersonal, andererseits als Archiv für die seit 1916 stetig wachsende Sammlung von Kunstwerken, und drittens stellte er den Raum Adolf Wölfli als Atelier zur Verfügung. → Abb. 98, S. 91, → Abb. 138, S. 117, → Abb. 155, S. 128

## 2. Wölfli Konzept

Der Patient Adolf Wölfli hatte 1899 autodidaktisch zu zeichnen, schreiben und zu komponieren begonnen. Er bildete sich anhand der Patientenbibliothek der Anstalt. Wölfli dachte in grossen Projekten: Zwischen 1908 und 1912 schrieb er an seiner fiktionalen Autobiografie. Er band die Seiten zu Heften, stellte also Druckvorlagen her, die für eine Veröffentlichung gedacht waren.<sup>2</sup> Wölfli baute mit Bedacht einen Kreis von Sammlern und Förderern auf. In den ersten Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit von 1905 bis 1909, dem Todesjahr seines Bruders Johannes, legte er seinen Briefen Zeichnungen bei, um im Gegenzug Besuch, Farbstifte oder Papier zu erhalten.<sup>3</sup> Der Arzt Julius von Ries, 1906 Volontärarzt in der Waldau, schrieb, dass bereits damals «viele Künstler» Wölfli's Werke bewunderten, weil sie «wie Meisterstücke persischer Teppichkunst» wirkten.<sup>4</sup> Diese

Wölfli's Rezeption als Künstler erfolgte seit 1906 mit einem Unterbruch von 1930 bis 1948 kontinuierlich. Walter Morgenthaler's Monografie über Adolf Wölfli fand — diese These wird hier untersucht — jedoch nicht die gewünschte Resonanz. Morgenthaler's wichtigster Beitrag zur Schweizer Psychiatrie bestand in der Etablierung einer Ausbildung für das Pflegepersonal — eine Pionierleistung.

## Welches Museumskonzept?

### 1. Morgenthaler's Konzept

Walter Morgenthaler, 1907 als Volontär, 1908 bis 1910 als Assistenzarzt in der Irrenanstalt Waldau tätig, kehrte 1913 als dritter Arzt dorthin zurück. → Abb. 143, S. 121 Er wurde mit dem Auftritt der psychiatrischen Anstalt an der Landesausstellung 1914 betraut. Ziel war es, die Fortschritte der «modernen» Psychiatrie gegenüber den Zwangsgeräten des 19. Jahrhunderts auszustellen. Die Idee, die Exponate auch in einem hauseigenen Psychiatriemuseum zu zeigen, schliesst an eine europaweite Tendenz an: in Turin (1892), Moskau (1897), St. Petersburg (1898), Reggio nell'Emilia, Albi in Frankreich (1908),

1 Alison Morehead, «The musée de la folie. Collecting and exhibiting «chez les fous»», in: *Journal of the History of Collections*, 8.10.2010, S. 1–17; siehe auch Katrin Luchsinger, *Die Vergessenskurve. Werke aus psychiatrischen Anstalten um 1900. Eine kulturalanalytische Studie*, Dissertation, Zürich, erscheint 2015.

2 Adolf Wölfli an «Buchdruckerei Wiss, Gurtengasse», 7. April 1912, abgedruckt in: *Adolf Wölfli, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern* (Hrsg.), Ausst.-Kat. Bern 1986, S. 121.

3 Adolf Wölfli an seine Schwägerin Maria Anna Wölfli-Stebler, 3. Juli 1907, in: *Adolf Wölfli. Von der Wiege bis zum Graab. Oder: Durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch. Schriften 1908–1912*, 2 Bde, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hrsg.), bearb. von Dieter Schwarz und Elka Spoerri, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1985, Bd. 2, S. 187.

4 Julius von Ries, *Über das dämonisch-sinnliche und den Ursprung der ornamentalen Kunst des Geisteskranken Adolf Wölfli*, Bern: Paul Haupt 1946, S. 10.

Künstler werden leider nicht genannt. Namentlich erwähnt er den Kunsthistoriker Artur Weese, seit 1905 Professor an der Universität Bern, der «eine Verwandtschaft [von Wölfli's Werk] mit der Kunst der Polynesier» feststellte, ihn also der Stilrichtung des Primitivismus einschrieb.<sup>5</sup> 1911 besuchte die Bildhauerin und Schwester des Volontärs, Therese von Ries, Wölflin in der Waldau.<sup>6</sup> Paul Klee notierte 1912 in seinem Tagebuch, die «Uranfänge der Kunst» lägen im Kinderzimmer, in der primitiven Kunst und den Zeichnungen Geisteskranker. Möglich wäre, dass Klee durch seinen Malerkollegen Ernst Morgenthaler, den Bruder des Psychiaters, mit Wölfli's Werken bekannt geworden war.<sup>7</sup> Es ist naheliegend anzunehmen, dass Walter Morgenthaler die Künstler in seiner Verwandtschaft, den Bruder Ernst, dessen Frau, die Kunstgewerblerin Sasha Morgenthaler-von Sinner, und ihren Freundeskreis um eine Einschätzung seines begabten Patienten bat.<sup>8</sup> Belegt ist das allerdings nicht, und nach 1925 trübte sich das Verhältnis der Brüder aus Anlass der erfolglosen Behandlung des Cousins Hans Morgenthaler in der Waldau.

Sasha Morgenthaler besass nachweislich ein Zeichenheft Wölfli's, das sie mit ihrem Namen angeschrieben hatte.<sup>9</sup> Ende 1915 und 1916 hatte Walter Morgenthaler Wölflin drei solcher Zeichenhefte zu je dreizehn Seiten geschenkt. Eines ist vorne datiert mit «Nov. – Ende Dez. 1915». In seiner Monografie von 1921 bildete er daraus gleich drei Blätter ab: Die *Pendüle-Lise* (Tafel IV) → Abb. 14, Schutzzumschlag, *Ottilia-Schlange* (Tafel XI) und die Zeichnung eines Gefängnisturms (Tafel XII).<sup>10</sup>

Dass sich Sasha Morgenthaler mit Wölflin über die Bilder auch unterhielt, belegt ein handschriftlicher Kommentar auf dem Transparentpapier. Wölflin macht ein Wortspiel mit dem Namen «Solothurn» (oder «Soleure»), indem er in das Portal der Kathedrale St. Ursen eine (Schuh-)sohle zeichnet. → Abb. 162, S. 133

Morgenthaler's Angebot, die Museumsräume zu benutzen, mag Wölflin auch dazu inspiriert haben, eine museale Darbietung seines Gesamtwerks in Erwägung zu ziehen. 1919 konzipierte er ein ihn überdauerndes Gesamtkunstwerk,

5 ebd.

6 Gemäss Eintrag in Wölfli's Krankengeschichte vom 11.10.1911, in: Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Bern/Leipzig: Bircher 1921; neu aufgelegt von Elka Spoerri unter dem Titel: *Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölflin*, Wien: Medusa 1985, S. 137.

7 Elka Spoerri, «Adolf Wölflin – Schreiber, Zeichner, Componist. Übersicht über Adolf Wölfli's Leben und Werk», in: *Adolf Wölflin. Schreiber, Dichter, Zeichner, Componist*, Adolf-Wölflin-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hrsg.), Basel: Wiese o.J.[1996], S. 5–93, hier S. 79; Jürgen Glaesemer, «Einleitung», in: *Adolf Wölflin* 1985 (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 7–10, hier S. 9.

8 Zum Freundeskreis gehörten der Bildhauer Karl Geiser, Hermann Hesse und Ernst Morgenthaler's Cousin, der Dichter Hans Morgenthaler.

9 Wann Sasha Morgenthaler das Heft erhielt, ist unbekannt, siehe Spoerri 1996 (wie Anm. 7), S. 61; Adolf Wölflin-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. A1981.118.

10 Morgenthaler [1921] 1985 (wie Anm. 6).

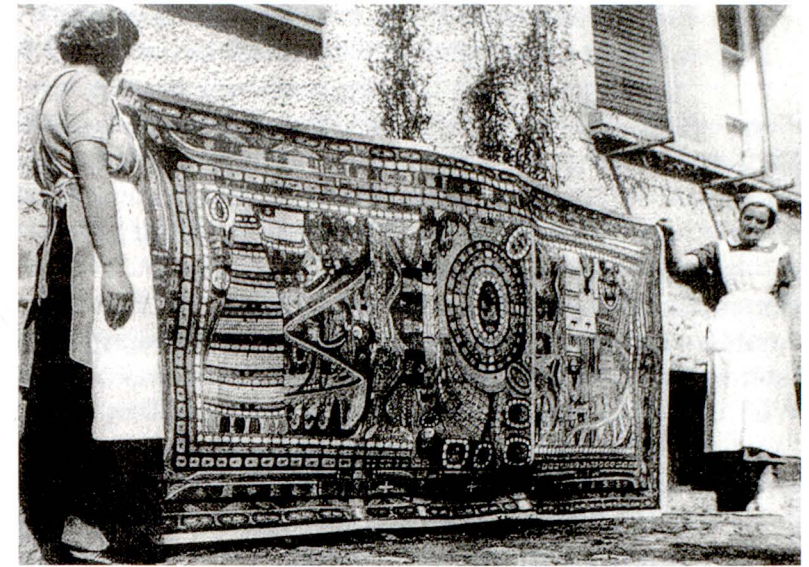


Abb. 169 Foto von Adolf Wölfli's Zeichnung *Memorandum*, 1926, in: Sondernummer II der Zeitschrift *Der Aufstieg. Illustrierte Familienzeitschrift für das arbeitende Schweizer Volk*, 17. Jahrgang, Nr. 39, 30.10.1936, S. 927

Bildlegende: «Dieser Teppich wurde von einem Kranken der Anstalt Waldau hergestellt. Über das Mass der Arbeit bekommt man erst einen richtigen Eindruck, wenn man sich den Teppich näher betrachtet.»

eine Umgestaltung seiner Zelle zum Museum – Morgenthaler's Museumskonzept war in seiner Multifunktionalität demgegenüber viel unentschiedener. Wölflin wandte sich deshalb schriftlich an den Direktor und bat, einen Teppich nach einem eigenen Entwurf für sein Museum in Auftrag geben zu dürfen.<sup>11</sup> Die Vorstellung eines solchen – gutbürgerlichen, aber doch exotischen – Teppichs geisterte über Jahrzehnte durch die Köpfe der Waldauer Ärzteschaft. Mit dem Erscheinen von Morgenthaler's Buch wurde Wölflin erst recht bekannt. Walter Morgenthaler, Oscar Forel und Julius von Ries sammelten Wölflin, 1918 auch der Volontärarzt Percy Henry Tomarkin.<sup>12</sup> Auch Ernst und Elisabeth Mumenthaler-Fischer und der Künstler Fritz Baumann aus Basel, ebenso wie Hermine Ferndriger-Marti wurden zu Sammlern und gaben Werke in Auftrag.<sup>13</sup> Kunst-am-Bau-Aufträge vergab auch die Anstalt selbst: die Zeichnung *Memorandum*, Wölfli's grösstes Blatt, sollte den Hörsaal im Neubau, immerhin den Ort des Wissens und der Bildung, schmücken. → Abb. 169

11 Spoerri 1996 (wie Anm. 7), S. 67.

12 Daniel Baumann, «Adolf Wölflin im Lauf der Zeit. Eine Rezeptionsgeschichte 1921–1996», in: *Adolf Wölflin* 1996 (wie Anm. 7), S. 212. Zum Namen siehe Martina Wernli, *Schreiben am Rand. Die «Bernische kantonale Irrenanstalt Waldau» und ihre Narrative (1895–1936)*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 432.

13 vgl. Baumann 1996 (wie Anm. 12); siehe auch Hermine Ferndriger, «Adolf Wölflin», in: *Kunst und Volk, Blätter zur Förderung des Verständnisses für das Schaffen in der bildenden Kunst*, Albert Rüeegg (Hrsg.), 6. Jahrgang, Heft 4, 1944, o.S. (5 Seiten).

Die Rezeption von Morgenthalers Monografie  
«Ein Geisteskranker als Künstler» von 1921

Angeregt durch Wölflis befasste sich Morgenthaler mehrfach mit Bildfragen: Er legte eine Sammlung von etwa 3000 Patientenwerken an, die er teils den historischen Krankenakten entnahm, teils aus kunsttherapeutischem Interesse anregte. Er untersuchte «Übergänge zwischen Schreiben und Zeichnen» und Halluzinationen als bildhafte Vorstellungen.<sup>14</sup> 1921, im Rahmen der Analyse von Adolf Wölflis künstlerischem Werk, wagte er eine interdisziplinäre kunstpsychologische Studie. → Abb. 144, S. 121 Er stellte Wölflis Werk den Expressionisten zur Seite und fand es diesen überlegen: «Es liegen hier Teile von gewaltigen Grundpfeilern der Kunst bloss, [...] die gewisse moderne Richtungen in ihren Abbaubestrebungen erst noch suchen.»<sup>15</sup>

Morgenthalers Publikation enthielt hochwertige und vom Künstler kommentierte Abbildungstafeln. Das Buch wurde von Berufskollegen wie Hermann Rorschach, Oscar Forel, Hans Steck mit Spannung erwartet, die öffentliche Resonanz blieb jedoch begrenzt. Es erschienen drei Rezensionen: In der *Neuen Zürcher Zeitung*, im *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie* und in *Wissen und Leben*. In der NZZ wurde die Publikation von Adolf Koelsch in einem zweiteiligen Beitrag gut besprochen.<sup>16</sup> Wölflis Bilder wurden «mit gutem Gewissen als vollendete Kunstwerke» bezeichnet. Aus dieser Rezension erfuhr Rainer Maria Rilke von dem Buch und empfahl es seiner Freundin Lou Andreas-Salomé. Rilke äusserte den Gedanken, dass Symptome potenziell sinnvoll seien und den Weg zu einer Heilung weisen könnten.<sup>17</sup>

Hans Müller-Meier besprach das Buch 1922 im *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie* und attestierte Morgenthaler, ein «Fundament [für eine] Psychologie der Kunst» gelegt zu haben.<sup>18</sup> Alex von Muralt schliesslich fand in seiner Rezension in *Wissen und Leben* Prinzorns vorsichtigen Begriff der «Bildnerrei» zutreffender als Morgenthalers Bezeichnung Wölflis als «Künstler».<sup>19</sup>

14 Walter Morgenthaler, «Übergänge zwischen Zeichnen und Schreiben bei Geisteskranken», in: *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*, Bd. 3, Heft 2, 1918, S. 255–278 (Habilitationsschrift); ders., «Über Zeichnungen von Gesichtshalluzinationen», in: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 45, 1919, S. 19–29.

15 Morgenthaler (1921) 1985 (wie Anm. 6), S. 89f.

16 Adolf Koelsch, «Dämon», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1243, 30.8.1921, und Nr. 1249, 31.8.1921.

17 Rainer Maria Rilke an Lou Andreas-Salomé, 10. September 1921, abgedruckt in: *Der Engel des Herrn im Küchenschurz. Über Adolf Wölflis*, Elka Spoerri (Hrsg.), Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 67–70.

18 *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*, Bd. 11, Heft 2, 1922, S. 308–314.

Dass die Resonanz begrenzt war und Morgenthaler die Waldau 1920 verlassen hatte, mag dazu beigetragen haben, dass er sich von diesem Forschungsgebiet zurückzog. Eine wichtigere Rolle spielte aber die zunehmende Biologisierung der Psychiatrie.

Welches Künstlerbild?

Oskar Pfister, Pfarrer und einflussreicher Psychoanalytiker aus Zürich, veröffentlichte 1920 im selben Verlag ein Buch zum Expressionismus.<sup>20</sup> Er vertrat die Meinung, Kunst sei ein Feld der Tiefenpsychologie. Künstler, zumal Expressionisten, sah er als Neurotiker, die an sich selber leiden und so, aus dem Leiden, Kunst schaffen. Pfister bildete, zur Abgrenzung von neurotischer Avantgardkunst, auch ein Werk Wölflis ab, das ihm Morgenthaler geliehen hatte. Er argumentierte diskreditierend, Wölflis unermüdliche Schaffenskraft sei der Beweis für die Kunstferne seines Werks: «Allein der Bildner hat nicht die wirklichen Erlösungsmächte gefunden. [...] Darum zeichnet der unglückliche Autor auch schon jahrzehntelang, ohne den Weg in die Wirklichkeit jemals zu finden.»<sup>21</sup> Viele Künstler teilten dieses Künstlerbild und litten an dem Dilemma, entweder gesund, aber unkreativ zu werden oder weiter für ihre Kunst zu leiden. Der Psychiater Karl Jaspers veröffentlichte 1922 seine mehrfach aufgelegte Psychographie über van Gogh als geisteskranken Künstler.<sup>22</sup>

Wölflis wurde eingebettet in den Diskurs um den «schizophrenen Künstler» und als solcher rezipiert. Er teilte diese Meinung, was seine Selbsteinschätzung betraf, aber nicht. Zwar war er ein Leidender, wie er oft notierte. Aber er verzweifelte nicht an seinem Werk oder seiner Schaffenskraft. In seinem Werk drückt sich Zuversicht in die Möglichkeiten aus, welche die Gegenwart bot: zu reisen, Wissen und Reichtümer anzuhäufen.

Auch Morgenthaler, Forel, Rilke, Lou Andreas-Salomé und

19 Alex von Muralt, «Rezension von Morgenthalers *Ein Geisteskranker*», in: *Wissen und Leben*, 24, 1921/22, S. 445, zit. nach Hubert Thüning, «?Ja was!!!? Und das Register». Adolf Wölflis befragt sein Leben», in: *Porträt eines produktiven Unfalls – Adolf Wölflis. Dokumente und Recherchen*, Bettina Hunger (Hrsg.), Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Nexus 1993, S. 287–341, S. 290.

20 Oskar Pfister, *Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder*, Bern/Leipzig: Bircher 1920.

21 ebd. S. 177.

22 Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Bern: Bircher 1922, Bd. V der Reihe «Arbeiten zur angewandten Psychiatrie», die Walter Morgenthaler seit 1921 herausgab; siehe auch Bettina Gockel, «Legende zu Lebzeiten. Van Gogh und die Pathologisierung des modernen Künstlers», in: *Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten*, Melanie Unseld, Christian von Zimmermann (Hrsg.), Köln: Böhlau 2013, S. 125–144.

Hermine Ferndrigger-Marti argumentierten gegen den von Pfister und Jaspers vertretenen Geniediskurs.<sup>23</sup> Sie suchten, wie Klee 1912, nach den «Ursprüngen der Kunst», nach «Ordnungstendenzen», wobei der im Tanz, in der rhythmischen Gymnastik oder in der Reformbewegung des Monte Verità so zentrale Begriff des «Rhythmus» aufkommt.<sup>24</sup> Walter Grasskamp wies in seiner Studie zur «unbewältigten Moderne» darauf hin, dass eben jene von Klee 1912 gelobten Quellen der modernen Kunst, die Kinderzeichnung, die sogenannte primitive und die Irrenkunst, nun, nach 1920, zu für Künstler «riskanten Quellen» wurden.<sup>25</sup>

### Welche Bildlegende?

Die Biologisierung der Psychiatrie, die nach 1920 mit den Schlafkuren, die der Psychiater Jakob Klaesi am Burghölzli eingeführt hatte, und neben vielen anderen «Kuren» einsetzte, drängte die hermeneutischen Ansätze in den Hintergrund. Und auch in der Kunstwelt wurde es, wie am Beispiel Ernst Ludwig Kirchners verfolgt werden kann, schon bald obsolet, eine Geisteskrankheit oder psychische Krise in seinem Curriculum vorzuweisen.<sup>26</sup>

1936 trat Jakob Klaesi, Direktor der Waldau seit 1933, in einem zweiteiligen, reich bebilderten Beitrag in der Wochenzeitschrift *Der Aufstieg* für die Anstalt werbend an die Öffentlichkeit.<sup>27</sup> Mit vielen Fotografien wurde der Fleiss der Patientinnen und Patienten illustriert, die in eine strenge und auf Produktivität ausgerichtete Arbeitstherapie eingebunden waren. Auch die Sammlung der Patientenwerke, die Walter Morgenthaler angelegt hatte, wird gezeigt, aber mittels der Bildlegenden umgedeutet. «Die Arbeiten sind mehr symbolisch als künstlerisch zu werten; dem aussen Stehenden unverständlich, rätselhaft, weiss dagegen der Psychiater daraus doch gewisse Schlüsse zu ziehen, sie zu entziffern.»<sup>28</sup>

23 Walter Morgenthaler, «Die Grenzen der geistigen Gesundheit», in: *Schweizerische Rundschau für Medizin*, Nr. 18, 16.8.1918, S. 348–358 (= Antrittsvorlesung, gehalten am 18. Mai 1918 in der Hochschule Bern), zit. nach Wernli 2014 (wie Anm. 12), S. 61; Ferndrigger 1944 (wie Anm. 13).

24 Oscar Forel, «Le rythme», in: *Journal für Psychologie und Neurologie*, Bd. 26, Heft I und II, S. 1–103.

25 Walter Grasskamp, ««Entartete Kunst» und documenta I. Verfemung und Entschärfung der Moderne», in: ders., *Die unbewältigte Moderne, Kunst und Öffentlichkeit*, München: Beck 1989, S. 76–120, hier S. 80.

26 Thomas Röske, ««Ist das nicht doch recht pathologisch?» – Ernst Ludwig Kirchner und das «Kranke» in der Kunst», in: *Expressionismus und Wahnsinn*, Herwig Guratzsch (Hrsg.), München: Prestel 2003, S. 156–164.

27 Sondernummern I und II der Zeitschrift *Der Aufstieg. Illustrierte Familienzeitschrift für das arbeitende Schweizer Volk*, 17. Jahrgang, Nr. 38, 23.10.1936, S. 892–903, und Nr. 39, 30.10.1936, S. 915–927.

28 Jakob Klaesi, «Bei unseren Geisteskranken», in: ebd., Nr. 39, 30.10.1936, S. 927.

Auf einer Fotografie aus dem Jahr 1926 zeigen zwei Wärterinnen Wölflis Wandschmuck für den Vorlesungssaal, das Werk *Memorandum*, indem sie es mit den Fingerspitzen halten und vorsichtig zur Seite treten. Die Legende entbehrt nicht einer gewissen Surrealität: Wie sollen die beiden Frauen einen gewebten Teppich dieses Formats mit zwei Fingern halten können? Klaesi erwies seinem Berufskollegen Walter Morgenthaler eine unübersehbar halbherzige Referenz, indem die in der Bildlegende selbst eingeforderte Genauigkeit unterblieb.<sup>29</sup> Trotz möglicher lokalpolitischer Animositäten: Eine Bildlegende ist eine Vermittlungsgeste. Diese hatte sich ganz grundlegend verändert. Für Klaesi ist das Werk keine mögliche Inspirationsquelle mehr, sondern eine anonyme Fleissarbeit. Als Oberarzt Jakob Wyrsh 1941 einen Abnehmer für die Sammlung suchte, die Morgenthaler angelegt hatte, fand er keinen Interessenten.<sup>30</sup>

Der Psychiater Theodor Spoerri schrieb 1964 über die Zeit nach dem Krieg: «Unter dem Schlagwort «Genie und Wahnsinn» wurde es später eher still um die «Irrenkunst», da die Kunstgeschichtler ihre Bedenken hatten und viele Psychiater Angst bekamen, etwas Dummes zu sagen.»<sup>31</sup> In einer Geste, die provokativ gemeint war, enthob Jean Dubuffet 1948 die «Kunstgeschichtler» mit der Einführung des Begriffs der Art brut ihres Unbehagens, was sie ihm mit Anerkennung dankten. Aber diese Geste ist nur ein früher Versuch, die Vergangenheit, wie Grasskamp sagt, «zu bewältigen».

Zur offiziellen Kunst kehrten die Werke Wölflis 1972 an der documenta 5 zurück. Hier fanden sie eine Unterkunft unter dem Dach der «individuellen Mythologien», ein Begriff, der an jenen der «privaten Mythologie» erinnert, den der Kunsthistoriker Carl Einstein, ein Primitivismus-Spezialist, 1926 für das Werk Paul Klees gewählt hatte.<sup>32</sup> Die Rezeptionsgeschichte zeigt aber, dass Enklaven des Privaten oder «Unzivilisierten» – falls dies mit «brut» gemeint ist – auf Wölflis Werk nicht passen, sondern dass es tief in die Geschichte des 20. Jahrhunderts hineingreift.

29 Wernli 2014 (wie Anm. 12), S. 258–260.

30 Wyrsh bot die Sammlung 1941 ohne Erfolg der Schweizerischen Gesellschaft für Psychiatrie an, vgl. Meinrad Lienert/Andreas Nydegger, *Walter Morgenthaler und das bildnerische Schaffen der Geisteskranken: Die Bemühungen des Psychiaters Dr. Walter Morgenthaler um das Malen und Zeichnen Geisteskranker, dargestellt an Werken fünf ausgewählter Patienten, und der weitere Verlauf der Arbeits- und Gestaltungstherapie bis zur Eröffnung des Waldaumuseums im Jahre 1993*, Dissertation, Bern 1995, S. 110.

31 Theodor Spoerri, «Die Bilderwelt Adolf Wölflis», in: *Psychopathologie und bildnerischer Ausdruck. Eine internationale ikonografische Sammlung*, 5. Serie, Basel: Sandoz 1964, 11 Tafeln, undatiert.

32 Glaesemer 1985 (wie Anm. 7), S. 10; Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propyläen Kunstgeschichte 16, Berlin: Propyläen 1926, S. 140–142.