

## Daniel Baumann

### Adolf Wölfli<sup>1</sup>

1895, mit 31 Jahren, schrieb Adolf Wölfli seinen ersten literarischen Text, die „Kurze Lebensbeschreibung“<sup>2</sup>. Er bildet, wie wir heute denken, die eigentliche Grundlage seines 25‘000seitigen Weltentwurfes. Bei diesem „Urtext“ handelt es sich um eine zehnsseitige Lebensbeschreibung, welcher der Autor die Anfangstrophe eines Gedichtes des deutschen Dichters Friedrich Rückert (1788-1866) voranstellte:

*Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit  
Klingt das Lied mir immerdar!  
O, wie liegt so weit, o, wie liegt so weit  
Was mein einst war.*

In den darauf folgenden Zeilen schildert Wölfli, wie er als Verdingkind und Waise eine äusserst einsame Kindheit durchlebte, wie er in immer neuen Pflegefamilien für Kost und Logis arbeiten musste, wie er gedemütigt und geschlagen wurde, wie er zur Schule gehen konnte, sich erfolglos verliebte, den Militärdienst absolvierte, als Wanderarbeiter sein Leben verdiente und wie ihm im Gefängnis beim Arbeiten auf dem Feld der heilige Geist erschien. Wölfli's „Kurze Lebensbeschreibung“ ist eine konzentrierte und erschütternde Autobiographie und ein historisches Dokument: erstmals meldet sich hier ein Verdingkind selbst zu Wort und spricht über sein Schicksal aus der Sicht eines Betroffenen.<sup>3</sup> Gleichzeitig ist sie eine Rechtfertigungsschrift, in welcher Wölfli versucht, seine drei Notzuchtsversuche zu kontextualisieren: 1890 wurde er wegen versuchter Notzucht an zwei Mädchen zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt; 1895 wurde er nach einem dritten versuchten Übergriff in die psychiatrische Heilanstalt Waldau bei Bern eingewiesen und dort lebenslänglich interniert. Wölfli verfasste die „Kurze Lebensbeschreibung“ nicht freiwillig, sondern wurde dazu – wie alle neu eintretenden Patienten – von den Ärzten der Waldau aufgefordert. Somit ist dieser erste Text nicht nur Autobiographie, Tatsachenbericht und Rechtfertigungsschreiben, sondern auch Auftragsarbeit – wie später seine Werke für die ersten Sammler. Es handelt sich somit um einen formal und inhaltlich hybriden Text – und genau diese Hybridität ist für das ganze Werk Wölfli's charakteristisch und sein eigentliches Kennzeichen.

Auch wenn Wölfli's lebenslängliche Internierung berechtigt erscheint<sup>4</sup>, so ist doch festzuhalten, dass sie zu seiner Löschung aus der Geschichte geführt hätte. Ein Insasse einer „Irrenanstalt“, wie die Waldau damals noch genannte wurde, verlor mit seinem Eintritt seine Identität gleich zwei Mal: erstens wurde ihm sein Recht auf eine eigene Geschichte genommen (sie unterlag dem Arztgeheimnis und war auch den engsten Familienmitgliedern nie zugänglich), zweitens wurde ihm sein Name, sozusagen das einzige, was ihm noch blieb, durch anonyme Initialen, Pseudonyme oder Nummern ersetzt. In genau jenem Moment also, in dem Wölfli spurlos verstummen sollte, da ergriff er das Wort – und liess es bis zu seinem Tod 1930 nicht mehr los. Das Besondere dieser Wortergreifung lag darin, dass Wölfli über keine eigene Sprache verfügte. Der Waise, Verdingbub, Knecht, Wanderarbeiter, Gelegenheitsdieb, Gefängnisinsasse und Geisteskranker hatte ein fremdbestimmtes Leben verbracht, er war ein vielfach Ausgeschlossener und sollte es auch bleiben. Damals wie heute will die Gesellschaft nicht, dass Aussenseiter und Unterdrückte ihre eigene Sprache entwickeln, im Gegenteil. Wie postkolonialistische und feministische Studien gezeigt haben, steht ihre Sprache viel mehr gerade im Dienste dieses Ausschlusses und ist ein wichtiges Instrument der Unterdrückung. Wölfli konnte aber nicht anders, als sich genau jener Sprache zu bemächtigen, die

---

1 Erstmals publiziert im Katalog: Adolf Wölfli, Univers, Christophe Boulanger, Savine Faupin (ed.), Villeneuve d'Ascq, LaM, Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2011, S. 153-169.  
2 Erstmals publiziert in: Walther Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Verlag Ernst Bircher, Bern 1921, S. 95-104.  
3 Zum Leben der Verdingkinder in der Schweiz, eines der schwärzeren Kapitel der jüngeren Schweizer Geschichte, siehe *Versorgt und vergessen. Ehemalige Verdingkinder erzählen*, hg. Marco Leuenberger/Loretta Seglias, Zürich 2009  
4 Siehe dazu „Aertliches Gutachten“, in Morgenthaler, op.cit. S. 105-116

dazu diente, ihn auszuschliessen. Dadurch wurde seine Selbstermächtigung, seine Kunst und die damit verbundene Neuerfindung des Ichs zu einem buchstäblich ausser-ordentlichen und prekären Unterfangen, das von aussen nicht anders als hybrid und grössenwahnsinnig erscheinen konnte. Wölfli hat es jedoch verstanden, mit den Sprachen der anderen seine eigene und doch immer fremdgeprägte Sprache zu entwickeln und ein Werk aufzubauen, das zugleich höchst eigen und tief von seiner Zeit geprägt war. Deshalb erscheint es uns heute radikaler, vermessener, zeitgenössischer, aber auch tragischer denn je.

## Frühwerk (1904–1907)

Wölfli war vier Jahre interniert, als er 1899 mit Zeichnen begann. Keines der Werke vor 1904 hat sich jedoch erhalten. Wie sich an der Krankengeschichte<sup>5</sup> ablesen lässt, wurden seine Zeichnungen anfänglich nicht geschätzt, eine Ablehnung, die allmählich einem gewissen Interesse Platz machte:

„Nov. 1899. Musste etwa vor 2 Monaten wieder isoliert werden, weil er gegen einen Mitpatienten gewalttätig war. In der Zelle beruhigte er sich anscheinend bald, hat dann aber eines Vormittags den Nachtstuhl zusammengeschlagen und mit dessen Trümmern die Zellentüre eingeschlagen, konnte dann heraus und hat im Korridor ein Fensterkreuz mit allen Scheiben total zusammengeschlagen. Dabei hatte er ein blasses Gesicht, schwitzte vor Aufregung. Er machte aber keine Anstalten zu entweichen, trotzdem ihm dies leicht möglich gewesen wäre. Wurde nun seither immer in der Zelle behalten. Pat. vertreibt sich die Zeit mit Zeichnen.“

„Nov. 1900. Pat. war den Sommer über ordentlich, zeichnet viele Noten und komponiert, wie er sagt, grössere Tonstücke.“

„August 01. War den Sommer über ordentlich, beschäftigt sich mit Dichten von Liedern und Komponieren, schreibt ganze Blätter voll Noten, war längere Zeit in der Zelle, weil er einen Paralytiker (Weibel) geschlagen hatte.“

„19. Okt. 02. Hat den ganze Sommer hindurch fleissig gezeichnet und jede Woche sein Bleistift verbraucht, seine Zeichnerien sind ganz blödes Zeug, ein wirres Durcheinander von Noten, Worten, Figuren, den einzelnen Bogen gibt er phantastische Namen wie Posaunenstrang, Unterschlund etc.“

„12. März 05. Seine Zeichnungen hält er für sehr wertvoll, mehrere Franken das Blatt.“

„28. März 06. Seine Zeichnungen sind immer das gleich phantastische Durcheinander, zu bewundern ist seine Fertigkeit im Ziehen grader Linien oder einfacher Kurven ohne Hilfsmittel.“

Die ersten erhaltenen Zeichnungen stammen aus den Jahren 1904 bis 1906, wobei nur ein kleiner Teil der Produktion überlebt hat. Es handelt sich um Bleistiftzeichnungen auf Zeitungspapier, die Wölfli mit „Adolf Wölfli, Komponist von Schangnau“ signierte. Sie bilden innerhalb des Gesamtwerks eine „in sich geschlossene Gruppe von grosser zeichnerischer Qualität und bildhafter Vision (Elka Spoerri)“.

Diese frühen Bleistiftzeichnungen zeigen bereits alle Elemente, die Wölfli's Kunst auszeichnen:

- verschiedene ornamentale Elemente, mit denen Wölfli die Zeichnungen zu dichten Kompositionen ordnet,
- szenische Darstellungen, die in die ornamentale Welt eingebettet sind,
- Textbänder, welche die Zeichnung überlagern, durchweben und erklären.

Die standardisierten, ornamentalen Formen bilden Wölfli's charakteristisches Formenvokabular, das sich im Laufe der Jahre nur wenig verändert. Für Wölfli's ausufernde Kopfwelt bildet es ein zuverlässiges, anpassungsfähiges und unendlich ausbaubares Gerüst. Darin eingelassen sind kleine szenische Darstellungen von alltäglichen Begebenheiten. Diese narrativen Einschübe beleben (und bedrohen) die stabile ornamentale Ordnung, denn sie sind – wie jede Erzählung – lebendig und unberechenbar. Diese Dynamik zwischen Ornament (Ordnung, Wiederholung) und Erzählung (Bewegung, Offenheit) prägt den gesamten Wölfli'schen Kosmos.

5 Die Krankengeschichte wurde 1985 in der Zweitaufgabe von Walther Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Wien 1985, S. 131-151, publiziert.

Das erzählerische Werk 1908-1930

„25. Sept. 08. Zeichnet weniger. Dafür schreibt er jetzt Geschichten, allerlei konfabulierte Selbstbiographien, in denen er in den verschiedensten Weltteilen alles mögliche erlebt hat, Räuberangriffe, Schiffsunglücke, Kämpfe mit Wilden, in den Städten hat er Theater und Konzerte besucht etc. Die geographischen Daten sind in der Regel ziemlich korrekt und aus einem Atlas zusammengestellt, als weitere Quellen dienen im Kalender, illustrierte Makulatur und dgl.“

„19. März 10. Macht oft sinnlose Bemerkungen. In seiner Biographie hat er jetzt viel mit Riesenstädten, Riesenkellern, -hotel, -säulen, -strömen etc. zu tun, die er alle gesehen hat in Grönland, Australien etc.“

„24. Sept. 10. Konfabuliert in gleicher Weise weiter, schreibt ganze Bände zusammen mit seinen farbigen Illustrationen.“

„11. Okt. 11. Zeichnet noch viel und schreibt an seiner Biographie weiter, er will aber seine Produkte nicht verkaufen, um kein Geld, höchstens ausleihen. Als er neulich von der Bildhauerin Th. Ries aus Wien besucht wurde, der Schwester von Dr. Ries [Ärztin in der Waldau], gab er ihr einige sehr gute Antworten, auch ihr wollte er nichts geben.“<sup>6</sup>

1908 beginnt Wölfli mit seinem erzählerischen Werk, an dem er bis zu seinem Tod 1930 mit wenigen Unterbrechungen arbeitet. Mittels eines dichten Geflechts von Prosa, Poesie, Lautmalerei, Tabellen, Zahlen, Zeichnungen, Collagen und musikalischen Kompositionen verwandelt er darin seine Kindheit in eine grossartige Vergangenheit und seine Zukunft in eine persönliche Utopie. Wölfli's schriftstellerischer Nachlass, der heute von der Adolf Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern, verwaltet wird, umfasst bei seinem Tod insgesamt 45 grosse, von ihm selbst gebundene Hefte sowie 16 Schulhefte mit insgesamt über 25 000 Seiten mit 1600 Zeichnungen und 1600 Collagen.

Von der Wiege bis zum Graab (1908-1912)

Hefte No. 1, 2, 3, 4, 5, 10, 1a, 17

1908 macht sich Wölfli daran, seine Biographie ein zweites Mal niederzuschreiben. Dabei beginnt er klassisch mit den Worten „Als Sohn armer Eltern, welche ihr kärgliches Dasein bei harter Arbeit verdienen mussten, erblickte ich den 1. März 1864 auf der Nüchtern zu Bowil, Kt. Bern, Schweiz, zum ersten Mal das Licht der Welt.“<sup>7</sup> Bereits nach wenigen Zeilen geht diese Autobiographie jedoch in eine umfassende Autofiktion über, in deren Zentrum die Erfindung einer neuen, grossartigen Kindheit steht. Held der Geschichte ist das Kind Doufi (Diminutiv von Adolf), das zusammen mit seiner Familie aus wirtschaftlichen Gründen die Schweiz verlässt, um in Amerika „auf fremder Erde, vis-a-vis dem grossen Bach, eine bessere Heimat zu suchen.“<sup>8</sup> Diese klassische Auswanderergeschichte geht kurz später in eine nicht minder klassische Reiseerzählung über. In New York angekommen, begibt sich die Familie Wölfli begleitet von der „Schweizer Jäger- und Nathurvorscher-Reise-Gesellschaft“ auf eine Reise rund um die Welt, ein Abenteuer, von dem damalige Zeitschriften und Bücher ausführlich berichteten und dem Jules Verne 1873 mit *Reise um die Erde in 80 Tagen* ein Denkmal gesetzt hatte. Die Wölfliche Version – sie trägt den Titel *Von der Wiege bis zum Graab. Oder, Durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch. Manigfaltige Reisen, Abenteuer, Unglücks-Fälle, Jagten, und sonstige Erlebnisse eines verirrtten, auf dem Erdball herum, Oder, Ein Diener Gottes, ohne Kopf, ist ärmer als der ärmste Tropf* – erstreckt sich auf über 3000 Seiten mit detaillierten Erzählungen, Gedichten, Beschreibungen, Listen und Inventaren. Auf den Reisen werden die besuchten Gegenden intensiv bejagt und im Namen von Fortschritt und Forschung ausgemessen, inventarisiert und angeeignet. Dieser kolonialistische Eroberungs- und Klassifizierungsreigen wird immer wieder von schrecklichen Katastrophen, tödlichen Unfälle und vor allem von Doufis zahlreichen

6 Auszug aus der Krankengeschichte in: Morgenthaler, 1985, op. cit.

7 Adolf Wölfli, *Von der Wiege bis zum Graab. Oder, Durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch. Schriften 1908-1912*, 2 Bände, bearbeitet von Dieter Schwarz und Elka Spoerri, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1985, Band 1, S. 8.

8 Ibid., S. 9.

Todesstürzen bedroht. Während die Katastrophen im Geiste der Zeit mittels Denkmälern, Gedenkstätten und Musik wieder gut gemacht werden, wird das zu Tode stürzende Kind Adolf im letzten Moment gerettet oder auf wundersame Weise wieder zum Leben erweckt.

Über 750 farbige, zum Teil grossformatige Zeichnungen begleiten den Text. Sie stehen in engem Bezug zur Erzählung und ergänzen sie. Es handelt sich u.a. um Landkarten, Porträts, szenische Darstellungen oder Bildnissen vermenschlichter Wesen wie "lachende", "fliegende" oder "sprechende" Blumen, Früchten oder Tiere. In den Illustrationen zu *Von der Wiege bis zum Graab* tritt erstmals das "Vögeli" (Wölfli) auf, eines der zentralen Motive in Wölfli's Formenvokabular. Es besteht aus einem länglichen Wulst mit zwei Beinen und einem Punkt und Semikolon als Gesicht: „Das Vögali, ob näher beim Vögeln oder näher beim Vogel oder sogar Menschenleib, [...] ist Baustein und Urschlamm, es ist Geschlecht und Geschlechtsbedrohung, Stimme und Gehörblase, es ist das schmiegsame, niedliche oder das lauernd erdrückende Rundum, das nur durch Schreiben und Musik in seine Schranken gewiesen werden kann.“<sup>9</sup>.

Für die Niederschrift von *Von der Wiege bis zum Graab* bedient sich Wölfli in einem Atlas und in diversen Zeitschriften und Büchern, die ihm von der Waldau zur Verfügung gestellt werden.<sup>10</sup> Eine der meistgenutzten Quellen ist die bildungsbürgerliche Zeitschrift *Über Land und Meer*, die ihm reiches Material bietet: Literatur, Poesie, humoristische Zeichnungen, elegante Illustrationen, Werbung, Reiseberichte, Artikel zu Mode, Kultur und Politik usw. Wie Jules Verne, Karl May und andere „armchair travelers“ segelt Wölfli Dank der Erlebnisse und Schriften Dritter durch fremde Welten. Es verweben sich dabei persönliche und kollektive Geschichte zu einer Erzählung, in der sich Autobiografie, Autofiktion, Reisebericht, Entdeckerepos und Abenteureresang zu einem Welttheater verbinden.

Nach 3000 Seiten endet *Von der Wiege bis zum Graab* mit einer Reihe von Testamenten. Darin vererbt Wölfli das auf den Reisen angehäuften – fiktive – Vermögen seinem – wirklichen – Neffen Rudolf mit dem Rat, die Reisen und die Erforschung der Erde fortzusetzen.

## Geographische und Allgebräusche Hefte (1912-1916)

Hefte Nr. 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14

“Wie schon gesagt: Ich, Endsunterzeichner, ernenne, beruffe und verpflichte Hiermit Die sämtlichen, zukünftigen, schweizerischen Jäger und Nathurvorscher-Gesellschaften, welcher Ahrt und Gattung sie auch sein mögen, auf Ihren zukünftigen, mühsamen, beschwehrlichen und äusserst gefährlichen Reisen durch's gantze Erden-Land, mit aller Energie, mit vereint'r Intelligentz, Kraft und Mithilfe, meinen höchst eigenen Enkel, Rudolph oder, dessen Nachfolger an der Spitze als Führer, Ritter oder Dirigentt, dahin zu trachten und wirken, Alle diejenigen Länder, Obrigkeitlichen, klein und Gross-Obrigkeitlichen Land-Bezirke, die mirr Heute, Anno, 1912 noch nicht ahngehören, zu möglichst niedrigen Preisen ahnzukauffen und, auf solche Ahrt und Weise, den gantzen, riesenhaften Eerd-Ball untter das Szepter des, möglichst milde, weise, verständig und gerecht regierenden Kaisers, von, Skt. Adolf-Wald, zu bringen. Wieviel fehlt noch, so ist die gantze Erde, als rechtmässiges Besitztumm, Gott des allmächtigen Vatter, mein wohl zu verwaltendes Lehen? Ho!! Gewiss nicht viel. Denn, wenn Sie, mein allerliebster, freundlicher Leser, das Buch mit folgendem Titel: *Von der Wiege bis zum Graab; Oder, Durch arbeiten und schwitzen, Leiden und Drangsaal, betend zum Fluch; Grüntlich, Deutlich und korrekt, von Anfang bis zum Schlusse durchlesen; In welchem alle meinen Familiähren und, Vermögens-Verhältnisse; Reisen, Unglücksfälle und Abentheuer; Etzettera, etzettera; Grüntlich, deutlich, absolut wahrheitsgetreu und korrekt beuhrkundet und kontrolliert sind; Soh werden Sie alle meine bisherigen Aussagen und Behauptungen, Rechnungen, Erklärungen, Auseinandersetzungen, Belehrungen und, Erhörterungen, Durchaus als Unfehlbar und reine Wahrheit, bestätigt finden. Soh: Ich Endsunterzeichner, bitte selbst, in höchst eigener Persohn, als tohtkranker*

9 Harald Szeemann, „Keine Katastrophe ohne Idylle. Keine Idylle ohne Katastrophe“ in *Adolf Wölfli*, Ausstellungskatalog, Adolf Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern 1976, S. 63.

10 Siehe dazu Ralph Schröder, „Adolf Wölfli als Leser“, in *Porträt eines produktiven Unfalls - Adolf Wölfli. Dokumente und Recherchen*, Basel/Frankfurt am Main 1993, S. 213-286.

Unglücks-Fall auf den Knien, zu Gott, dem allmächtigen Vatter, Herr und Schöpfer aller Welten, mit Allem was darauf und darinnen enthalten ist, umm seinen heiligen Segen, umm Schutz und Schirm für seine und meine zukünftigen Beruffenen und Auserwählten in dieser hochwichtigen Ahnangelegenheit und, umm glückliches Gelingen, aller meiner, in diesem Büchlein gehegten Pläne, Weisungen und Ahnortnungen, von Stunde an bis in alle Ewigkeit; Amen, amen - Es werde. Und es wirt.“<sup>11</sup>

Während *Von der Wiege bis zum Graab* die Vergangenheit neu erzählt, wird in den *Geographischen und Allgebräisichen Heften* die Zukunft beschrieben. Wölfli schildert seinem Neffen Rudolf, was er mit dem geerbten Geld machen soll und wie die zukünftige "Skt. Adolf-Riesen-Schöpfung" zu entstehen hat. Dank seines imaginären Vermögens soll der gesamte Globus aufgekauft, neu organisiert, flächendeckend urbanisiert und schliesslich durch konsequente Umbenennung vollumfänglich angeeignet werden: Schangnau wird zu "Skt. Adolf-Heim", die Schweiz zu "Skt. Adolf-Wald", der Ozean zu "Skt. Adolf-Ozean" und Afrika zu "Skt. Adolf-Süd". Wölfli selbst wird zu Skt. Adolf und seine Begleiter, die "Schweizer Jäger- und Nathurvorscher-Reise-Gesellschaft", zur "Riesen-Reise-Avantgarde". Nach erfolgreicher Aneignung der Welt sollen sie an Bord des "Riesen-Reise-Transparants" die Welt verlassen und den Kosmos bereisen. Wie zuvor die Erde, wird das gesamte Universum ausgemessen, inventarisiert und umbenannt. So breitet sich die "Skt. Adolf-Riesen-Schöpfung" unaufhaltsam aus: "Ja wass!! Es ist, als ob das Bengalisieren und Funkensprühen aus unser'm fast unzähligen, gefüllten Allmachts-Rohr, kein Ende haben sollte. Und nochmals wird die neue Skt. Adolf-Riesen-Schöpfung, in noch viel grösserem Masse als das letzte Mal, nach allen erdenklichen Richtungen der Wind-Roose hin, vergrössert und erweitert."<sup>12</sup> Da die herkömmlichen Zahlen den gigantischen Dimensionen der kommenden "Skt. Adolf-Riesen-Schöpfung" nicht mehr gerecht werden, erweitert Wölfli das Zahlensystem um mehrere Einheiten: auf Quadrilliarde folgen jetzt Regonif, Sunif, Jeratif, Unitif, Vidonis, Weratif, Hylotif, Ysanteron, usw.<sup>13</sup> Neue höchste Zahl wird "Zorn". Hand in Hand mit dieser räumlichen Expansion wächst das "Skt. Adolf-Kapital-Vermögen", das Wölfli in Form von "Vermögens-Kapital-Zins-Rechnungen" über das Jahr 2000 hinaus berechnet, verwaltet und vermehrt. Aus diesen Berechnungen und Tabellen entstehen Zahlenbilder, die zusammen mit den Notenbildern Macht, Weite und Schönheit der Wölflichen Weltschöpfung versinnbildlichen. Die Entstehungsgeschichte der "Skt. Adolf-Riesen-Schöpfung" gipfelt am 23. Juli 1916 in Wölfli's Selbsternennung zu Skt. Adolf II.

Hefte mit Liedern und Tänzen (1917-1922)

Hefte Nr. 15, 16, 17, 18, 19, 20

Wölfli setzt in diesen Heften die in den *Geographischen und Allgebräisichen Heften* begonnene Zelebrierung seiner Weltschöpfung fort. In immer neuen Varianten besingt er auf über 7000 Seiten die "Skt. Adolf-Riesen-Schöpfung". Die unzähligen musikalischen Kompositionen sind in Solfège notiert (do, re, mi, fa, so, la, ti, do)<sup>14</sup>. Ein wichtiger Aspekt der *Hefte mit Liedern und Tänzen* ist ihr Aufbau. Während die vorangegangenen Hefte durch die fortlaufende Erzählung und durch die Seitenzahlen strukturiert waren, folgen die *Hefte mit Liedern und Tänzen* einem eigenen Gliederungsprinzip. Die musikalischen Kompositionen sind in Tänzen organisiert. Jeder Tanz umfasst seinerseits Polkas, Mazurkas usw., die ihrerseits wiederum in eigenen Folgen gruppiert und durchnummeriert sind. Durch diese Gliederung kann Wölfli die einzelnen Polkas, Mazurkas usw. vielfach ineinander verschachteln, so dass die verschiedenen Folgen gleichzeitig ertönen. Daraus entsteht ein flächendeckender Lied- und Tanzteppich, auf dem Wölfli seine Schöpfung feiert. Ergänzt wird diese Hymne mit aus Zeitschriften ausgeschnittenen Abbildungen.

11 Adolf Wölfli, *Geographisches und Allgebräisches Heft Nr. 7*, 1912, S.125-126.

12 Adolf Wölfli, *Geographisches und Allgebräisches Heft Nr.12*, 1913/14, S. 250.

13 Adolf Wölfli, *Geographisches und Allgebräisches Heft Nr.11*, bearbeitet von Max Wechsler und Elka Spoerri, hg. Adolf Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Stuttgart 1991, S. 23.

14 Siehe dazu Eric Föster, „St. Adolf II, inventeur de l'« algèbre »“ in *Adolf Wölfli Univers*, Ausstellungskatalog, LaM, Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut 2011.

In diesen Collagen nimmt Wölfli in konzentrierter Weise wichtige Motive aus seiner Welt in immer neuer Gestalt auf: Familie, Frauen, Mädchen, Idylle, technischer Fortschritt, Naturgewalt, Bedrohung, Heldentum, Schönheit, Luxus, Reichtum, Erotik und Exotik.

Allbumm-Hefte mit Liedern und Märschen (1924-1928)

Nr. 1, 2, 3, 4; vier Hefte ohne Titel und Nummern

Alle acht Hefte mit insgesamt über 5000 Seiten enthalten, wie die *Hefte mit Liedern und Tänzen*, in Solfège notierte musikalische Kompositionen. Jeder Komposition sind Schlüsselwörter vorangestellt. Einzelne dieser Schlüsselwörter werden bis zu tausendmal wiederholt, bevor sie von anderen abgelöst werden. Jedem Schlüsselwort ist eine Ordnungszahl zugestellt, welche die Wiederholung abzählt:

”Stooss, 7. Ring, 707. Ludmilla, 7. Lehrerin, 745. [musikalische Komposition].

Stooss, 8. Ring, 708. Ludmilla, 8. Lehrerin, 746. [musikalische Komposition].

Stooss, 9. Ring, 709. Ludmilla, 9. Lehrerin, 747. [musikalische Komposition].

Stooss, 10. Ring, 710. Ludmilla, 10. Lehrerin, 748. [musikalische Komposition].“ usw.

In den *Allbumm-Heften* bauen die Wörter und Zahlen einen Spannungsbogen auf, der in Musik übergeführt wird: das Verharren auf der Stelle (durch die Wiederholung eines bestimmten Wortes) verbindet sich mit dem stetigen Vorwärtsschreiten der Zahl und mündet schliesslich sich in Musik. Auf einen Punkt konzentriert und doch rastlos expandierend entsteht so ein in sich drehendes Ordnungs- und Liedsystem. An Ort stehend und gleichzeitig vorwärts stürmend rennt Wölfli wie auf einem Rollteppich ”weitt’r, immer weitt’r”.

Trauer-Marsch (1928-1930)

16 Hefte ohne Nummern

Seite, 2,832. Und AND, 590, Lied SONG 171, Und AND, 16 + 471, Und, Skt. Adolfin, AND SAINT ADOLFINA 15. Tenohr. TENOR 1. As Schatzali und no na Ring im Priintz; Chumm mit d’Wiiga, Britt;; Brumm nit? die Ziiga witt;; Stumm litt i triiga, nitt;; Cher: (J zittara ja doch, nit a Chriiga; Kukuk het ja, g’schraua. 16. Cher: 1. d’Wiiga, 16. Cher: 1. d’Giiga 16. Cher: 1. d’Stiiga, 16. Cher: 1. d’Schiiga, 16. Cher: 1. d’Ziiga, 16. Cher: 1. d’Fliiga, 16. Cher: 1. d’Fiiga, 16. Cher: 1. d’Gritt sie litt. 16. Cher: 1. d’Fiiga, 16. Cher: 1. d’Riiga, 16. Cher: 1. d’Biiga 16. Cher: 1. d’Liiga, 16. Cher: 1. d’Opf’r-Stok, 16. Cher: 1. Chriiga, 16. Cher: 1. d’Siiga, 16. Cher: 1. d’Triiga, 16. Cher: 1. d’Hopptiquax, 16. Cher: 1. d’Waaahra, 16. Cher: 1. d’Anna, 16. Cher: 1. d’Saaahra., 16. Cher: 1.<sup>15</sup>

So lautet eine von 8’300 Seiten aus dem *Trauer-Marsch*, dem abschliessenden Teil von Wölfli’s Schriften. Er begann mit der Niederschrift 1928 und entwickelte einen Schreibfluss, der erst mit seinem Hinschied am 6. November 1930 mitten in der Zeile endete mit: *Tummah. 16. Cher: 1. Giiga. 16. Cher: 1. Nit a Brida. 16. Cher: 1. Chrummah. 16. Cher: 1. Stiiga.* Zwar lässt sich der *Trauer-Marsch* bezüglich Struktur und Stellung im Gesamtwerk Wölfli’s nachvollziehbar beschreiben, im Kern jedoch bleibt er in seiner radikalen Reduktion und Abstraktion ein unfassbares Konstrukt: ein endloses Wiegenlied, ein rhythmisches Laut-Requiem und ein Text mit hypnotischer Wirkung.

Die Struktur lässt sich folgendermassen beschreiben, wobei aus Gründen der Klarheit zwischen Text- und Bildebene unterschieden wird. Zur Textebene:

- Jede Seite beginnt mit der Seitenzahl. Seite für Seite garantiert sie für Ordnung, Kontinuität und Übersicht.
- Gegliedert ist der *Trauer-Marsch* in Liedfolgen, die ebenfalls durchnummeriert sind. Lied folgt auf Lied, was, wie die Seitenzahlen, Kontinuität herstellt: 591. Lied; SONG 173. Und. 16 + 473. Und, AND 17. Tenohr TENOR. .... 593. Lied, SONG 174, Und, AND 16 + 474. Und, 16. Tenohr TENOR.

- Jeder Liedangabe folgen sich reimende, lautmalerische Sätze wie:

*Drei Milliarda, schänka witta d’r.*

*Britt ist z'Witt, Iff ist mitt;  
Drei Milliarda, schänka witta d'r?  
Gitt ist nitt, Stritt ist, Witt;;*

Ausgangspunkt für diese Reime ist oftmals eine von Wölfli eingeklebte Illustration aus einer Zeitschrift. In diesem Fall handelt es sich um das Bild eines Demonstranten, der als Esel verkleidet ein Plakat trägt, auf dem geschrieben steht: „Ich will dem Fürsten 3 Milliarden schenken“.

- Anschliessend geht der Text in eine abstrakte Wortfolge über. Sich auf Vokale reimende Ausdrücke und Worterfindungen reihen sich aneinander:

*16. Cher: 1. d'Wiiiga, 16. Cher: 1. d'Giiiga 16. Cher: 1. d'Stiiiga, 16. Cher: 1. d'Schiiiga, 16. Cher: 1. d'Ziiiga, 16. Cher: 1. d'Fliiiga, 16. Cher: 1. d'Fiiiga, 16. Cher: 1.d'Gritt sie litt. 16. Cher: 1. d'Fiiiga, 16. Cher: 1. d'Riiiga, 16. Cher: 1. d'Biiiga 16. Cher: 1. d'Liiiga, 16. Cher: 1. d'Opf'r-Stok, 16. Cher: 1. Chriiiga, 16. Cher: 1.d'Siiiga, 16. Cher: 1. d'Triiiga, 16. Cher: 1. d'Hopptiquax, 16. Cher: 1. d'Waaahra, 16. Cher: 1. d'Anna, 16. Cher: 1. d'Saaahra,, 16. Cher: 1.*

Die Bedeutung von „16. Cher 1.“ ist nicht geklärt. Wir interpretieren sie als Taktangabe.

- Oft endet ein Lied mit der Signatur „Skt. Adolf II.“, manchmal ergänzt durch eine Ortsangabe wie „Bern, Schweiz“.

Auf Bildebene verzichtet Wölfli im *Trauer-Marsch* mit wenigen Ausnahmen auf Zeichnungen. Stattdessen verwendet er Illustrationen aus Zeitschriften, in denen er wichtige Motive aus seiner „Skt. Adolf-Riesen-Schöpfung“ aufnimmt. Die Verbindung zwischen Text und Bild stellt er, wie oben beschrieben, durch einzelne Wörter oder Sätze her.

Der *Trauer-Marsch* setzt sich demnach zusammen aus:

- einer narrativen Ebene
- einer lautmalerischen Ebene
- einer rhythmischen Ebene
- einer Bildebene

Eine klassische narrative Ebene ist im *Trauer-Marsch* kaum noch vorhanden. Sie wird durch die Seitenzahlen und die Nummerierung der Lieder ersetzt, sie spinnen den roten Faden. Das systematische Abzählen bildet den Rückgrat des *Trauer-Marsches*, der als eine Art Ur-Er-Zählung verstanden werden kann: Erzählen ist immer auch Abzählen; das ist ihre ursprüngliche Funktion. Über die Zahl verbindet sich die Narration mit der Zeit, dem Leben und der Biographie. Die fortlaufenden Zahlenreihen sind nichts anderes als ein Abzählen der Lebenszeit: je höher der Zählende kommt, je mehr Wörter er setzt, desto kürzer wird die Lebenszeit, bis sie zum Schluss im Tod unausweichlich zusammenfallen. Das vorwärts schreitende Abzählen steht deshalb im Zentrum jeder Autobiographie: der Schreibende versichert sich der Vergangenheit rückblickend Tag für Tag, Woche für Woche, Jahr für Jahr bis Vergangenheit und Gegenwart am Ende zusammen kommen.

Diesem letztlich auf ein Ende gerichteten Abzählen stellt sich im *Trauer-Marsch* die lautmalerische und rhythmische Ebene entgegen – und ergänzt sie paradoxerweise: Das Wort als Laut und Rhythmus dreht sich im Kreis und verweist nur noch auf sich selbst. Im Zentrum der Hunderten von Liedern steht die sich nur wenig verändernde Sequenz bestehend aus den immer gleichen Wendungen wie *16. Cher: 1. Wiiiga, 16. Cher: 1. Giiiga, 16. Cher: 1. Stiiiga, 16. Cher: 1. Schiiiga, 16. Cher: 1. Fiiiga, 16. Cher: 1. Nit a Lida, 16. Cher: 1. Riiiga, 16. Cher: 1. Biiiga*, usw. In diesen Passagen liegt das ganze Gewicht auf der Wiederholung, dem Laut und dem Rhythmus und sie scheinen für einen Moment das Vorwärtsschreiten der Zeit aufzuheben. Wie der Refrain und natürlich seine „Urform“, das Wiegenlied, stellen sie Ruhe her und vermitteln das Gefühl von Aufgehobenheit und momentanem Schutz vor der Zeit.

Neben diesem Vorwärtsschreiten, Abzählen und Insichdrehen des Textes entwickeln die Bilderfolgen einen eigenen Bedeutungsstrang. Mit den ausgeschnittenen Illustrationen nimmt Wölfli wieder und wieder

zentrale Motive seiner Weltschöpfung auf: Reisen, Luxus, fremde Länder, Frauen, Reichtum, Fortschritt, Erotik, Idylle, Familie, Bedrohung, Katastrophe, Geborgenheit u.a.m. Die Bilder, die unvermittelt auftauchen und sich teilweise über Assoziationsreihen entwickeln, stellen den Kontakt zwischen der Wölflichen Welt und der Aussenwelt her. Diese Kontaktaufnahme ist jedoch nur scheinbar, denn die Welt draussen dient ihm nur dazu, die Innenwelt zu illustrieren. Sie ist ihm gewissermassen Fiktion, während die Innenwelt Realität ist – oder er sie hat Realität werden lassen wollen. So dreht sich der *Trauer-Marsch* entlang von Lautreihen, Rhythmen und Bildfolgen wie ein Spirale sogartig hoch; er ist ein unheimliches Lamento, ein unweigerliches Abzählen, das möglichst lange und diszipliniert den Abschied hinauszögert – und bewusst macht.

### Brotkunst

„11. März 16. Zeichnet fleissig, da er viel Farbstifte bekam, zeichnet jetzt recht schön, hat mehr Abwechslung, seine Zeichnungen werden von Künstlern als künstlerisch eingeschätzt.“

„12. 4. [1916]. Immer in seiner Zelle, wo er fleissig Märsche schreibt u. Portraits zeichnet. Letztere finden rasenden Absatz, da sie wirklich oft von künstlerischem Wert sind. Das Stück wird à 3 Fr. verkauft. Das Geld bekommt der Oberwärter, der daraus die Materialien kauft. Die nicht verkauften Portraits wandern in die Sammlung.“<sup>16</sup>

Parallel zum erzählerischen Werk zeichnet Wölfli zuerst vereinzelt, ab 1916 wegen steigender Nachfrage regelmässig, sogenannte Einblattzeichnungen oder „Brotkunst“ (Walter Morgenthaler). Diese Zeichnungen auf losen Blättern kann Wölfli, im Gegensatz zu den Schriften, die als Ganzes zusammenbleiben müssen, an Ärzte, Angestellte und Besucher verschenken, verkaufen oder gegen Farbstifte, Papier oder Tabak eintauschen. Die Einblattzeichnungen stehen inhaltlich und formal in engem Bezug zu den Schriften, in ihrer Gestaltung sind sie jedoch statischer und gleichförmiger. Dieser einfachere Bildaufbau ist nicht zuletzt auch eine Konzession an den Geschmack seiner Kundschaft, das heisst, die wahrgenommene Möglichkeit, die Zeichnungen besser zu verkaufen. Von der „Brotkunst“ haben sich rund 760 von ursprünglich gegen 1000 Zeichnungen erhalten.

Verschiedene Male arbeitete Wölfli auch im Auftragsverhältnis. Für die Waldau dekorierte er zwischen 1916 und 1921 die Schränke des kleinen, 1914 gegründeten „Museums“. In den zwanziger Jahren verzierte er für Hermine Marti, eine Sammlerin, einen Schrank, für Oscar Forel, einen Arzt der Waldau, realisierte er einen Paravent und für den Basler Künstler Fritz Baumann füllte er ein Heft<sup>17</sup>. 1926 fertigte er für den Vortragsaal der Waldau die 3 x 1,5 Meter grosse Zeichnung „Memorandum“ an. Zeitweilig scheint er auch einen Assistenten beschäftigt zu haben: „[Wölfli] zeichnet viel, seine jetzigen Bilder sind aber nicht so schön, weil er die Konturen zu seinen Bildern vom Böschenstein sich machen lässt oder klebt Bilder aus Zeitschriften auf & füllt nur den leergebliebenen Raum dann selber aus.“<sup>18</sup>

Wölfli's Zeichnungen werden zu seinen Lebzeiten vier Mal öffentlich ausgestellt. Drei Mal im Jahr 1921 anlässlich der Präsentation von Walter Morgenthalers *Ein Geisteskranker als Künstler* in Buchhandlungen in Bern, Basel und Zürich, ein viertes Mal 1930 im Rahmen einer Ausstellung von Kinder- und Jugendzeichnungen im Gewerbemuseum Winterthur unter dem Titel „Sonderausstellung. Zeichnungen eines Geisteskranker“. Zur Ausstellung 1921 in der Buchhandlung Albert Müller in Zürich schreibt ein Kritiker „Manches mutet an wie gewisse Erzeugnisse modernster Kunst.“<sup>19</sup>

Eine fünfte Ausstellung, die Wölfli 1922 für das Restaurant Bären in Schüpfen bei Bern anregt, wird leider nicht realisiert:

„Nun jah. Ich, meinerseits, habe Tagsüb'r, keine Zeit zum schlaaffen und, als und, als Wihr letzten Sommer, Die schöne, rächt unt't'rhaltende und lustige Reise nach dem Bären in Schüpfen, absolviert haten [Ausflug

16 Morgenthaler, 1985, op.cit. p. 137

17 Heute im Besitz des LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut in Villeneuve d'Ascq.

18 Morgenthaler, 1985, op.cit. p. 147

19 Anonym, „Ein Geisteskranker als Künstler“, *Zürcher Post*, 127. 3. Juni 1921



der Irrenanstalt Waldau ins Emmental im Juli 1922], setzte ich mir in den Kopf, zwäks, meiner früher gemachten Erfahrungen und Erläbnisse und, zu'r Letztern ahnpassende, grosse und schöne Portraits zu zeichnen, was mir jetzt, soh zimlich guht, gelungen ist. Die 10. Gebott, von Affrika. He ja: Alles, jeh, affrikanische Ahnsichten. Und nun bitte ich die hochge-ehrten Bären-Wirths-Familie in Schüpfen, Letztere, jeh, hübsch und tadellos, einrahmen zu lassen und sie hernach, an den Wänden im Ball-Saal, aufzuhängen. Ich sände Ihnen diese 10 Bilder, als freiwilliges Geschänk. Zu'r Bestreitung der weiteren Ausgahben für Letztere, He jah, für Schreiner und Glaser, etzettera; Und, wenn möglich wähere, auch, für eine Erkenntlichkeit für meine Mühe; Empfehle ich Ihnen, etliche Mahle, wenn bei Ihnen Tantz; Eine Hochzeit; Eine Kinds-Tauffe; Oder sonstirgendwie ein fröhliches Fest gefeiert wirt, jeh eine freiwillige Gaabensammlung zu verahnstalten. ?Denn warum. Auf solchem Weege, kommen Sie ja in keiner Ahrt und Weise zu Schaden; Und auch mir wähere einigermassen geholfen. Der Raht ist guht und tadellos; Glauben Sie's nuhr. Nun ab'r, solltet Ihr Euch gägenseitig verständigen, etwa 4 oder 5, jeh, frische und saubere Zeitungs-Bogen, soh wie der hiesige, Einer ist, einzukauffen umm, den gantzen und gesamtten Täxt auf den 10 Portrait-Rückseiten, jeh, Ihrem nummerierten Range nach, wie Hier, nachstehend, ersichtlich ist, appzukoppieren; Das heisst, abzuschreiben. Das hiesige Blatt bildet zu'r gantzen Geschichte den Anfang od'r, Die Einleitung. Die sämtlichen 10 Bilder sollten Sie sorgfältig, appfootographieren und, die soh gewonnenen, jedoch, unfarbigen Bilder, jeh, Ihrem Diessbezüüglichen Erklärungs-Täxt, beifügen. Ein kleines Schluss-Kapitel üb'r meine Wenigkeit und üb'r Kirch-Dorf und Gemeinde Schüpfen, etzettera, (D's Turba-Moos de nit v'rgässä!) können Sie ja eigentlich, sälb'r machen. Soh; Diese gantze Geschichte, hübsch beisammen, in einer Stadt-Bernischen Buchdruckerei druken und Dasselbst, tadellos einbinden lassen und, jetzt haben Sie ein rächt schönes und lehrreiches, unt'rhaltendes Büchlein, führ Alt und Jung; Reich und Arm; Krank und Gesund; Vornehm und Gering; Und, führ beiderlei Geschlechts.<sup>20</sup>

### Einige Überlegung anstelle eines Nachwortes

Wie gut, wie bedeutend ist das Werk von Adolf Wölfli wirklich? Es ist eine banale Frage, die selten offen gestellt wird, obschon sie unseren Umgang mit diesem Oeuvre massgeblich bestimmt hat. Natürlich steht sie am Anfang jedes Interesses für ein Kunstwerk, denn das Verstehen von Kunst lässt sich kaum trennen von der Frage nach Qualität und Bedeutung. Um Antworten darauf zu finden, haben wir Denksysteme entwickelt, die uns unterstützen und leiten. Im Falle der Kunst ist es hauptsächlich die Kunst- und Kulturgeschichte sowie der Kunstmarkt: sie geben uns Werkzeuge für richtige oder falsche Antworten in die Hand. Die Grundbedingung aber ist, dass sich das Kunstwerk in einem dieser Systeme zu Wort meldet, dass es auf einer dieser Bühnen auftritt und sich von dort aus an uns wendet. Das verleiht ihm eine Grundlegitimation und befähigt uns, es überhaupt als Kunstwerk wahrzunehmen und einzuschätzen. Das „Problem“ einer Arbeit wie jener von Adolf Wölfli liegt genau hier, dass sie sich ausserhalb dieser etablierten Bühnen und machtvollen Deutungssysteme manifestiert hat. Dadurch konnten die üblichen Schemen für Wahrnehmung und Einschätzung nicht greifen – damals und zum Teil bis heute noch. Das hat starke und zum Teil übertriebene Reaktionen hervorgerufen, es hat zu heftiger Ablehnung geführt (Irrenkunst), zu ideologischen Verteufelungen (entartete Kunst), aber auch zu hymnischen Verehrungen (ursprünglicher, authentischer Künstler) und Mystifizierungen (Urkreativität). So ist bis heute nicht klar, wie mit solchen Werken umgegangen werden soll, was freilich eine grosse Chance darstellt, für das Publikum, für die Institution und für die Künstler.

1973 wurde der gesamte Nachlass von Adolf Wölfli, sein 25'000 Seiten umfassendes Schriftwerk, von der psychiatrischen Heilanstalt Waldau ins Kunstmuseum Bern transferiert. 1975 wurde die Adolf Wölfli-Stiftung gegründet, die seither ihren Sitz im Kunstmuseum Bern hat. Heute, fünfundreissig Jahre später, stellen wir fest, dass viel der Energie, die seither in die Vermittlung von Adolf Wölfli's Universum geflossen ist, darauf verwendet wurde, sein Werk zu legitimieren, zu verteidigen und zu lobpreisen. Verkürzt

20 Adolf Wölfli, Ausschnitt aus dem „Schüpfen-Brief. 1922“, in: *Adolf Wölfli*, Ausstellungskatalog, Adolf Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern 1976, S.127.

gesagt ging es darum, Wölfli aus der Ecke der „Kunst von Geisteskranken“, der „Naiven Kunst“ und der „Volkskunst“ heraus zu lösen und es der Kunstwelt zuzuführen und dort zu etablieren. Dies geschah nicht aus ideologischen Gründen, sondern mit der Überzeugung, dass es sich hier um bedeutende Kunst handelt und sie in diesem Umfeld am besten gewürdigt und zur Geltung kommen würde.

Dabei ging man damals wie heute von der Vorstellung aus, dass die Idee der Kunst eine fortdauernd neu zu verhandelnde ist, dass also der Kunstbegriff, wie das 20. Jahrhundert vorgeführt hatte, ein offener und lebendiger Begriff ist. Diese Idee entwickelte sich in Einklang mit tief greifenden gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen. Im Falle von Wölfli war ein neues Verständnis von Geisteskrankheit und Kunst entscheidend. Dass sein 25'000seitiges Werk nahezu lückenlos und unbeschädigt überlebt hat, ist vor allem dem Arzt und Psychiater Walter Morgenthaler zu verdanken. Er, der Bruder des Malers Ernst Morgenthaler und der Cousin des Schriftstellers Hans Morgenthaler, kam 1907 als junger Assistenzarzt an die Waldau. Morgenthaler interessierte sich für Wölfli's Tun und unterstützte ihn in den darauf folgenden Jahren mit Zeichenmaterial und Anerkennung. Dieses Engagement gipfelte 1921 in seiner Studie *Ein Geisteskranker als Künstler*<sup>21</sup>, die unter anderem von Lou Andreas-Salomé und Rainer Maria Rilke gelesen wurde und die der Journalisten und Kolumnist Adolf Kölsch in der renommierten *Neuen Zürcher Zeitung* ausführlich würdigte.<sup>22</sup>

*Ein Geisteskranker als Künstler* war eine publizistische Pioniertat und machte Wölfli's Arbeit öffentlich: erstmals wurde darin ein Geisteskranker als Künstler bezeichnet, und er wurde, statt mit seinem ärztlichen Codenamen, mit seinem vollen Namen genannt. *Ein Geisteskranker als Künstler* wurde von der Psychiatrie belächelt, während die Kunstgeschichte die Studie nur am Rand rezipierte. Sie befand sich zwischen Stuhl und Bank, keines der beiden Deutungssysteme hatte Platz für eine derartige Sichtweise, und sie war damit ähnlich heimatlos wie Wölfli's Kunst. Die ermutigsten Reaktionen kamen von Seiten der Künstler, Schriftsteller und – später – von den Musikern und Komponisten. Sie wurden durch *Ein Geisteskranker als Künstler* und Kölsch's Besprechung auf Wölfli aufmerksam. Zu den frühen Verehrern Wölfli's gehörte Fritz Baumann, ein Basler Künstler und Begründer der Künstlervereinigung „Das Neue Leben“, der 1921/1922 Wölfli in der Waldau besuchte und ihm ein Zeichnungsheft in Auftrag gab. Die Rezeption durch die Künstler setzte sich in den folgenden Jahrzehnten fort und sie trug wesentlich dazu bei, dass Wölfli's Werk nicht nur überlebte, sondern auch ernst genommen wurde.<sup>23</sup>

Zu den frühen und entscheidenden Schlüsselfiguren gehörten Jean Dubuffet und André Breton. Dubuffet, der Erfinder und Propagator der Art Brut, bereiste im Juli 1945 zusammen mit Jean Paulhan die Schweiz. In seinem Bericht über die gemeinsame Reise schrieb Paulhan über Dubuffet: „Er ist von der Idee einer direkten und ungeübten Kunst verfolgt - einer art brut, sagt er - von der er denkt, dass er die Überbleibsel bei den Verrückten und Gefangenen findet. Vernähme er, dass in irgendeinem Kanton ein Bär zu malen angefangen hätte, er würde sofort hinspringen.“<sup>24</sup> Und einige Seiten später: „Er [Dubuffet] zog aus seinem Koffer verschiedene Zeichnungen und Gouachen von Aussenseitern, die er zwei Tage zuvor erworben hatte. Diese Bilder waren in der Tat bemerkenswert für ihre, wie ich sagen würde, einfache Beharrlichkeit. Ich äusserte Erstaunen darüber, dass diese Weltbürger, die doch von menschlichem Respekt und Sorge nach Ruhm befreit waren, in ihrer Imagination dann doch so zurückhaltend waren und sich darauf beschränkten,

21 Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler. Studien zur Angewandten Psychiatrie Nr. 1*, Verlag Ernst Bircher, Bern/Leipzig 1921; erweiterter Reprint Medusa Verlag, Wien/Berlin 1985; englische Übersetzung: *Madness and Art. The Life and Works of Adolf Wölfli*, Translation and introduction by Aaron H. Esman, in collaboration with Elka Spoerri, Lincoln, Neb., 1992; französische Übersetzung: *Adolf Wölfli*, Traduction et préface de Henri-Pol Bouché. Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 2. Paris, 1964. Italienische Ausgabe: Walter Morgenthaler, *Arte e follia in Adolf Wölfli*, Padova 2007.

22 Andreas-Salomé und Rilke erwähnen die Lektüre in ihren Briefen, neu abgedruckt in *Der Engel des Herrn im Küchenschurz. Über Adolf Wölfli*, hg. Elka Spoerri, Frankfurt am Main 1987. S.xx-xx in dieser Publikation. Adolf Kölsch, „Dämon“, in *Neue Zürcher Zeitung*, 30.8.1921 und 31.8.1921; wieder abgedruckt in *Der Engel des Herrn im Küchenschurz*, op.cit. S. 59-66.

23 Zur Rezeptionsgeschichte siehe Daniel Baumann, „Adolf Wölfli im Lauf der Zeit. Eine Rezeptionsgeschichte (1921-1996)“, in: *Adolf Wölfli. Schreiber, Dichter, Zeichner, Componist*, hg. Adolf Wölfli-Stiftung, Basel 1996, S.212-225

24 Jean Paulhan, «Guide d'un petit voyage en Suisse», in: *Les cahiers de la pléiade I*, Paris 1946, S.197-216; reprint in Jean Paulhan, *Oeuvres complètes*, tome 1, Paris 1966, p. 242.

endlos immer wieder drei Schlangen oder einen Komet mit Schwanz zu wiederholen. Worauf Limérique [Dubuffet] antwortete dass das Gegenteil der Fall sei, dass gerade Verschiedenheit und Unterschiede die Ansprüche des Publikums verrate und dass, wenn der Aussenseiter immer wieder von neuem mit seinen Schlangen und seinem Komet anfangen, er es mache, weil er sich nie ermüdet, wieder damit anzufangen.“<sup>25</sup> André Breton reiste Mitte der 1950er Jahre auf Vermittlung von Meret Oppenheim in die Waldau, wo er in ihrer Begleitung das Waldau-Museum besuchte. Im Anschluss an diesen Besuch bat er Theodor Spoerri, Psychiater in der Waldau, einen Essay über die von Wölfli verzierten Schränke zu schreiben, den er 1958 in seiner Zeitschrift *le surréalisme, même*<sup>26</sup> veröffentlichte. 1965 ernannte er Wölfli zusammen mit Pablo Picasso, Heraklit, Octavio Paz, Charles Fourier, Alphonse Toussenet und Georges Gurdjieff zu einem der sieben Anreger der Exposition internationale du surréalisme (Galerie L'Oeil, Paris). Im Vorwort des Katalogs schrieb Breton: „Der Triumphator [Wölfli], eins mit dem Opfer, hier in aller Grösse; noch nie erschien die Vorderseite der Medaille in so grossem Kontrast mit der Rückseite: auf der einen Seite ithyphallisch hinter kleinen armseligen Mädchen her, auf der anderen Seite fröhlich, wenn auch auf immer eingesperrt, als grosser Hochgekrempelter, den Kautabak in der Backe, vor einem Stappel seiner plastischen Produktionen, dessen Ensemble eine der drei oder vier wichtigsten Werke des zwanzigen Jahrhunderts darstellt. ‚Und, was nicht ist, Das werde. Amen, amen: Amen. Und, es wirt.‘ Auch wenn ihm erst spät Papiertrompeten gestattet wurden, so wollen wir doch mit ihm die Ehrengarde der Anreger der Elften Internationalen Ausstellung des Surrealismus beschliessen.“<sup>27</sup>

Die Liste der Künstler, Komponisten und Schriftsteller, die sich für Wölfli's Werk interessiert haben, lässt sich fortsetzen: Georges Aperghis, Jonathan Borofsky, Georg Friederich Haas, Jürg Laederach, Bernhard Luginbühl, Annette Messager, Nurse with Wound, Meret Oppenheim, Hermann Nitsch, Per Norgard, Arnulf Rainer, Graeme Revell, Wolfgang Rihm, Terry Riley, André Thomkins u.v.m. Sie alle haben zur Anerkennung viel beigetragen – aber nicht aus einer paradoxen Situation herausgeführt. Zwar hat ihr Interesse Aufmerksamkeit, Respekt und Erkenntnis gebracht, aber nicht zur einer Einbindung Wölfli's in die Institutionen und ihre Diskurse geführt. Dubuffet ist diesbezüglich ein gutes Beispiel: er umgab die Künstler der Art brut mit einem anti-institutionellen Diskurs, der ihm selber Eingang in die Kunstwelt verschaffte, jene aber davon ausschloss. Wölfli war oder ist noch immer ein „artist's artist“, was eine grosse Ehre darstellt und zugleich die Abhängigkeit von der Elite fort setzte, wenn auch unter positiven Vorzeichen. Entscheidende Impulse für die Aufarbeitung und die Rezeption von Wölfli's Kunst hat der Schweizer Kurator und Kunsthistoriker Harald Szeemann geliefert. Schon als Student war er in den 1950er Jahren auf Wölfli aufmerksam geworden. 1955/56 besuchte er an der medizinischen Fakultät in Bern eine Vorlesung zum Thema „Geisteskrankheit, Religion und Kunst“. Gehalten wurde sie von den beiden Psychiatern Theodor Spoerri und Hans Heimann – und zu den damaligen Zuhörern gehörte auch Elka Spoerri, die spätere Mitbegründerin und langjährige Kuratorin der Adolf Wölfli-Stiftung. Für Szeemanns Ausstellungsprogramm war, wie er selber sagte, diese erste Begegnung mit der Kunst von Aussenseitern von grosser Bedeutung: „Brendel, Wölfli, Müller, Soutter, le Prisonnier de Bâle [...], sie alle haben mir, seit Theodor Spoerri in einer Vorlesung über Wölfli in Kombination mit einem Theologen über Kirkegaard Mitte der 50er Jahre darauf aufmerksam machte, enorm viel gegeben.“<sup>28</sup> 1963 zeigte Szeemann in der Kunsthalle Bern zum erstem Mal in einem offiziellen Kunstinstitut die „Kunst von Geisteskranken“. An der *documenta 5* 1972 in Kassel setzte er Wölfli's Werk in Bezug mit internationaler zeitgenössischer Kunst: er liess Wölfli's Wohn- und Arbeitszelle nach bauen, zeigte den Stapel seiner gesamten Schriften und rekonstruierte das Waldau-Museum mitsamt den von Wölfli verzierten Schränken. In der Folge präsentierte Szeemann Wölfli's Kunst wiederholt im Kontext der Kunst der Moderne, insbesondere 1983 in der legendären Ausstellung *Der*

25 Jean Paulhan, «Guide d'un petit voyage en Suisse», in: Les cahiers de la pléiade I, Paris 1946, S.197-216; reprint in Jean Paulhan, Oeuvres complètes, tome 1, Paris 1966, p. 256.

26 Theodor Spoerri, «L'armoire d'Adolf Wölfli» in: *le surréalisme, même*, no.4, printemps 1958.

27 André Breton, «Générique» (1965), in: *Perspective cavalière*, Paris 1970, S.238-242.

28 Harald Szeemann, „Und siegt der Wahn, so muss die Kunst: Mehr inhalieren“, in *Von einer Welt zur Anderen*, hg. Roman Buxbaum/Pablo Stähli, Köln 1990, S. 68.

*Hang zum Gesamtkunstwerk.* Darin machte er klar, dass Werke wie jenes von Wölflli die Kunstgeschichte und ihre Diskurse sprengten, bzw. tiefgreifend in Frage stellten und dass es unsere Aufgabe sein musste, unsere Deutungssysteme ihnen anzupassen, nicht umgekehrt. Darin lag und liegt bis heute die Sprengkraft von Wölflis Oeuvre: dass es ein Fremdkörper ist, der unser Denken herausfordert und unsere Sicht auf die Welt grundlegend verändert.