

Barbara Stark

## **Über diese Welt ein Betrachter oder im Weltganzen ein Kind<sup>1</sup>** **Ernst Kreidolf und Paul Klee**

Ernst Kreidolf, 1863 in Bern geboren, traf mit dem sechzehn Jahren jüngeren Paul Klee vermutlich erstmals 1908 persönlich in München zusammen. Kreidolf war nach einer Ausbildung zum Lithographen 1883 in die Isarstadt gekommen, um an dortigen Kunstakademie Malerei zu studieren. Aus gesundheitlichen Gründen hatte er 1889 das Studium aufgeben müssen und sich in die Berge nach Partenkirchen zurückgezogen. 1895 kehrte er nach München zurück und war seitdem in künstlerischer Hinsicht weniger als Maler hervorgetreten, sondern hatte sich vor allem als Bilderbuchillustrator einen Namen gemacht. 1898 waren seine "Blumen-Märchen" erschienen, 1901 "Die schlafenden Bäume", 1902 "Die Wiesenzwerge", 1905 "Alte Kinderreime" und 1908 "Die Sommervögel". Daneben hatte Kreidolf im Jahr 1900 das von Richard Dehmel herausgegebene Kinderbuch "Fitzebutze" illustriert. 1904 gewann ihn Dehmel zur Mitarbeit an seinem "Buntscheck"-Projekt, einem "Sammelbuch herzhafter Kunst für Ohr und Auge deutscher Kinder". Hier war Kreidolf neben den jungen Malern Konrad Ferdinand Edmund von Freyhold, Karl Hofer und Emil Rudolf Weiss nicht nur als Illustrator tätig, sondern zugleich auch Koordinator der drucktechnischen Prozesse.<sup>2</sup>

München, Kreidolfs Wahlheimat, besass seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als Kunstmetropole internationale Ausstrahlung und zog auch zahlreiche deutschschweizer Künstler an.<sup>3</sup> Ohne eine Künstlerkolonie im eigentlichen Sinn zu bilden war der Austausch, den die Eidgenossen in der bayerischen Residenz miteinander pflegten, eng und führte um die Jahrhundertwende neben anderen gemeinsamen Aktivitäten zur Gründung verschiedener künstlerischer Vereinigungen.<sup>4</sup>

Paul Klee hatte von 1898 bis 1902 in München studiert und kehrte nach seiner Heirat im Oktober 1906 dorthin zurück. Ende Juni 1907 verzeichnet sein Tagebuch ein erstes Zusammentreffen mit dem Schweizer Kollegen Albert Welti.<sup>5</sup> Da Welti und Kreidolf eng befreundet waren, könnte er bereits zu diesem Zeitpunkt auch Ernst Kreidolf kennengelernt haben, wenn sich die beiden nicht sogar schon früher in Solln im Salon von Frieda Fischer, einer gemeinsamen Bekannten, begegnet waren. Doch das ist Spekulation. Gesichert ist laut Klees Tagebuch eine Kontaktaufnahme zwischen ihm und Welti bzw. Kreidolf für den Februar 1908, wobei die Initiative von dem ebenso rührigen wie sozial denkenden Maler Albert Welti ausging.

"Briefwechsel mit Albert Welti und Kreidolf wegen Aufnahme meiniges in den Bund zeichnender Künstler (Glaspalast). Welti hatte mir unerwartet den Vorschlag gemacht. Ich dankte Welti für die gute Idee und für freundschaftliche Gesinnung. Und sagte, daß der Ort, wo er ausstelle, für mich auch nicht zu schlecht sein konnte. Und daß ich Herrn Kreidewolf sehr schätzte. Trotzdem gehörte ich wohl mehr zu den Impressionisten, nach meinen jetzigen Arbeiten wenigstens (...). Max Liebermann und Uhde täte ich schätzen, noch mehr aber die Franzosen. Ich würde also, wenn jetzt immer noch keine Bedenken nötig, über mich am nächsten Freitag abstimmen lassen. Leid täte mir seine Übersiedlung nach Bern, zum Auftrag des Schweizer Staates gratulierend aber hoffte ich, ihm in den Sommerferien am Melchenbühlweg mit meiner Frau auf Geige und Klavier vorzuspielen.<sup>6</sup> Dann antwortete Kreidolf auch noch und teilte mir meinen Durchfall mit. Das war schrecklich. Claude Lorrain Straße 17 stand am Schlusse seines Briefes."<sup>7</sup>

Nicht ohne Ironie kommentiert Klee seine Ablehnung an der Teilnahme bei der Schweizer Sektion der renommierten Glaspalast-Ausstellung und lässt dabei nicht unerwähnt, dass er Kreidolfs Arbeiten - vermutlich seine Bilderbücher - kennt. Wenige Wochen später kam es dann zu einem Treffen zwischen den drei Künstlern in Klees Atelier, dem ein Gegenbesuch des Ehepaars Klee bei den Weltis folgte. "Welti und Kreidolf waren da, um Arbeiten in Augenschein zu nehmen. Ich zeigte sozusagen alles. Kreidolf stürzte mit Instinkt sofort auf den 'Balkon'. Welti blieb kindlich lächelnd allem offen (oder besser wohl allem aus neuerer Zeit verschlossen). (...) Meine Radierungen hat er schon geschätzt, als er sie seinerzeit bei Girardet während des Druckes sah.

15.3. Dann suchten wir ihn in Solln bald auf. Da waren aber so viele Menschen in der kleinen Stube, (...), daß es ein käsiges Gedränge gab. Herzliche Güte ist schuld an solchen Ungemütlichkeiten. (...) Kreidolf junggesellig, etwas triste, still, nicht unmännlich. In der Mitte des Ganzen ein riesiger Milchhafen und ein paar umfängliche Kuchenräder."<sup>8</sup>

Paul Klee war ein sensibeler Beobachter und registrierte, dass seine Kunst die beiden Malerkollegen befremdete. Tatsächlich hat sich eine Tagebuchnotiz von Ernst Kreidolf zu jenem Atelierbesuch bei Klee erhalten: "Ich denke daran, wie ich Klee kennenlernte in München, durch Welti. Wir trafen uns in einer Familie. Es wurde musiziert, Klee spielte Violine, auffallend gut, kraft- und seelenvoll. Er war jung, etwa 20jährig, geistreich, in seinem Gesicht fiel mir ein sinnlicher Zug auf. Mit Welti zusammen besuchte ich ihn einmal. Er zeigte uns seine Arbeiten, farbige Kompositionen, oft sehr perverse Motive. Sowohl Welti wie ich waren etwas verblüfft, doch was will man: ein junger Anfänger - abwarten."<sup>9</sup>

Welti und Kreidolf suchten den "jungen Anfänger" jedoch zu unterstützen und befürworteten daher Klees Aufnahme in die 1903 in München gegründete "Vereinigung schweizerischer Graphiker. Die Walze". Klee beteiligte sich vor allem mit seinen Radierungen aus dem Zyklus der "Inventionen" - vermutlich jene Arbeiten, die Kreidolf als "perverse Motive" bezeichnet hatte -, an den Ausstellungen und Publikationen "Der Walze" und gehörte, wie Kreidolf, der Vereinigung bis zu deren Auflösung 1922 an. Bekannt ist, dass sich Kreidolf nochmals im Februar 1915 mit Klee anlässlich einer geplanten Ausstellung "Der Walze", die ihren Sitz unterdessen in die Schweiz verlegt hatte, in Verbindung setzte.

"Herrn Paul Klee Kunstmaler

Hier = Schwabing

Ainmillerstr. 92 Gartengeb.

Sehr geehrter Herr Klee! Das Kunsthaus in Zürich erkundigte sich nach neuen graph. Blättern von Ihnen. Sie möchten solche nach dort einsenden.

Mit bestem Gruß Ihr E. Kreidolf."<sup>10</sup>

Obwohl beide Künstler zu jenem Zeitpunkt noch in München lebten, scheint trotz der bedrückenden Kriegssituation kein direkter Kontakt mehr zwischen ihnen bestanden zu haben. Zu unterschiedlich waren die künstlerischen Kreise und Welten, in denen Klee und Kreidolf lebten, als dass der Wunsch nach intensiverem Austausch hätte aufkommen können. Auch wenn von Klee keine weiteren Bemerkungen zu Ernst Kreidolf und dessen Kunst bekannt sind, so belegen einige erhaltene Tagebucheinträge Ernst Kreidolfs, dass er den Kollegen nie ganz aus dem Blick verlor. Mit zunehmendem Alter verstärkte sich jedoch seine kritische Haltung gegenüber den zeitgenössischen Kunstströmungen und auch Klees künstlerische Entwicklung blieb davon nicht ausgenommen. 1929 verschickte die Schweizerische Graphische Gesellschaft, deren Mitglied Kreidolf war, Klees Radierung "Rechnender Greis" als verspätete Jahresgabe für das Jahr 1928. Kreidolf nahm die Sendung keineswegs wohlwollend auf, sondern empfand sie im Gegenteil als Anlass, seine Kündigung in Erwägung zu ziehen. "Wenn ich meinen Austritt erklären werde, schreibe ich: Ich kann nicht mehr mitmachen, es wird mir allmählich zu pathologisch. Ich bin der Meinung, solche krankhaften Erscheinungen wie zB Klee sollten, auch wenn ihre Produktionen gewisse ästhetische Reize haben, bekämpft, nicht gepflegt werden. Dieser rechnende Greis ist einfach kindisch."<sup>11</sup>

Ein harsches Urteil. Doch was Ernst Kreidolf an Paul Klees Kunst so abstieß beziehungsweise provozierte, war bei genauer Betrachtung genau das, was ihr beider Werk im Urgrund verband: unabhängig vom Zeitgemäßen und Realistischen den eigenen inneren Bildern zu folgen und sie als "gemalte Dichtung" zu neuem Leben zu erwecken. Der Reichtum an poetischer und formaler Erfindung, die Fähigkeit, die Welt mit bildnerischen Mitteln ins Märchenhafte zu verzaubern oder ins Grotteske zu wenden und diese Metamorphose in einem parallelen Schöpfungsakt auch auf der sprachlichen Ebene zu vollziehen ist das Charakteristische beider Oeuvre. Bei Klee sind es die Titel, die nicht im üblichen Sinn als Bilderklärung fungieren, sondern als eine beziehungsreiche Erweiterung des Schaubaren die Phantasie des Betrachters aktivieren.<sup>12</sup> Bei Kreidolfs "Märchendichtungen in Bildern"<sup>13</sup> erscheinen Bild- und Texterfindungen wie aus einem Guss; sie berühren sich sowohl im Dichterischen wie auch im "Kindertümlichen"<sup>14</sup>.

### **Beseelte Natur**

Der Natur als Schlüssel zum Schöpfungsganzen kommt im Werk von Ernst Kreidolf und Paul Klee eine wesentliche, wenn nicht die zentrale Rolle zu. Ernst Kreidolf war auf dem Land aufgewachsen, hatte schon als Kind botanisiert und intensiv gezeichnet. Die Natur - Pflanzen und Tiere - bildete das Reservoir, aus dem seine Phantasie schöpfte. Sein Frühwerk zeigte sich noch ganz der Tradition der naturalistischen Landschaftsmalerei verbunden, wie sie die Münchner Schule Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte. Ab 1890 entstanden jedoch Bilder, in denen hinter der optisch gesicherten Fassade der Landschaft unsichtbare Kräfte walten und Verbindungen zu übersinnlichen Welt- und Schicksalsmächten aufscheinen. Kreidolfs Kompositionen zeigen sich nun sowohl der Natur als auch dem Traumleben verbunden. Vor allem in seinen Bilderbuchschöpfungen verschmelzen diese beiden Bereiche zu einer untrennbaren Einheit. Die Illustrationen speisen sich aus einem tiefen Empfinden für alles Kreatürliche, sind zugleich voll Humor und Hintersinn und bisweilen von fast befremdlicher Originalität in der Art des Erfindens. Kreidolfs Darstellung der Natur beschränkte sich nicht auf das rein Abbildhafte, sondern erweiterte die sinnliche Wahrnehmungskraft, indem er in Bereiche des Unbewussten, Seelischen und damit auch Metaphysischen vorstieß. In dieser Hinsicht bezieht sich seine Kunst nicht nur auf die romantischen und symbolistischen Vorbildern des 19. Jahrhunderts, sondern weist auch nach vorn ins 20. Jahrhundert zu einer neuen Gedankenmalerei und damit auch zur Kunst eines Paul Klee.

Nach seinem erfolgreichen Bilderbuecherstling "Blumen-Märchen" veröffentlichte Ernst Kreidolf 1901 "Die schlafenden Bäume". Das Buch besteht aus vier Bildern, einem Titel- und einem Widmungsblatt, einer Schlußvignette sowie einem stimmungsvollen Vorsatz, der wie eine Ouvertüre den Beschauer auf das Kommende vorbereitet. Die nicht zuletzt aufgrund des subtilen Kolorits traumhaft wirkende Nachtszene zeigt einen stilisierten Tannenwald, vor dessen scherenschnittartiger Kulisse allerlei Getier - Fuchs, Mäuse, Einhorn und Katzen - spukhaft vorbeihuschen, beobachtet von dunklen Eulen in den Bäumen. Es ist weniger die ungewöhnliche Phantastik der Darstellung, die den Betrachter fasziniert, als das latent Unheimliche, das jedoch gerade so wohltdosiert auftritt, dass es nicht in Schrecken umschlägt, sondern vielmehr ein wohliges Schauern auslöst. "Es ist charakteristisch für Kreidolfs Kunst, daß unter allen seinen Bilddichtungen die mondscheinerfüllte Nacht und das Traumleben eine große Rolle spielen. Von den 'Blumen-Märchen' an durch alle Bilderbücher hindurch bis in seine Tafelbilder geistern Nacht und Mondlicht mit ihrem geheimnisvollen Leben."<sup>15</sup>

Dieses subtile Spiel mit den Erscheinungsformen der (nächtlichen) Natur ist auch eine Konstante im Oeuvre Paul Klees. Seine Tagebuchnotizen zeigen, dass er schon in jungen Jahren Naturzustände auf seine Gefühlslage übertrug. "Der Vergleich meiner Seele mit den verschiedenen Stimmungen der Landschaft kehrt häufig wieder als Motiv. Meine dichterisch-persönliche Auffassung der Landschaft liegt dem zugrunde. 'Es ist Herbst. Dem Strom meiner Seele schleichen Nebel nach.'"<sup>16</sup> Doch anders als bei Ernst Kreidolf, dessen Werk ein noch über die tatsächliche Wahrnehmung vermitteltes Bild der Welt mit der subjektiven Empfindung zu einem wundersam märchenhaften, homogenen und vom Betrachter aufschlüsselbaren Ganzen verbindet, versucht Klee in "einer eigenen gegenstandsgebundenen Symbolsprache eine natürliche und menschliche Welt zu ordnen. Seine Imagination gibt den Bildern eine traumhafte, phantastische Ausstrahlung. Das Verhältnis abstrakter und gegenstandsgebundener Formen zeigt, daß eine Durchdringung von Kräften und Wirklichkeitsvehikeln ein natürliches Weltbild zu bauen vermochte, dem das Auge nachwandern sollte, in dem Wünsche, Hoffnungen, Richtungen angesiedelt sind, die Klee in Zeichen verbirgt. Natur als Gleichnis der Schöpfung und das Verhältnis des Individuums zu dieser Ganzheit stellt sich als dynamisches Verhältnis zwischen realitätsgebundenen Chiffren und assoziativ-abstrakten Bildspannungen dar."<sup>17</sup> Bilder wie "Phantastische Flora" (1922), "Mondspiel" (1923), "Szene vor der Stadt" (1929), "Nächtliche Landschaft" (1932 bzw. 1937), "Pflanzen Glashäuser" (1936), "Ein Park spät abends" (1940), "Im Park" (1940), machen dieses Kompositionsprinzip anschaulich deutlich.

Immer wieder tauchen Sonne, Mond, Baum, Blatt, Blüte, Wasser, Tier, aber auch Tag und Nacht in Klees Arbeiten auf, Erscheinungsformen der Natur mit symbolischer Bedeutung, die jedoch nie eindimensional aufzulösen sind. Seine Symbole "vermitteln zwischen Idee, Realität und den menschlichen Vorstellungen dazu, aber sie sind auch in sich selbst ursprünglich und unzugänglich. Sie tragen ihr Geheimnis mit sich wie der Mensch, der sich äußert und agiert, aber sich dennoch selbst verbirgt."<sup>18</sup>

### **Kindheit und Traum**

Der Mensch, der sich selbst verbirgt, der reflektiert und der Welt somit distanziert gegenübersteht ist der Seinszustand des Erwachsenen. Ernst Kreidolf und Paul Klee wuchsen in einer Zeit auf, die geprägt war von Konventionen und der Dominanz gesellschaftlicher Hierarchien, die dem individuellen Ausdruck wenig Freiraum boten. Erst um die Jahrhundertwende lösten sich diese Strukturen auf, machten sich Um- und Aufbrüche bemerkbar, die sich nicht nur akzentuiert in Philosophie, Psychologie und Pädagogik, sondern auch in der Kunst niederschlugen. Die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, dem Unverfälschten und Authentischen erwachte und damit geriet auch der Zustand des Kind-Seins ins Blickfeld.

Der Kindheit als Ursprung der menschlichen Entwicklung wird im Werk von Ernst Kreidolf und Paul Klee immer wieder thematisiert. Das Kind ruht in sich selbst, weil es noch über die ungetrübten, natürlichen und kreativen Kräfte verfügt, es steht der Welt offen gegenüber, ist eins mit sich und ihr und lebt ganz der Gegenwart. Ernst Kreidolf gibt diesem Kind-Sein vor allem in seinen Bilderbüchern ein Gesicht und die bis heute anhaltende Popularität seiner Werke deutet darauf hin, dass etwas Ursprüngliches und Allgemeingültiges in seinen Illustrationen enthalten ist, deren Wirkkraft man sich nicht entziehen kann. "Diese Zeichnungen sind uns bis zu einem gewissen Grad zum Inbegriff eines verlorenen Paradieses geworden, nämlich desjenigen der Kindheit und Jugendzeit."<sup>19</sup>

Dabei kam Ernst Kreidolf, wie er in seinen Lebenserinnerungen schildert, nicht aus Kalkül, sondern durch Zufall zum Kinderbuch. "Nach der Akademiezeit wollte ich große Bilder malen. Religiöse und andere tiefsinnige Stoffe zogen mich mächtig an. (...) Meine Nervenkrise unterbrach alles. (...) Ich malte nun Bilder in kleinem Format, was schnellere und leichtere Bewältigung ermöglichte. Dann in einfacherer Technik, wie sie das Bilderbuch verlangt. Durch die viele Beschaulichkeit, zu der ich gezwungen war - von außen sahs wie Müßiggang aus - , auf Wiesen und Hängen herumliegend, kam ich darauf, mir eine Welt im

Kleinen vorzustellen und sie in Bilderbuchblättern zu gestalten. So geriet ich auf einen ganz anderen Weg und ein anderes Ziel als ich anfangs gewollt."<sup>20</sup>

Ernst Kreidolf, dem Richard Dehmel "Phantasie und ein unbekümmertes Lebensgefühl"<sup>21</sup> attestierte, traf mit seinen Bildern und Versen den Ton, der das Auge und Ohr nicht nur des Kindes bezaubert, sondern auch jedes Erwachsenen, der in seinem Herzen ein Kind geblieben ist. Seine beseelten Gestaltungen sind zwischen Tag und Traum angesiedelt und diese Herkunft aus einem Zwischenreich rührt an das innere Wesen des Kindes. Denn "ein Kind, das noch nicht verlernt hat, in Bildern zu denken, träumt immer: Auf der Bewußtseinsebene des Kleinkindes bilden Wort, Bild, Wirklichkeit und Gefühl noch eine traumhafte Einheit. (...) Während das Kind seine Träume mindestens instinktiv und ahnungsweise und wegen seiner Einheit mit den Bildern unmittelbar versteht, bleibt dem nur auf der rationalen und logischen Bewußtseinsebene denken und lebenden Erwachsenen der Sinn der Träume meist verschlossen."<sup>22</sup>

Nicht nur in seinen Bilderbuchillustrationen suchte Ernst Kreidolf eine Beziehung zwischen Traumwelt und Kindheit herzustellen. Sein Gemälde "Das Leben ein Traum", das er ursprünglich "Jugendzeit" nennen wollte, gilt als Schlüsselwerk seines Oeuvres. Es existiert in vier Fassungen, lässt sich gattungsmäßig den sogenannten Lebensalterdarstellungen zuordnen lässt und zeigt ein Szenarium festlich-fröhlichen Zusammenseins von Jung und Alt. Der Aspekt von Lebensfreude, Gemeinsamkeit und Zusammengehörigkeit wird betont, doch durch die Andeutung eines Friedhofes bzw. einer Beerdigung wird auch die dunkle Seite des Daseins, der Tod, nicht ausgeklammert. Besonders auffallend sind die zahlreich auftretenden Kinder. Der Maler platziert sie exponiert im Vordergrund, unbeschwert und selbstvergessen ins Spiel vertieft. Das Geschehen vollzieht sich im Freien, wobei die Natur nicht nur als stimmungsvolle Kulisse fungiert, sondern sich als das alles verbindende Element erweist, in dem sich göttliches Walten offenbart. Diese metaphysische Betrachtungsweise, dieser Gedanke von der Einheit des Schöpfungsganzen, klingt immer wieder in Kreidolfs Werk an. Er zeigt sich bereits in den "Schlafenden Bäumen", verstärkt sich im "Gartentraum" und den "Sommervögeln" und tritt in dem 1908 entstandenen, von Hermann Hesse so hoch geschätzten Bild "Heimatraum", wesenhaft hervor. Die realistische Darstellung einer Landschaft verbindet sich in diesem kleinformatigen Aquarell mit einer überwirklichen Stimmung, die den Beschauer zum Mitträumen nicht nur verführt, sondern geradezu zwingt. Auch Paul Klee hat die Bedeutung der Kindheit schon früh erkannt. Bereits 1901 notierte er in sein Tagebuch "Die Kindheit war ein Traum, dereinst alles vollbringen zu können."<sup>23</sup> Für Klee implizierte dieser Wunsch die Möglichkeit einer grenzenlos freien Entfaltung. Im Kind

sah er den Inbegriff des Schöpferischen und suchte nach Mitteln und Wegen, diese ursprüngliche Kreativität zu bewahren. Die Verbindung zwischen Kindheit und Reife, zwischen utopischer Freiheit und realem Zwang manifestiert sich bei Klee im Traum, jenem Zustand, wo Bewusstsein und Unbewusstsein miteinander verschmelzen. Tage, an denen ihm eine solche Synthese gelang, hob er hervor. "Ein guter Moment in Oberhofen. Kein Intellekt, kein Ethos. Über diese Welt ein Betrachter oder im Weltganzen ein Kind. Der erste nicht zwiespältige Augenblick meines Lebens."<sup>24</sup>

Die Sehnsucht nach dem "nicht zwiespältigen Augenblick" weist dem Traum in Klees Schaffen eine wichtige Funktion zu. "Der Traum ist eine Wirklichkeit, die wie die Kindheit das Zuständige und Ursprüngliche bedeutet. Er hebt Zeitrelationen auf und macht dem Menschen Gegenwart zeit- und endlos erfahrbar. In diesem Sinn wird der Traum zur überirdischen Kontrolle des Ich und bringt den Menschen an die Grenzen seiner Wirklichkeitserfahrung und damit erst in den Zustand seiner selbst."<sup>25</sup> Anders ausgedrückt: Wem es gelingt, zu seinem Kindheitsbewußtsein zurückzufinden, überwindet alle trennenden Dualismen und findet zu einer ganzheitlichen Kongenialität mit der Schöpfung.

### **Spiel und Metamorphose**

Das Thema des Spiels in all seinen vielfältigen Facetten zieht sich als Konstante durch das Werk von Paul Klee und Ernst Kreidolf. Dabei bezieht das Spielerische auch ausdrücklich die eigene Person mit ein. Ernst Kreidolf lässt immer wieder sich selbst in seinen meist unterschwellig biographisch inspirierten Bildern und Illustrationen auftreten, jedoch weniger als Handelnden, sondern als stillen Teilhaber oder distanzierten Beobachter des sich um ihn entfaltenden bunten Lebens. Selbstironie als "komödiantische Form der Selbstfindung" zeigt sich bei Klee vor allem in seinen Tagebüchern; Ironie ist das Mittel, mit dessen Hilfe er in seinen Arbeiten Distanz erzeugt und zugleich "Brücken zu den menschentypischen Schwächen schlägt."<sup>26</sup> Oper, Theater, Komödie, Tragödie, Feste und Zirkus sind daher immer wieder Schauplätze von Klees Tafelbildern, Aquarellen, Zeichnungen und Druckgraphiken. Narren, Sänger, Krüppel, Zauberer, Engel, Heilige, Dämonen, Clowns, Kinder und Weise bevölkern als vordergründig ebenso skurrile wie originelle Protagonisten die Szenerien. In den Handpuppen, die der Künstler für seinen Sohn Felix fertigte, nahmen diese Bildschöpfungen plastische Gestalt an. All diese Wesen zeugen von Klees ausgeprägtem Sinn für Komik, verweisen jedoch gleichnishaft auf jene hinter der Realität verborgenen Kräfte und Mächte der Schöpfung; Weltschöpferische und künstlerische Tätigkeit wurden von ihm als

Analogie verstanden. "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar",<sup>27</sup> formulierte Klee treffend und setzte damit dezidiert auf das Assoziationsvermögen als kreative menschliche Fähigkeit.

Die Welt und das Leben als Schauspiel - schon in den Zeichnungen des Schülers Klee deutete sich Klees komplexes Verhältnis zum Dasein an. 1885 zeichnete er ein "Karussell", 1897 schuf der Gymnasiast eine Tuschzeichnungen, die die Gottheiten und Propheten Fitzli, Putzli, Wotan, Mohamed, Inri und Isis versammelt. Bilder von Heiligen und Sehern, denen Klee eine Mittlerfunktion zwischen dem Himmlischen und Irdischen zuwies, entstanden in allen Schaffensphasen. Klees karikierende Darstellung der frommen Gesellschaft steht in erstaunlicher Nähe zu Ernst Kreidolfs nahezu zeitgleich entstandener Illustration des "Fitzebutze". Sie zeigt eine humorvolle Interpretation des altmexikanischen Kriegsgottes Witzilopochtli. In Anlehnung an Dehmels begleitendes Kindergedicht "Fitzebutze" mutiert der Gott zu einem hampelmannähnlichen Popanz, der nur auf den ersten Blick furchterregend aussieht, doch im Grunde absolut harmlos ist.<sup>28</sup> Wie im Vorsatzblatt zu den "Schlafenden Bäumen" gelingt es Kreidolf, eine spannungsvolle Atmosphäre zu erzeugen, sie jedoch nicht ins Angstmachende umschlagen zu lassen. Stattdessen gibt er dem Kind die Möglichkeit, wie die um Fitzebutze herumspringenden Hunde und in den Bäumen turnenden Papageien, über den scheinbar finsternen Gesellen lachend zu triumphieren.

Drahtseilakt und Seiltanz sind die artistischen Spielarten einer Bühnenkunst, bei der bei Gleichgewichtsverlust der lebensgefährliche Absturz droht. Klee verstand es, diesem - symbolisch gesehen - existentiellen Ringen um Balance immer wieder bildhaften Ausdruck zu geben. In Arbeiten wie "Schaukel" (1904), "Der Komet von Paris" (1918), "Krüppel als Akrobaten" (1922) "Station der Hochbahn" (1923), "Seiltänzer" (1923) oder "Was alles hängt" (1930) spielen Balanceakte und ausponderierte Verhältnisse eine wichtige Rolle. Um Ausgleich im übertragenen Sinn geht es auch in der 1921 entstandenen Lithografie "Hoffmanneske Märchenszene", einer freien Bearbeitung der zauberhaften Geschichte des Romantikers E.T.A. Hoffmann, die zwischen Phantasie und Alltag changiert. Sie erzählt vom Schicksal des reinen Toren Anselmus und seinen Anstrengungen, sich Zutritt zu Atlantis, dem Himmel der Dichter zu verschaffen. Klee stellt den Weg zum Ziel als schwierig dar, er führt treppauf und treppab, über wacklige Stege in luftige Höhen und wird von Faktoren bestimmt, auf die der Hauptdarsteller wenig Einfluss hat.

Auch Ernst Kreidolf läßt in seinen Illustrationen immer wieder Akrobaten auftreten, doch zielt deren Agieren nicht nur auf Unterhaltung und Spaß, sondern läßt stets auch Existentielles anklingen. In seinem 1931 erschienen Kinderbuch "Grashupfer" stehen Heupferdchen im

Mittelpunkt, die, wie bei Kreidolf üblich, anthropomorphe Erscheinungen sind und sich dementsprechend mit menschlichen Beschäftigungen unterhalten. Da wird Ball gespielt, gekegelt, Schlittschuh gelaufen und auch ein Seiltänzer ist zu sehen, der auf schwankendem Draht seine Kunst vollführt. Der begleitende Vers spricht von Wagnis und Gewinn, doch die Darstellung selbst lässt das Glücken der Unternehmung offen. "Kreidolfs Wesen beruht," so charakterisierte ihn einmal ein guter Freund, "bei aller Ausgeglichenheit, bei allem versöhnlichen Humor, selbst bei aller Lust am Spaß im letzten Grunde auf tiefem Lebensernst."<sup>29</sup> Dieser "Lebensernst" schwingt denn auch stets verhalten, aber spürbar in seiner Kunstwelt mit, die Natur und Phantastik so gekonnt zu verbinden weiß. Kreidolf selbst bemerkte einmal dazu: "Dass ich noch ein anderes Wesen in mir habe als das Heitere und Sonnige, das wissen tiefer Sehende längst, gerade aus meinen Bilderbüchern, aber die Oberflächlichen, die weit in der Mehrzahl sind, merken das nicht. Das ist aber kein Unglück. Das andere wird sich auch durchsetzen, wenn auch nur für einen kleineren Kreis."<sup>30</sup>

Kreidolf und Klee verstanden es, in ihrer künstlerischen Weltsicht Realität und Abstraktion, äußere und innere Erlebniswerte auf eine naive, vereinfachende Weise miteinander zu verbinden. Wie ein Kind mit einem Stückchen Holz spielen kann und Kraft seiner Phantasie einen Märchenprinzen daraus macht, so vermenschlicht sich der Maler Kreidolf die Natur und alle scheinbar leblosen Dinge mit einer verblüffenden Anschaulichkeit und großen Poetik. Dabei steckt er Pflanzen, Insekten, Hunde und Katzen jedoch nicht einfach nur in Kleider und läßt sie wie Menschen agieren, sondern versteht es, mit der Wahl und Art der Kleidung, in Gestik und Mimik das jeweils Wesentypische herauszustellen. Seine metamorphische Beseelung der Natur zielt aber noch weiter. Wenn er in den "Grashupfern" den Mond malt, so verdichtet sich dessen geheimnisvoller Lichtschimmer zu einem freundlichen Gesicht, das über die Schlafenden wacht. Die träumende Nacht ist ihm in Leopold Webers "Traumgestalten" wie die Hand Gottes, die sich schützend über ein einsames Menschenhaus breitet. Und der verschneite Wald, durch den die Zwerge im "Wintermärchen" stapfen, mutiert zu einer Ansammlung gutmütiger, weißer Tiere.

Anders als Kreidolf vermenschlicht Paul Klee nicht die Natur, sondern überführt den Eindruck von der Natur in seinen persönlichen Stil. Seine Zeichen und Symbole sind vieldeutig und oftmals nicht logisch auf einen Sinn festlegbar, erwecken jedoch Ahnungen und Vorstellungen, die durch den poetischen Bildtitel gestützt werden. Seine zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit changierenden Chiffren scheinen dabei der mikroskopischen Welt verbunden (Riesenblattlaus; 1920), rühren an Geisterreiche (Kleines Tiergespenst; 1929) zeugen von seiner Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst

und ihren Theorien, wie "Bildnis eines Gelehrten" (1930), das vom Kubismus beeinflusst ist oder imaginieren Urbildliches (Feigenbaum; 1929). Schon seine frühen Radierung "Jungfrau (träumend)" (1903) zeigt metamorphe Züge. "Die Parallelisierung des knochigen Baumes und dem darauf ausgestreckten ausgemergelten Frauenkörper verweist auf eine substantielle Analogie: So wie der alte, knotige Baum anthropomorphe Züge erhält, so wird der weibliche Körper als verwachsen und ausgetrocknet charakterisiert."<sup>31</sup>

Es waren vermutlich Werke wie dieses, die Ernst Kreidolf bereits bei einem seiner ersten Besuche bei Klee als "perverse Motive" bezeichnet hatte und vehement ablehnte. Doch trotz aller Polemik gegen die moderne Kunst, konnte sich Kreidolf der Wirkung des Kleeschen Oeuvres nicht entziehen. Ein später Tagebucheintrag verrät seine Faszination, gegen die er sich zugleich zu wehren sucht. "Gestern in der Klee Ausstellung. Was ist das für ein Zauberer, dieser Klee. Jedes Bild ein Geheimnis oder ein Rätsel in bestrickend schönen Farbnüancen, bald wie Textilmuster durcheinander gewoben, bald bunte Farbflecken netzartig übersponnen, bald einfache Runen, wie aus alten Zeiten, immer raffiniert fein und prächtig in den Farben. Aber es ist mir nie recht wohl bei dem Zauber. Der Ausspruch Kellers fällt mir ein 'Der Himmel war trunken von der höllischen Pracht'. Es ist etwas infernalisches (sic!) in dieser Kunst."<sup>32</sup>

Kreidolfs verharrt bei einer rein malerischen Analyse, wagt sich jedoch nicht Rechenschaft zu geben über das, was ihn an Klees Werk eigentlich anzieht. Im Gegenteil, er sucht dessen Anziehungskraft ebenso emotional wie unsachlich zu verteufeln. Eine rationale Analyse seiner Attraktion, so ahnte er instinktiv, hätte den Zusammenbruch seines künstlerischen Weltbildes zur Folge gehabt. Zu viel für einen über Siebzigjährigen, der es sich mit seiner Kunst ein Leben lang nicht einfach gemacht hatte. Ob Ernst Kreidolf begriffen hätte, dass es zwischen seiner und Klees Bildwelten viel mehr Verbindendes als Trennendes gibt, wenn ihm jener Artikel zu seinem 90. Geburtstag 1953 vor Augen gekommen wäre, in dem er gelesen hätte, dass man ihn, den "märchenzeichnenden und märchenerzählenden Malerdichter" als "verhinderten Surrealisten und einen gehemmtten und zurückgedämmten Paul Klee"<sup>33</sup> begriff? Trotz aller Ambivalenz gegenüber dem Kleeschen Schaffen hielt Kreidolf in der Öffentlichkeit stets zu dem Bekannten aus Münchener Tagen. Als Mitglied der Kunstkommission des Berner Kunstmuseums hatte er 1931 über den Ankauf einer Klee-Arbeit zu beschließen. Zur Diskussion stand das Werk "Bildnis eines Costümierten" von 1930. Kreidolf setzte sich nachdrücklich für den Ankauf ein, wie dem erhaltenen Protokoll zu entnehmen ist. "Ernst Kreidolf spricht sich ebenfalls für den Ankauf aus. Wenn man Klee

gerecht werden will, muss man seine Vorzüge erkennen und sich nicht durch das, was im Anfang abschreckt, beeinflussen lassen. Seine Vorzüge liegen in den zauberhaft schönen Farben. Er bringt den Ausdruck einer dekadenten Strömung, die gegenwärtig herrscht, aber auch eine Dekadenz kann künstlerisch sein."<sup>34</sup> Kreidolfs Fürsprache hatte keinen Erfolg. Der Ankauf des Bildes wurde mit vier gegen drei Stimmen abgelehnt.

Kreidolf erwies sich in diesem Fall einmal mehr nicht nur als loyaler Freund, sondern offenbart sich auch als wirklicher Künstler: Sein malerisches Farbempfinden verstand es, sich unerschrocken gegenüber allen formalen und inhaltlichen Bedenken zu behaupten.

---

<sup>1</sup> Paul Klee: Tagebücher 1898 - 1918. Hg.v. Felix Klee. Köln 1957, S.200 (1905 713/14)

<sup>2</sup> Roland Stark: Ernst Kreidolf - der Malerpoet und seine Verleger. Frauenfeld/Stuttgart/Wien 2005, S.52 - 57

<sup>3</sup> Vgl. zur Situation der Schweizer Künstler in München Markus Schöb: Bierhalle und 'Toteninsel' - Die Schweizer im München der Prinzregentenzeit. In Ausst.-Kat. "Ernst Kreidolf und seine Malerfreunde." Bern/Konstanz (Kunstmuseum/Städt. Wessenberg-Galerie) 2006/07, S.11 - 22

<sup>4</sup> Vgl. Roland Stark: Die Schweizer Künstler um Ernst Kreidolf in München. In: wie Anm.3, S.23 - 38

<sup>5</sup> Wie Anm. 1, S.226 (1907;793)

<sup>6</sup> Albert Welti hatte 1908 den Auftrag erhalten, ein monumentales Landsgemeindebild für den Ständeratssaal im Bundeshaus in Bern zu malen. Unterstützt von dem Malerfreund Wilhelm Balmer begann er im Herbst 1908 mit dieser Arbeit, die Balmer nach Weltis frühem Tod 1912 zu Ende führte.

<sup>7</sup> Wie Anm. 1, S.232f. (1908;812)

<sup>8</sup> Wie Anm. 1, S.234 (1908;814)

<sup>9</sup> Ernst Kreidolf: Tagebucheintrag vom 27.XI.1940 (Fotokopie des verschollenen Originals). Privatbesitz Könitz/CH

<sup>10</sup> Brief von Ernst Kreidolf an Paul Klee vom 13.2.1915. Archiv Zentrum Paul Klee, Bern

<sup>11</sup> Ernst Kreidolf: Tagebucheintrag vom 6. August 1929 (Fotokopie des verschollenen Originals). Privatbesitz Könitz/CH. Das Blatt "Rechnender Greis" fand sich nach Kreidolfs Tod in seinem Nachlass, der teilweise verkauft wurde. Die Graphik befindet sich heute in Schweizer Privatbesitz. Die Autorin dankt den Besitzern für die freundliche Auskunft.

<sup>12</sup> Vgl. zu Klees Beziehung zwischen Bild und Sprache Marianne Vogel: Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und seiner Kunst. München 1992

<sup>13</sup> Josef August Beringer: Ein Blumen- und Bildermärendichter und -maler. In: Reclams Universum 1923, S.178

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Wie Anm. 11

<sup>16</sup> Wie Anm. 1, S.51 (1900;109)

<sup>17</sup> Tilman Osterwold: Paul Klee. Die Ordnung der Dinge. Stuttgart 1975, S.122

<sup>18</sup> Ebd., S.158

<sup>19</sup> me: Dr. h.c. Ernst Kreidolf. Zum 90. Geburtstag am 9. Februar. In: Tat 9.2.1953

<sup>20</sup> Ernst Kreidolf: Über mich selbst. In Typoskript seiner Lebenserinnerungen. Privatbesitz Schweiz, S.219f.

<sup>21</sup> Ebd., S.221

<sup>22</sup> Werner Klosinski: Nachwort. In Tilman Osterwold: Paul Klee. Ein Kind träumt sich. Stuttgart 1979, S.226

<sup>23</sup> Wie Anm.1, S.61 (1901;144)

<sup>24</sup> Wie Anm. 1, S.200 (1905/713/14)

<sup>25</sup> Tilman Osterwold: Paul Klee. Ein Kind träumt sich. Stuttgart 1979, S.21

<sup>26</sup> Wie Anm. 17, S.24

<sup>27</sup> Paul Klee. Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre Bd.1. Hrsg. u. beab. V. Jürg Spiller. Basel/Stuttgart 1956, S.76

<sup>28</sup> Zur ausführlichen Darstellung des Fitzebutze-Themas siehe Ausst.-Kat. "'Fitzebutze'. 100 Jahre modernes Kinderbuch." Marbach a.N. (Schiller-Nationalmuseum u. Deutsches Literaturarchiv) 2000

<sup>29</sup> Leopold Weber: Ernst Kreidolf. In: Deutsches Volkstum, 17. Jg., Dez. 1935, S.949

---

<sup>30</sup> Wie Anm. 20, S.220

<sup>31</sup> Gregor Wedekind: Paul Klee: Inventionen. Berlin 1996, S.73

<sup>32</sup> Wie Anm. 9

<sup>33</sup> Wie Anm. 19

<sup>34</sup> Protokoll der Direktionssitzung vom 3. März 1931. Archiv Kunstmuseum Bern. Die Autorin dankt Herrn Samuel Vitali, Kunstmuseum Bern, für diesen Hinweis. Vgl. auch Samuel Vitali: Die Klee-Ausstellung in der Kunsthalle 1935 und der Ankauf von 'Ad Parnassum' durch den Verein des Kunstmuseums. Vortrag gehalten am 22.10.2006 im Kunstmuseum Bern.