

Märchen-Motive im Werk von Ernst Kreidolf (1863 – 1956)

Von Sebastian Schmideler

Das Werk des Schweizer Illustrators und Bilderbuchkünstlers Ernst Kreidolf ist für die Entwicklung der Ästhetik des modernen künstlerischen Bilderbuchs an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert von außerordentlicher Bedeutung. Seine Bildkompositionen, zu denen Kreidolf selbst Verse bzw. kurze Episoden in Prosa erfand, sind primär graphische Erzählungen.¹ Kreidolf bediente sich hierzu des Prinzips der Anthropomorphisierung von Pflanzen und Insekten.² Die "Vermenschlichung" dieser Lebewesen verstand er in anspruchsvollen Formen und Spielarten virtuos und einfach zugleich zu variieren. Die zarte bunte Welt seiner Schmetterlinge, Käfer, Blumen und Strauchpflanzen mit anthropomorphen Elementen beruht auf avancierten metaphorisch verschlüsselten, naturmagischen und ästhetischen Traditionen der Kunstgeschichte, Mythologie und Literaturgeschichte des Abendlandes.³ In Kreidolfs Ästhetik sind nicht zuletzt zahlreiche Elemente der europäischen Märchentradition integriert, auf deren besondere Bedeutung in der einschlägigen Forschung bisher erst ansatzweise verwiesen wurde.⁴

Gerade weil sich Kreidolf selbst einerseits hauptsächlich als Erzähler verstand⁵ und andererseits in der von ihm präferierten Form des Bilderbuches seine künstlerische Bestimmung sah, sind Rekurse auf die "kleine Form" des Märchens nicht nur naheliegend

¹ Obwohl Kreidolf vorwiegend als kinderliterarischer Illustrator und Verfasser rezipiert wurde, richten sich viele seiner Bilderbücher speziell an Erwachsene. Vgl. Martin Kaiser: Ernst Kreidolf der Erzähler. In: Ernst Kreidolf und die Kunstgeschichte. Kinderbuch und Kunst um 1900. Katalog. Konstanz 2002, S. 11 – 22, hier: S. 13: "Auf dem Titelbild seines ersten Bilderbuchs ['Blumen-Märchen' von 1898, d. Verf.] erzählt eine erwachsene Blumenfigur einem erwachsenen Publikum Geschichten." Zur Rezeption in der Kinder- und Jugendliteratur vgl. u.a. die Forschungsbeiträge von Horst Künemann: Art. Ernst Kreidolf. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Band 2. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim; Basel 1984, S. 255f.; Horst Kunze: Schatzbehälter. Vom Besten aus der älteren deutschen Kinderliteratur. Hanau/Main 1981 [Erstausgabe: Berlin 1969], S. 373 – 377; Roland Stark: Art. Ernst Kreidolf. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Begründet von Alfred Clemens Baumgärtner und Heinrich Pleticha. Hrsg. von Kurt Franz, Günter Lange, Franz-Josef Payrhuber im Auftrag der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur e. V., Volkach. 11. Ergänzungslieferung (Februar 2001), S. 1 – 10. Zur kinderliterarischen Rezeption vgl. auch kritisch Kaiser 2002, S. 21 Anm. 19.

² Zur Anthropomorphisierung im Werk von Ernst Kreidolf vgl. Andreas Bode: Ernst Kreidolfs Werk und das neue deutsche Bilderbuch. In: "Das Leben ein Traum". Ernst Kreidolf (1863-1956). Werke aus den Beständen des Vereins Ernst Kreidolf. Hrsg. v. Verein und der Stiftung Ernst Kreidolf. Bern 1996, S. 33 – 49, hier S. 47f.

³ So verweist das Tableau *Hirtentäschchen und Scharfgarbe* (vgl. Ernst Kreidolf: Traumgarten. Märchen von Blumen und Sommervögeln. Zürich; Zug [1955] 1981, o. P.) auf die antike arkadische Schäferdichtung sowie auf die damit untrennbar verbundene Form des Pastorells. In den *Alpenblumenmärchen* referieren die Tableaus *Adonis* sowie *Begräbnis des Adonis* sowie *Parnaß* in Bild und Vers deutlich auf Kontexte, die der antiken Mythologie entnommen sind. Vgl. Kreidolf Alpenblumenmärchen. Zürich; Zug [1922] 1983, o. P.

⁴ Vgl. Bode 1996 (wie Anm. 2), S. 49: "Seine [Kreidolfs] poetische Natur zielt aber in erster Linie auf das Märchenhafte".

⁵ Vgl. Kaiser 2002 (wie Anm. 1).

sondern unausweichlich. Darüber hinaus ist zu konstatieren, dass Kreidolfs Ästhetik speziell mit Elementen des Jugendstils spielt. Die Kunstform des Jugendstils jedoch stützte sich wesentlich auf romantische Konzeptionen,⁶ in denen Märchen und Märchenhaftes als Ausdruck der "Seele" eines "Volks" bzw. einer "Nation" von konstituierender Bedeutung gewesen sind.⁷ So verwundert es nicht, dass bereits Kreidolfs erstes, 1898 erschienenes Bilderbuch unter dem charakteristischen Titel *Blumen-Märchen* veröffentlicht wurde. Auch das 1912 erschienene Bilderbuch *Der Gartentraum. Neue Blumenmärchen* verweist ebenso wie *Die schlafenden Bäume. Ein Märchen* (1901), die *Alpenblumenmärchen* (1922) sowie das *Wintermärchen* (1924) schon im Titel darauf, dass die graphischen Erzählungen des Künstlers insgesamt überwiegend dezidiert als Märchen zu verstehen sind. Überdies referieren beispielsweise die Bilderbücher *Wiesenzwerge* (1902) und *Bei den Gnomen und Elfen* (1929) expressis verbis auf typisches Figureninventar der europäischen Märchentradition, die die elementare Verwurzelung des Künstlers mit naturmythologischen Kontexten dokumentieren. Die Einfachheit, Formelhaftigkeit und Flächenhaftigkeit, die dem Märchen in gattungsspezifischer Hinsicht als literarische Form inhärent ist⁸, wird in Kreidolfs Werk allerdings durch zahlreiche Anspielungen und intertextuelle Referenzen sublimiert – und zwar bemerkenswerterweise ohne das Prinzip der Einfachheit und Klarheit der Darstellungsform aufzukündigen. Hierin besteht in den herausragenden Arbeiten innerhalb von Kreidolfs buchkünstlerischem Werk das hohe ästhetische Innovationspotential seiner an der Jahrhundertwende neuartigen Form des Bilderbuchs. Der Künstler erzeugt durch die Konstituierung mehrerer Bedeutungsebenen von Bild und Text eine Mehrdimensionalität verschiedener "Tiefenschichten" und Betrachtungsweisen, die dem kundigen Rezipienten ein Lesen und Verstehen des Kunstwerks in verschiedenartigen Dimensionen ermöglicht. Einerseits arbeitet Kreidolf auf der Darstellungsebene seiner Bilderbuchwelten bewusst mit Bild(ungs)zitaten für Kenner der Kunstgeschichte⁹. Die zahlreichen naturmagischen und antik-mythologischen Anspielungen sowie Referenzen auf die Märchentradition, die

⁶ Vgl. auch Künnemenn 1984 (wie Anm. 1), S. 255: Kreidolf "war inhaltlich Nachfahre der Romantik mit der Formsprache des Jugendstils".

⁷ Vgl. hierzu aktuell in Bezug auf Jacob und Wilhelm Grimm: Steffen Mattus: Die Brüder Grimm. Eine Biographie. Berlin 2009, S. 215 – 232.

⁸ Vgl. Max Lüthi: So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen. 3. Auflage. Göttingen 1989, S. 30: "In der Zeichnung der Handlung hat das Märchen dieselbe Festigkeit, Klarheit, Eindeutigkeit, wie wir sie bei seinen Gegenständen, Farben, Sprachformeln beobachtet haben."

⁹ So rekurriert Kreidolfs jugendstilgemäß ausgestattete Szene *Der Schlüsselblumengarten*, in denen "Herr Schlüsselbaum und Frau Enziane Himmelblau" stolz flanieren auf die bürgerlich-selbstbewusste Genreszene *Gartenspaziergang* von Peter Paul Rubens. Vgl. Kaiser 2002 (wie Anm. 1), S. 14. Ernst Kreidolfs *Gänseblümchentee* wiederum folgt in der Bildkomposition für den kunsthistorisch gebildeten Betrachter deutlich erkennbar dem im 19. Jahrhundert beliebten Gemälde *Kinderfest* von Ludwig Knaus. Vgl. Kaiser 2002 (wie Anm. 1), S. 16.

pantheistischen Vorstellungen des Künstlers verpflichtet sind, offenbaren sich andererseits als tiefer liegende Bedeutungsschichten von Bild und Erzählung, die das Allbelebte in der Natur ästhetisch variantenreich symbolisieren. Sie sollen gleichsam ein seismographisches Mitschwingen der "Seele" des Betrachters mit der "Seele" der allbelebten Natur durch die andachtsvoll-verinnerlichte Betrachtung der Bild-Text-Kompositionen erzeugen. Auf diese Weise soll der Schauer des Todes im Werden und Vergehen des Lebens im Strom der Zeiten in seiner Bedrohlichkeit durch pantheistisch-symbolistische Bilder überzeitlicher Metamorphosen harmonisch relativiert werden.¹⁰ Das Katharsis (also eine "seelische Reinigung") erregende Moment beim Betrachter ist im Werk Kreidolfs nicht die Hervorhebung des bedrohlichen, furchteinflößenden Todesschreckens, sondern die Überwindung der Todesangst durch Harmonisierung des Todes. Der Tod wird als Metamorphose innerhalb eines pantheistisch verstandenen Naturkreislaufs dargestellt, dem die Verwandlung in allen Erscheinungsformen des Lebendigen inhärent ist.¹¹ Nicht der Tod, die Erstarrung, das endgültige Erlöschen und Vergehen, sondern die Verwandlung, der stete Wechsel ist die entscheidende Grundform der Existenz, die in Kreidolfs Werk den Betrachtern als vitalistische Initiationsszenen der Versöhnung mit der Natur in ihren Spielarten vor Augen geführt wird.¹² Die facettenreichen Anthropomorphisierungen Kreidolfs sind deshalb primär Bilder für die beständigen Verwandlungen des Lebens. Diese Lebenszugewandtheit von Kreidolfs Ästhetik korrespondiert mit den Formen der Märchen, die in mythischer Bedeutungsschwere ebenso stetig wiederkehrend derartige scheinbar naive Bilder des Lebens, des "Guten" und "Bösen" vermittelt. So wie das Märchen als Poesie des Immerwährenden in Sein und Zeit in einfacher Form Grundfragen der menschlichen Existenz verhandelt, versuchen Kreidolfs Bilder und Verse als Märchen der Jahrhundertwende mit der

¹⁰ Ästhetisch besonders verdichtet ist dieser kosmische Kontext der Metamorphose in Kreidolfs Tableau *Das tote Käferlein*. In der zweiten Strophe von Kreidolfs Versen deuten metaphorische Bilder von Verwandlungen einen pantheistischen Zusammenhang des toten Käfers mit der belebten Allmutter Natur zunächst in fünf spannungsvollen, durch Diminutiva sublim-poetisch vergeistigten Fragen an. Als Lösung der Fragen zeigt sich schließlich innerhalb der dritten Strophe die körperliche Verwandlung des toten Käfers in eine Blume: "O Käferlein, o Käferlein! / Wo wird dein Seelchen sein? / Als Falter schwebend in der Luft? / Als Räuchlein hoch im blauen Duft? Als kleines Mücklein überm See? / Oder als ein Flöcklein weisser Schnee? // Das Käferlein, das Käferlein ist tot – / Den Leib, den scharren sie nun ein, / Draus spriest ein kleines Blümelein, / Vielleicht weiss, vielleicht blau, vielleicht rot." Vgl. Ernst Kreidolf: *Lenzgesind*. Zürich; Zug [1926] 1979, o. P. Dieses Bild wird leitmotivisch wiederholt im Tableau *Begräbnis des Adonis*: "Überm Grabe, wo er ruht, / Blühh nun lauter Anemonen / Jedes Jahr zur Frühlingszeit. / Künden jedes Jahr erneut / Ihre Liebe und ihr Leid, / Solang Liebende auf Erden wohnen." Vgl. Kreidolf [1922] 1983 (wie Anm. 3), o. P.

¹¹ Deshalb haben Kreidolfs Nachtdarstellungen immer etwas Versöhnliches, gesellschaftlich Anspruchsvolles (Ball-Szenen) oder grotesk Humoriges (vgl. dazu das Anm. 17 zitierte Tableau).

¹² Vgl. die Verse zu dem Tableau *Blumenopfer*: "Lasst sie fallen, eure Blüenträume / In den blauen Strom der Zeit, / In die Fluten der Vergänglichkeit, / In des Herbstes goldig stille Räume! // Alles muss vergehn hinieden, / Doch im Wandel alles sich erneut: / Schmerzen werden Wonne, Leid wird Freud' – / Und so birgt, was ist im Herbst geschieden, / Einen Keim zur Frühlingsherrlichkeit." Vgl. Kreidolf [1926] 1979 (wie Anm. 10), o. P.

Bild- und Formensprache des Jugendstils komplemente moderne Kontraste zur europäischen Märchentradition zu bilden.

Dabei fungiert der Traum als Metapher für die Fiktion an sich.¹³ Kreidolfs Traummetaphorik korrespondiert mit der zauberhaft-verwunschenen, naturmagischen Welt des Märchens. Hauptsächlich soll der stets zart-märchenhaft anmutende Traum in Kreidolfs Werk das Trauma des Todes überwinden.¹⁴ Auf diese Weise avanciert das scheinbar Naive in den klaren Linien und Flächen des Jugendstils durch verschiedene Allusionen auf kunstgeschichtliche und bildungshistorische Kontexte wie die griechische Antike und den Pantheismus zum raffiniert Sublimen. Dabei greift Kreidolf immer wieder auf Motive, Figuren und Figurenkonstellationen des Märchens zurück.

Bereits die *Blumen-Märchen* von 1898 enthalten derartige Stimmungsbilder und Szenen, die wie die Märchen auf naturmythologischen und naturmagischen Grundannahmen beruhen. In der Szene *Flockenblume und Glöckchen* wird das beliebte Märchenmotiv des Spinnens auf die Flockenblume übertragen.¹⁵ Verse aus derselben Szene bedienen sich unverkennbar eines beliebten Vergleichs aus KHM 53 (AaTh 709) *S(ch)neewittchen*.¹⁶ In *Die Diebe* treiben gar "Eine Hex und ein Flex [...] im Taubnesselheim" wie im Märchen ihr komisches Unwesen.¹⁷ In *Ein Wintermärchen* referiert Kreidolf auf mehrere Grimmsche Märchen und arbeitet mit Motiven, die für die Kinder- und Hausmärchen besonders typisch sind. So heißt es bereits in der Einleitung zu diesem Wintermärchen in deutlicher Allusion auf KHM 24 (AaTh 480) *Frau Holle*, dass "Frau Holle ihre Betten nicht übel" schüttele¹⁸. Die Zwerge des Bilderbuches Kreidolfs werden als Vettern der Sieben Zwerge aus KHM 53 in Szene gesetzt, die sich auf die Reise zu ihren Verwandten begeben. Diese Reise, auf der ihnen allerhand märchenhafte

¹³ Zur herausragenden Bedeutung des Traumes im Werk Kreidolfs vgl. u.a. *Die schlafenden Bäume. Ein Märchen* (1901) sowie *Der Gartentraum* (1911). Nicht zufällig steht der Kreidolfs autobiographischen Aufzeichnungen beigegefügte Gedicht- und Bilderzyklus unter dem Titel *Schicksalsträume und Gesichte*. Vgl. *Schicksalsträume, Lebenserinnerungen*. Waldgut Frauenfeld 1996. Vgl. auch "Das Leben ein Traum". Ernst Kreidolf (1863-1956). Werken aus den Beständen des Vereins Ernst Kreidolf. Hrsg. v. Verein und der Stiftung Ernst Kreidolf. Bern 1996, S. 6: "'Das Leben ein Traum' – Ernst Kreidolfs 1899 – 1930 mehrfach verwendeter Bildtitel – könnte als Motto über den 1957 postum erschienenen 'Lebenserinnerungen' des Künstlers stehen."

¹⁴ Erfahrungen mit dem Tod Nahestehender und damit Konfrontationen mit der eigenen Vergänglichkeit gehörten zu den schweren Schicksalsschlägen im Leben Kreidolfs, die ihm nicht erspart blieben: 1885 stirbt sein Bruder Otto, seit 1888 litt Kreidolf an schweren Krankheiten, 1889 starb seine Schwester Hermine, 1893 sterben sein Bruder Albert und seine Mutter Anna Magdalena. Vgl. auch "Das Leben ein Traum" 1996 (wie Anm. 13), S. 13: "Im Alter von dreißig Jahren hat Kreidolf [...] bereits den Tod von vier seiner sechs Geschwister erlebt. Kreidolfs Schaffenskraft ist durch diese tragischen Ereignisse gebrochen. [...] Verzweiflung, Ratlosigkeit und Niedergeschlagenheit überfallen ihn."

¹⁵ "Hab' es gewonnen, / Hab' es gesponnen / An der lieben Sonnen / So mild und warm." Vgl. Ernst Kreidolf: *Blumen-Märchen*, Zürich [1898] 1978, o. P.

¹⁶ So ist Schneewittchens Haut bekanntlich so "weiß wie Schnee". In Kreidolfs *Tableau* heißt es in Bezug auf das Hündchen der Flockenblume: "Was will das Hündchen / Mit spitzem Mündchen / Und seinem Felle / so weiss wie Schnee?" Vgl. Kreidolf [1898] 1978 (wie Anm. 15), o. P.

¹⁷ Ebd., o. P.

¹⁸ Vgl. Ernst Kreidolf: *Ein Wintermärchen*. Zürich; Zug [1924] 1983, o. P.

Figuren begegnen und märchentypische Ereignisse widerfahren, erinnert in der Schilderung des winterlichen Interieurs beispielsweise in der Darstellung der Eisgrotte, in der ein einsamer Eiszwerg herrscht, kunstvoll an Szenen aus Hans Christian Andersens Märchen *Die Schneekönigin*. Die drei Zwergenvettern wollen bei den Sieben Zwergen Schneewittchen begegnen, die aller sieben Jahre aus ihrem Königreich, das sie zusammen mit ihrem Märchenprinzen regiert, in das Haus der Zwerge wiederkehrt. Die magische Wiederkehr Schneewittchens in die Zwergenwelt wird von Kreidolf ästhetisch deutlich mit Rekursen auf die Initiationsszene des Grimmschen Märchens geschildert. Ausdrücklich betont Schneewittchen, als sie mit den Sieben Zwergen sowie den drei von Kreidolf erfundenen Vettern bei Tisch sitzt: "Jetzt aber, so lange ich bei euch weile, bin ich nicht die Königin, sondern wie damals das Schneewittchen."¹⁹ Auf dieser Weise erzeugt Kreidolf kunstvoll aufeinanderverweisende Mischformen, in denen europäische Märchentraditionen mit seiner individualbiographischen Ästhetik zu einer eigenen poetischen Welt harmonisiert werden.

Dass Kreidolf, der Erzähler und Zeichner, die kleine Form des Märchens mit Feingespür und Zartgefühl als Idealform der Poesie versteht, wird aus der gleichsam parabolischen Bedeutungsschwere deutlich, mit der er diese Gattung in den besonders gelungenen Tableaus mit scheinbar leichter Hand in Szene setzt. Hier gelingt es Kreidolf, eine tiefenpsychologische Dimension des Märchens künstlerisch zu gestalten. In der *Fahrt des Trauermantels* sind es die polaren Grundstimmungen der menschlichen Seele – Melancholie und Euphorie –, die in äußerst knapper Verdichtung symbolistisch gegenübergestellt werden. Nicht zufällig ist diese Szene mit der Märchenformel "Es war einmal" eingeleitet. Kunstvoll ist das Wunderbare der Wandlung des melancholischen Königs in poetische Wort gefasst, wenn es über den drohenden Untergang des vom Trauermantel-Schmetterling gesteuerten Schiffes bei Sturm auf offener See heißt: "'Wenn du deinen Kummer und deinen Gram nicht von dir wirfst, so sind wir verloren', sprach der Segler. – Da kam eine innere Erleuchtung in des Königs Herz – er warf seinen Kummer und seinen Gram ins Meer und gelobte, von nun an fröhlich und guten Mutes zu sein. Und der Sturm liess nach, das Wasser glättete sich – das Schiff war gerettet".²⁰

Eine besondere Spielart in Kreidolfs mythologischer Ästhetik stellen die Referenzen auf die mittelalterlich-romantische Ritterpoesie dar, die der Künstler in seine Bilderbuchwelt als Konstituenten integriert hat. Sie bilden eine außergewöhnliche Spielart der Rezeption des Rittertums in der Kinderliteratur der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. So wird beispielsweise in Kreidolfs 1912 veröffentlichten Bilderbuch *Der Gartentraum* ein Ritter in

¹⁹ Vgl. Kreidolf [1924] 1983 (wie Anm. 18), o. P.

²⁰ Kreidolf [1955] 1983 (wie Anm. 3), o. P.

Blumengestalt inszeniert, der wie der antike Gott Saturn (Chronos) über Sein und Zeit mit einem "Wunderstab" bestimmt. Der Ritter wird von Kreidolf als rotes Pelargonium mit einem weißen Affodill dargestellt. In der Form der Anthropomorphisierung dominiert wegen des Bezugs auf das mythologische Vorbild des Saturn (Chronos) und der naturmagischen Referenzen eine mythomorphe Gestaltungsweise.²¹ Bildkomposition und Verse zu *Der Ritter mit dem Wunderstab* wurden später auch in die zuerst 1955 erschienene Anthologie *Der Traumgarten* aufgenommen²². Martin Kaiser führt zur Darstellungsform des Ritters aus:

"Jeder Beginn ist als solcher auch ein Teil der Endlichkeit. Daher hat der 'Ritter mit dem Wunderstab' ('Der Gartentraum' 1911) gleich nach der Frühlingsouvertüre seinen Auftritt bei Hof, wo er den Stab mit den Sternblumen 'über jeden hinschüttelt' und damit die Tage seines Blühens festlegt. Der 'schöne Ritter' ist eine ambivalente Gestalt. Er entscheidet über Blühen und Welken, ein verkappter Saturn (Chronos), dem Kreidolf daher auch das Gesicht eines bärtigen alten Mannes gegeben hat."²³

Der Ritter mit dem Wunderstab ist jedoch nicht nur in der Rolle des Saturn (Chronos) dargestellt. Als Ritter trägt die anthropomorphisierte Pflanze auch deutliche Züge des mythischen Schwanenritters Lohengrin, der seine Herkunft und Identität in das Fluidum eines Geheimnisses verschleiert. So heißt es über den Ritter in Gestalt eines Pelargoniums: "Es kam einmal zur Sommerszeit / Ein schöner Ritter her. / Er kam von einem Lande weit; / Und was war sein Begehrt? // [...] Der Ritter kam, der Ritter schwand – / Er ging von Haus zu Haus. / Die Wunderblume in der Hand / Streu't er die Sternchen aus."²⁴

Liegt in dieser pflanzenallegorischen Darstellung des Rittertums eine primär mythomorphe Gestaltungsweise vor, dominieren in den Bildkompositionen anderer graphischer Erzählungen Kreidolfs betont soziomorphe Formen. Vermittelt dieser soziomorphen Gestaltungsweise werden innerhalb der Anthropomorphisierung von Pflanzen Ritter mit Eigenschaften dargestellt, die ihnen traditionell in der Gesellschaft des Mittelalters als historische Rollen zugeschrieben worden sind.²⁵ Bereits in Kreidolfs erstem Bilderbuch *Blumen-Märchen* von 1898 sind derartige Tableaus als soziomorphe Ritterdarstellungen inszeniert. Auf vier Tafeln wird das Hochzeitsfest des Ritters Eisenhut dargestellt, wobei Kreidolf durch die Assoziation des Blumennamens Eisenhut mit einer Ritterrüstung geschickt den Kontext von Blumenwelt und historischem Gesellschaftsbild evoziert. Die Folge dieser vier Tafeln bildet als graphische Erzählung eine Einheit. Im ersten Bild *Der Empfang der Hochzeitsgäste* wird gleichsam ein

²¹ Nach Schmideler ist dies eine spezifische Darstellungsform von Anthropomorphisierungen, in der in der vermenschlichenden Gestaltungsweise des Tiers oder der Pflanze ein Rekurs auf mythologische Kontexte dominiert. Vgl. Sebastian Schmideler: "Das Leben der Vögel" (1861). Zur Anthropomorphisierung bei Tiervater Alfred Edmund Brehm (1829–1884), in: Kodikas/Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics. Volume 28 (2005), No. 3 – 4, S. 345 – 378.

²² Vgl. Kreidolf [1955] 1981 (wie Anm. 3), o. P.

²³ Kaiser 2002 (wie Anm. 2), 19.

²⁴ Kreidolf [1955] 1981 (wie Anm. 3), o. P.

²⁵ Zur soziomorphen Gestaltungsweise von Anthropomorphisierungen vgl. Schmideler 2005 (wie Anm. 21).

Tableau der höfischen Gesellschaft entworfen. Der Ritter in Gestalt eines anthropomorphisierten Eisenhuts hält Hof und empfängt eine Schar auserlesener Gäste. Dass in diesem Tableau soziomorphe Elemente dominieren, die Spezifika des Gesellschaftslebens der Jahrhundertwende darstellen sollen, zeigt sich nicht zuletzt in den antisemitischen Ressentiments, die in diesem Gesellschaftsbild deutlich werden.²⁶ Im darauffolgenden Bild *Die Hochzeit* wird Ritter Eisenhut mit einer Rose von einem Kapuziner (in Gestalt der Kapuzinerkresse) getraut. Auch an dieser Stelle überwiegt die Schilderung feierlicher Rituale einer höfischen Gesellschaft.²⁷ Zur Unterhaltung der Hochzeitsgäste wird ein ritterliches Turnier veranstaltet, das Kreidolf im dritten Bild *Das Kampfspiel* schildert. Kreidolf komponiert eine schlüssige soziomorphe Gestaltungsweise: Die Dornen der Strauchpflanzen Schwarzdorn und Weißdorn assoziieren Abwehr; sie figurieren gleichsam deren "Waffen". Folgerichtig sind beide Pflanzen für die Rolle der ritterlichen Kämpfer in Kreidolf anthropomorphisierter Pflanzenwelt geradezu prädestiniert: "Ritter Schwarzdorn und Weissdorn geben den Gästen / Ein grosses Spießgefecht zum besten."²⁸ Dass Kreidolf an dieser Stelle unverkennbar auf das mittelalterliche Ritterritual des Turniers als Teil eines höfischen Zeremoniells referiert, wird aus dem spezifischen Arrangement der Szene als Gesellschaftsbild deutlich. Die Anwesenheit der hochrangigen Gäste, der Kampf nach festgelegten Regeln, der Aspekt der Bewährung im Kampf, die Propagierung der ritterlichen Tugend der Tapferkeit sowie die Belohnung des Siegers durch eine Dame beweisen dies nachdrücklich. Sogar das Spiel mit exotistischen Elementen ist in dieses Bild integriert. So ist "Ritter Türkenbund" als erlesener Gast im orientalischen Habit mit einem Turban und mit phänotypischen Stilisierungen dargestellt ("Hakennase", orientalischer Bart): "Ritter Türkenbund, Ritter Bärenklau, / Mit seiner schönen, jungen Frau. / Sie sehen den Kämpfenden zu mit Lust; / Die rennen die Spiesse sich gegen die Brust, / Und fechten mit Mut und vieler List, / Bis einer besiegt und geschlagen ist. / Der Sieger empfängt zu seinem Ruhme / Von der schönsten Dame die schönste Blume."²⁹

Doch nicht nur Blumen figurieren als Ritter im Werk Ernst Kreidolfs in soziomorpher Gestaltungsweise. Auch Schmetterlinge werden in spezifischer Anthropomorphisierung als Ritter inszeniert. In der Episode *Schwalbenschwanz* wird der gleichnamige Schmetterling in einem Tableau häuslichen Lebens in höfischer Gesellschaft dargestellt. "Ritter

²⁶ "Herr Aronstab führt Frau Bilsenkraut, / Das ist auch eine giftige Haut." Vgl. Kreidolf [1898] 1978 (wie Anm. 15), o. P.

²⁷ Das Brautpaar wird mit den Worten eingeführt: "Eisenhut, der Ritter, und die Rose / Stehen als Brautpaar im festlichen Glanz." Außerdem wird die Szene mit folgenden soziomorphen Details illustriert: "Bräutchen im Flor und luftigen Bändern, / Ritter in Waffen, die blinken so hell." Vgl. Kreidolf [1898] 1978 (wie Anm. 15), o. P.

²⁸ Kreidolf [1898] 1978 (wie Anm. 15), o. P.

²⁹ Kreidolf [1898] 1978 (wie Anm. 15), o. P.

Schwalbenschwanz" wohnt "im grünen Park [...] mit seinen Töchtern"³⁰. Der Ritter geht standesgemäß zur Jagd, die jungen Damen werden als "gnädige Fräulein" stilisiert. Kreidolf suggeriert geschickt das Idyll eines höfischen Familienlebens, das durch die Wahl einer Parklandschaft als Handlungsort wirkungsvoll untermalt wird.

In der Episode *Aufforderung zum Tanz* wird das Thema *Der Ball* aus der Schilderung der Hochzeitsfeier des Ritters Eisenhut in Kreidolfs erstem Bilderbuch *Blumen-Märchen* (viertes Bild der Folge) variiert. Sind es in den *Blumen-Märchen* anthropomorphisierte Pflanzen, die sich auf dem Ball als tanzende Festgäste präsentieren, werden in *Aufforderung zum Tanz* hingegen Käfer und Schmetterlinge als Figureninventar inszeniert. In dieser Szene ist der Rekurs auf mittelalterliche höfische Rituale deutlicher als in den *Blumen-Märchen* ausgeführt. Die Schmetterlingsdamen warten in festlicher Robe im Petersiliengarten auf ihre ritterlichen Kavaliere. Diesmal sind es die in Spektralfarben schillernden Panzer der Käfer, die Kreidolf als Anspielungen auf Ritterrüstungen wählt: "Da kamen die Käferritter in Harnisch und Panzer; doch statt Schild und Speer trugen sie Blumensträusse, denn sie waren nicht als Krieger, sondern als Tänzer gekommen."³¹ Die ritterliche Tugend der Höflichkeit wird von Kreidolf explizit betont. Von solchen Rittern lassen sich die Schmetterlingsdamen gerne zum Tanz auffordern: "Seid uns willkommen, Ihr Ritter sonst so hart; / Doch jetzt manierlich, fein und zart. / Mit Panzern von Smaragd, von Kupfer und Gold, / Gern tanzen wir mit euch, wir sind euch hold."³² Da die Damen als zarte Schmetterlinge dargestellt sind und die gepanzerten Käfer als ritterliche Kavaliere auftreten, wird deutlich, dass in diesem Tableau das höfische Leben und nicht der Ritterkampf in den Fokus gerückt wird, der ansonsten in zahlreichen zeitgenössischen militaristischen und martialischen Darstellungen der mittelalterbezogenen geschichtserzählenden Kinder- und Jugendliteratur des Wilhelminismus vorherrscht.³³ Kreidolfs gegenüber vaterländischen Schlachten- und Heldenpathos kritische Haltung wird insbesondere im 1922 veröffentlichten Tableau *Eisenhüte, Rittersporn und Gerber* deutlich, das Erfahrungen des Ersten Weltkriegs zu reflektieren scheint.³⁴ Hier zeigt sich in nuce, dass Kreidolfs Ästhetik des Bilderbuches in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Avantgarde zählte, weil sie durch derartige sublimen Details vom Durchschnitt der ideologisch aufgeladenen zeitgenössischen Kinderliteratur entschieden abwich.

³⁰ Vgl. Kreidolf [1955] 1981 (wie Anm. 3), o. P.

³¹ Kreidolf [1955] 1981 (wie Anm. 3), o. P.

³² Kreidolf [1955] 1981 (wie Anm. 3), o. P.

³³ Vgl. hierzu kritisch Marieluise Christadler: *Kriegserziehung im Jugendbuch. Literarische Mobilmachung in Deutschland und Frankreich vor 1914*. 2. Auflage. Frankfurt am Main 1979.

³⁴ "Es schwirrt in den Lüften – / Das ist der Krieg. / Es wirbelt, es trommelt: / Zum Kampf, zum Sieg! / Durch die Länder atmet's traurig und schwer – / Von Blut und Schrecken ein grausiges Meer." Vgl. Kreidolf [1922] 1983 (wie Anm. 3), o. P.