

TALKING FLOWERS, FAIRIES AND BUTTERFLIES :
THE UNIVERSE OF E. KREIDOLF, Ausstellungskatalog Japan, 2012

DEUTSCHER ORIGINALTEXT DER BEIDEN ARTIKEL VON:

Barbara Stark, *Ernst Kreidolf als Maler.*

Roland Stark, *Ernst Kreidolf und seine Bilderbücher.*

Barbara Stark

Ernst Kreidolf als Maler

Ernst Kreidolf schuf 1916 ein Selbstbildnis, das zwar klein im Format ist, aber seine unmittelbare Wirkung auf den Betrachter nicht verfehlt. Kreidolf stellt sich nicht, wie in anderen Selbstportraits, als Künstler dar; Attribute wie Pinsel, Palette oder Staffelei fehlen. Stattdessen präsentiert er sich bürgerlich in Anzug und Krawatte, nur sein leicht nach rechts gewandter Oberkörper ist sichtbar, hart an die Kante eines Tisches gerückt. Seine blauen Augen scheinen etwas in der Ferne Liegendes zu fixieren. Er nimmt, und hier stutzt man, keine Notiz von den Schmetterlingen, die ihn umgaukeln, sieht weder die drei vor ihm auf dem Tisch stehenden Blümchen, die ihm ihre zarte Blüten zuwenden, noch die Parade der vier Käfer, die Gaben darbringen.

Die Komposition, die an eine originelle Geburtstagshommage erinnert, erweist sich bei genauerem Hinsehen als vielschichtig, ja geradezu programmatisch. Denn der Maler zeigt sich im Kreis jener Tiere und Pflanzen, die seine Bilderbücher bevölkern und ihn als Künstler bekannt machten. Doch was hat es mit diesen zwischen Realismus und Anthropomorphismus angesiedelten Wesen auf sich, sind sie tatsächlich vorhanden oder allein der Phantasie des Malers entsprungen? Die beschriebene Distanzierung in Kreidolfs Körperhaltung und Blick deutet es an: Das alles entstammt der Natur und ist doch der Dichtung zugehörig. Das Bild ist die Schöpfung eines genau Beobachtenden, der die Realität poetisch zu verwandeln versteht. Ein tiefes Empfinden für alles Kreatürliche äussert sich in dieser heiter aufgefassten Szene, doch zugleich klingt verhalten Ernstes an: Der Aspekt der Endlichkeit, angedeutet im Bild des letzten Käfers mit der Totengräberschaufel.

Naturalismus und Phantasie waren die Quellen, aus denen Ernst Kreidolf, der sich lange Zeit primär als Maler und Zeichner verstand und nicht einseitig als Bilderbuchkünstler wahrgenommen werden wollte, zu gleichen Teilen schöpfte.¹ Doch sein malerisches Schaffen entfaltete sich weniger kontinuierlich als in Schüben. Stilistische Veränderungen sind dabei kaum auszumachen und so ist es oft schwierig, undatierte Werke zeitlich zuzuordnen.

Ernst Kreidolf fiel schon als Kind durch seine zeichnerische Begabung auf. Im Alter von sechs Jahren gaben ihn seine Eltern, die von Bern nach Konstanz in Deutschland umzogen, zu den Großeltern ins nahe gelegene schweizerische Tägerwilen. Dort besuchte der Knabe die Schule und wuchs in engem Kontakt mit der Natur auf. Schon früh wusste er, dass er Künstler werden wollte, doch die finanzielle Situation seiner Eltern ließ eine solche Ausbildung nicht zu. So begann Kreidolf 1879 in der Lithografischen Anstalt Schmidt-Pecht in Konstanz eine Lehre und nahm parallel privaten Zeichenunterricht. Bereits ein Jahr später wagte er sich an die Ölmalerei; seine ersten Gemälde zeigten sich aufgrund ihrer Detailgenauigkeit und der Betonung des Stofflichen ganz dem Naturalismus verpflichtet. Das 1881 entstandene, dunkeltonige *Kürbisstilleben*, das der Künstler in seinen Lebenserinnerungen erwähnt, kann als Beleg dienen: „Ungefähr zu gleichen Zeit (...) fing ich ein Kürbisstilleben an zu malen. Ich hatte nur am Sonntag Zeit dazu und holte mir jeden Samstagabend einen Kürbis in Tägerwilen oder auch zwei, mit Blättern. So entstand nach und nach das Stilleben (...). Es erregte unter meinen Freunden und Kollegen in Konstanz damals große Bewunderung. (...) In meiner Berner Ausstellung 1921 nannte es ein Moderner das Stärkste meiner ganzen Kollektion, worüber ich allerdings lachte. Das ist von dem Standpunkt aus gesehen, bei dem nur das Sinnlich-Gegenständliche etwas gilt, hier also der Begriff ‚Kürbis‘.“² Nach dem Abschluß seiner Lehre wagte Ernst Kreidolf den Umzug nach München; die süddeutsche Stadt galt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als Kunstmetropole mit internationaler Ausstrahlung und zog auch zahlreiche deutschschweizer Künstler an. Zuerst besuchte der Neuankömmling die Kunstgewerbeschule, bevor er 1887 an der Münchner Kunstakademie aufgenommen wurde. In der Klasse von Gabriel Hackl

¹ Kreidolfs malerische Entwicklung, seine künstlerischen Vorbilder und Freunde finden sich ausführlich abgehandelt in: Ausst.-Kat. *Ernst Kreidolf und seine Malerfreunde*. Bern (Kunstmuseum) und Konstanz (Stadt. Wessenberg-Galerie) 2006/2007

² Ernst Kreidolf, *Lebenserinnerungen Schicksalsträume*. Frauenfeld 1996, S. 49

lernte er anatomisches Zeichnen und konnte ein Jahr später in die Malklasse von Ludwig Löfftz wechseln. Nicht nur in der Graphik, auch im Umgang mit der Ölmalerei gewann Ernst Kreidolf schnell Sicherheit. Seine damals entstandenen Werke zeugen von der Betonung des Atmosphärischen und Stimmungshaften. Herausragendes Beispiel ist das Portrait seiner Schwester mit dem Titel *Morgenidyll* (1893), eine ebenso realitätsüberhöhende wie kleinbürgerlich-idyllische Milieuschilderung.

Das Bild wirkt wie der Gegenentwurf zu einer Welt, die von Leid und Sterben bestimmt wird. Immer wieder hatte Kreidolf den Tod von Angehörigen zu beklagen - allein zwischen 1885 und 1893 verlor er vier seiner Familienmitglieder. Diese traumatischen Erfahrungen sollten ihn prägen und setzten seiner Gesundheit zu. Ein nervöses Nervenleiden zwang ihn 1889, die Münchner Kunstakademie zu verlassen.

Der Künstler zog sich aus der lauten, hektischen Großstadt nach Partenkirchen im ländlichen Alpenvorland zurück. Aus dem als Urlaub geplanten Ortswechsel wurde ein Aufenthalt von sechs Jahren. Das Zeichnen, Aquarellieren und Malen gab Kreidolf in jenen Jahren jedoch nicht auf. Zwischen 1889 bis 1895 entstanden zahlreiche Berglandschaften. Gemälde wie *Abend auf hohem Berg* (1892), *Kainzenbad* (1892) oder *Partenkirchen* (1895) zeichnen sich durch die getreue Orientierung am Naturvorbild und unspektakulär wirkende Landschaftsausschnitte aus. Kreidolf stand mit diesen Bildern noch ganz in der Tradition jener Landschaftsmalerei, wie sie die Münchner Schule Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte, die alles übertrieben wirkende, pathetisch Stimmungshaften, jede heroische Überhöhung zu vermeiden suchte.³

Bevorzugt wählte der Maler die Sicht von erhöhtem Standpunkt auf die sich unter ihm bzw. in die Ferne ausbreitende Landschaft. Diese Distanznahme lässt den Aspekt der Unberührtheit der Natur, aber auch die Bedeutungslosigkeit des Menschen angesichts der dominanten Bergwelt akzentuiert hervortreten. Zugleich können einzelne Bildelemente ins Miniaturhafte verwandelt und damit idyllisierend betont werden – Kunstgriffe, die bereits die romantische Landschaftsmalerei erfolgreich angewandt hatte.

³ Siehe dazu: *Grüner Heinrich. Lebensläufe zwischen Scheitern und Erfolg. Johann Gottfried Steffan und die Schweizer Maler in München 1840 bis 1890.* Hg. v. Adrian Scherrer. Ausst.-Kat. Pfäffikon/SZ (Seedamm Kulturzentrum) 2005

Das Studium der Natur bildete die Grundlage von Kreidolfs Schaffen. Die Veduten, die er 1887 von Schweizer Orten schuf und jeweils mit einer botanisch präzise erfassten Pflanze anreicherte, zeugen von seinem frühen wissenschaftlichen Interesse an allem, was wächst. Auch seine in dem Buch *Blumen* versammelten Pflanzenbilder weisen den Künstler als Empiriker aus, der im eingehenden Studium den Pflanzenorganismus bis ins letzte erfasst hat. Erst diese Analysen schufen die objektiven Grundlagen für seine Märchenkunst. Kreidolfs Kenntnis der Charakteristika von Pflanzen und auch Tieren, allen voran von Schmetterlingen und Heuschrecken, bildete das Fundament seiner Bilderbücher, die sich unter dem Eindruck der Phantasie und lyrischen Erfindungskraft ins Wesenhafte verwandeln. In seinen *Lebenserinnerungen* hat der Künstler beschrieben, wie ihm erstmals die Idee zur dieser Metamorphose kam: „In einer windgeschützten Schlucht fand ich an einem der Sonne zugekehrten Hang einige Schlüsselblumen und tiefblaue Frühlingsenzianen (...). In der Freude und dem Bedürfnis, die Blumen auch anderen zu zeigen, pflückte ich sie und nahm sie mit nach Haus. Unterwegs aber bereute ich das bereits, indem ich mir sagte: auf ihrem stillen Wiesenplätzchen waren sie viel schöner. Es war aber geschehen. Um es einigermaßen gut zu machen, malte ich die Blümchen ab. So verlängerte ich ihre Dauer wenigstens im Bilde. Während des Malens fiel mir das Bild ‚Der Schlüsselblumengarten‘ ein, das ich nachher ausführte.“⁴ *Der Schlüsselblumengarten* wurde das zweite Blatt in Kreidolfs *Blumenmärchen*, seinem ersten Bilderbuch.

Auch in der Malerei wandte sich Kreidolf zunehmend von einer ausschließlich realistischen Sicht der Welt ab. Es entstanden Gemälde, in denen hinter der optisch gesicherten Fassade der Landschaft unsichtbare Kräfte wirken. Personifizierte Naturgewalten wie in dem Bild *Der Föhn* (1895) rühren ans Traumhafte, bisweilen auch ans abgründig Phantastische. Mit dieser symbolisch aufgeladenen Kunst stand Kreidolf damals nicht allein. In einer Gesellschaft, die zunehmend von Materialismus und Kapitalismus beherrscht wurde und zugleich den Gewissheiten der positivistischen Naturwissenschaften zuneigte, fühlten sich viele Künstler fremd. Unter dem Eindruck explosionsartig wachsender Städte, einer sich rasant entwickelnden Industrie und dem Erstarken eines in engen Grenzen denkenden und fühlenden Bürgertums erwachte in Literatur und Kunst die Sehnsucht nach dem

⁴ Wie Anm. 2, S. 108 f.

Ursprünglichen, nach einer Beseelung der Natur und der Gestaltung des Übersinnlichen und Zeitlosen.

Ein zentrales Werk jener Jahre, wenn nicht das Schlüsselwerk seines gesamten Oeuvres, ist Ernst Kreidolfs Gemälde *Das Leben ein Traum*, von dem er vier Fassungen schuf. Der Künstler berichtet in seinen Lebenserinnerungen, dass er noch in Partenkirchen mit der Arbeit an dem Ölbild begann. „ ‚Jugendtraum‘ nannte ich es. Es war ein Ausblick ins ganze Leben von der Kindheit bis ins Alter. Damals stand noch das meiste vor mir. Jetzt habe ich das meiste hinter mir und nenne das Bild ‚Das Leben ein Traum‘.“⁵

Kreidolfs Gemälde steht in der Tradition der so genannten Lebensalterdarstellungen, ein Thema, das zahlreiche Künstler des Fin de Siècle beschäftigte. Zentrales Element der Komposition ist der das Bild durchziehende Bach, dem als Quell des Lebens metaphorische Bedeutung zukommt. An seinen Ufern entfaltet sich ein buntes Treiben, die Figuren sind gruppenweise angeordnet und staffeln sich bis in den Bildhintergrund. Der Festcharakter des Beisammenseins betont den Aspekt von Gemeinsamkeit und Zusammengehörigkeit, doch durch die Andeutung eines Friedhofes bzw. einer Beerdigungsszene wird auch das Abschiednehmen einbezogen. Alle Lebensalter sind im Bild vertreten; sich selbst hat der Künstler, wie so manches Mal in seinem Werk, als jungen Mann hineingemalt. Besonders auffallend sind jedoch die zahlreichen Kinder. Der Künstler platziert sie an exponierter Stelle im Vordergrund, selbstvergessen ins Spiel vertieft. Nur im Motiv des die Brücke überquerenden Mädchens taucht verhalten ein Moment der Reflexion auf. Dieser transitorische Vorgang des Übergangs wird durch das zögernde Innehalten und Zurückschauen des Kindes betont, das auch durch das Blau seines Kleides in der Gesamtbildanlage hervorgehoben wird.⁶

Kreidolf tat sich schwer mit diesem Gemälde, wie er in seinen *Lebenserinnerungen* berichtet. Er ließ das „angefangene, aber schon in allem klare Bild“ zunächst in unfertigem Zustand und nahm sich vor, es später in größerem Format auszuführen. „Das kommende Jahr war ich allein (...). Ich nahm einen Anlauf, wieder in den Kunstbetrieb hineinzukommen, mietete in München ein Atelier und fing an, eine

⁵ Wie Anm. 2, S. 96

⁶ Das Motiv der eine Brücke überquerenden Kinder hat Kreidolf auch in seinem 1903 erschienenen Buch „Schwätzchen für Kinder“ umgesetzt. Auch hier deutet sich beim Überschreiten des Gewässers ein Moment der Unsicherheit durch die latent vorhandene Gefahr an. Die der Darstellung beigegebenen Reime schüren subtil diese Angststimmung.

große Leinwand, den ‚Jugendtraum‘ zu malen. Ich benutzte Modell, malte auch viel aus dem Kopf daran, plagte mich - ich spürte, ich war in ein Mißverhältnis geraten zwischen Phantasiemalerei und Naturalismus. Malte ich auswendig, so fehlte mir zuviel zur Vollendung, benutzte ich Modell, so kam ich in etwas Nüchternes, Alltagsmäßiges hinein, was meinem Empfinden und Absichten nicht entsprach. Schließlich war ich abgearbeitet und nervös, daß ich es aufgeben mußte.“⁷

Ernst Kreidolf hatte sich in eine malerisch schwierige, schier unauflösbare Position manövriert, aus der er durch die Hinwendung zum Bilderbuch herausfand. Denn dieses Medium bot ihm die Möglichkeit, Naturalismus und Phantasie wie selbstverständlich zu verbinden. Der Schriftsteller Hermann Hesse war einer der Ersten, der das Besondere der Kreidolfschen Bildschöpfungen erkannte und das Schaffen des Künstlers kontinuierlich verfolgte: „Seit den vor bald zwanzig Jahren erschienenen ‚Blumenmärchen‘ bis hin zum ‚Gartentraum‘, stellen diese Bücher mit ihren duftigen, zartfarbigen Lithographien ein kleines Lebenswerk dar, eine schöne, wunderbar dichterische Traum- und Märchenwelt, jedoch nicht der unfruchtbaren Einsamkeit eines weltfernen Phantasten entsprungen, sondern das poetische Spiel und Bekenntnis eines klugen, geduldigen Kenners und Beobachters der Natur, der das Wirkliche poetisch zu sehen vermag. (...) Die Welt Kreidolfs ist unendlich studiert und richtig und gekonnt, er tut keinem Heuschreckenbein und keinem Blumenblatt Gewalt an, (...) dennoch sind alle seine Blätter bis in den letzten Strich hinein das Gegenteil von naturalistisch; bis auf das kleinste Blatt und Würzelchen ist diese ganze Welt die persönliche Schöpfung und Erfindung des Künstlers.“⁸

Was ihm im Bilderbuch scheinbar spielerisch gelangt, nämlich die Naturnähe des Details in dichterischer Freiheit zu gestalten und in der Technik des Aquarells bzw. der Lithographie koloristisch delikater und formal ornamental umzusetzen, ging Kreidolf in der Malerei weniger leicht von der Hand. Doch hartnäckig hielt er am klassischen Tafelbild fest, das nach damaliger Auffassung in der Hierarchie der Kunst ganz oben rangierte und auch für ihn immer noch das „eigentliche Malen“ bedeutete. Dem widersprach sein Freund Hans Beat Wieland entschieden: „Übrigens, um von Deinem ‚Malen‘ zu reden; sehe ich in Deinen letzten Illustrationen so viel malerische

⁷ Wie Anm.2, S. 105

⁸ Hermann Hesse, Ernst Kreidolf. In: *Das Werk. Schweizerische Zeitschrift für Baukunst / Gewerbe / Malerei und Plastik*, H.11, Nov. 1915, S. 169 f.

und farbige Qualitäten, dass ich Dich nicht verstehen kann, wie Du vom ‚eigentlichen‘ Malen reden kannst. Obs gebunden oder gerahmt ist, bleibt doch gleich. Wenn Du Deine Phantasien von der etwas spröden Reproduktionstechnik auf die freie Technik des Staffeleibildes überträgst ists eigentlich ein nur rein äusserlicher Vorgang. Mit dem Maler in Dir hat das wenig zu tun.“⁹

Trotz dieser wohlmeinenden Worte überwand Ernst Kreidolf seine künstlerischen Selbstzweifel zunächst nur mühsam und erlangte auch künftig nicht jene Souveränität im Umgang mit der Öl- und Temperamalerei, wie er sie im Zeichnerischen und als Aquarellist besaß. Hermann Hesse hat diese Diskrepanz einmal treffend beschrieben: „Kreidolf (hat) Landschaften, kleinere Figurenbilder und auch Porträte gemalt, die große Mehrzahl in Wasserfarben oder mit Farbstiften, und er hat diese zurzeit wenig geübten und wie altmodisch anmutenden Techniken zu einer meisterhaften Sicherheit und Ausdrucksfähigkeit entwickelt. Einige der Bildnisse (...) sind nicht nur von schlagender Ähnlichkeit und fast erschreckender Lebendigkeit, sondern haben auch im Malerischen, im Auftrag und Nebeneinandersetzen der Aquarellflecke einen unsäglichen Reiz. Und in einigen Landschaften, zumal in den ‚Dünen auf Sylt‘, hat dieser Dichter und Märchenerzähler (...) den Sand und die Luft und den Geruch der Meernähe so stark und mit so rein malerischen Mitteln herausgebracht, dass die auf Impressionismus Eingeschworenen dem Maler manches abzubitten finden. Schwächer sind die Ölbilder (...) Der Künstler geht diese Wege noch nicht lange, und er hat beim Malen in Öl die Überlegenheit und freudige Frische noch nicht gefunden, die jedes seiner Aquarelle zeigt.“¹⁰

Für Kreidolfs Unsicherheit im Malerischen waren vermutlich nicht nur die Malmittel verantwortlich, sondern auch, im Vergleich zu den Werken auf Papier, das ungleich größere Format der Gemälde, die das stehende Arbeiten an der Staffelei erforderten. Kreidolf war jedoch bevorzugt sitzend tätig. Die überschaubare Dimension eines auf einem Tisch liegenden Blatt Papiers vermittelte ihm offensichtlich Sicherheit in der Anlage der Komposition und der gestalterischen Ausführung.

Aus den Jahren 1900 bis 1908 sind von Ernst Kreidolf nur wenige Bilder bekannt. Eines der schönsten damals entstandenen Werke ist der *Heimattrraum*, dessen

⁹ Hans Beat Wieland an Ernst Kreidolf, Brief vom 18.11.1909. Nachlass E.K., Burgerbibliothek Bern 17.90

¹⁰ Wie Anm.8, S. 170 f.

zarten Zauber der Dichterfreund Hesse treffend erfasste: „Dieses kleine Gemälde, zweimal handgroß, und auf Papier gemalt, heißt ‚Heimatraum‘. Und obwohl alles stimmt und alles irgendwo auf Erden recht wohl so sein könnte (...) so sieht man doch auf den ersten Blick: hier ist ein Traum gemalt, keine Wirklichkeit. Zum Teil kommt diese fabelhafte Wirkung von der kühnen Perspektive her. Man sieht nämlich, ohne Andeutung eines erhöhten Vordergrundes, direkt steil hinab in das kleine, grüne Tal dieser Traumheimat. Aber der Eindruck des Geträumten liegt auch darin begründet, dass alles so seltsam geordnet und vereinfacht ist: Diese kleine Heimat enthält nur das, was der Träumende liebt und in sehrender Erinnerung trägt.“¹¹

Obwohl Kreidolf die grafische Arbeit, unter anderem an seinen Bilderbüchern, damals ausfüllte, konnte er von den Buchverkäufen nicht leben. Da er zudem fürchtete, einseitig auf das Metier des Kinderkünstlers festgelegt zu werden, versuchte er erneut, verstärkt als Maler wahrgenommen zu werden.

Auch sein Freund, der als Künstler erfolgreiche Albert Welti, bemühte sich, Kreidolf durch die Vermittlung von Aufträgen der Berner Gesellschaft stärker ins Geschäft zu bringen. „Gegenwärtig ist Kreidolf hier und malt (...) Aquarellportraits, auf diesem Gebiet ist er ja ein ganz feiner und schaut den Leuten tiefer in die Augen als manche gewiegte Portraitisten.“¹² Gleichzeitig setzte er sich ohne Kreidolfs Wissen mit seinem ehemaligen Mäzen Franz Rose-Doehlau in Verbindung und erreichte, dass dieser dem Künstlerfreund eine mehrjährige finanzielle Unterstützung bewilligte. Obwohl Rose-Doehlau bereits ein Jahr später starb, bewirkte seine Zusage, dass sich Kreidolf mit neuem Eifer ans Malen machte, wobei er sich vornehmlich mit religiösen Themen beschäftigte. Im Winter 1912 begann er zudem mit der Arbeit an zwei Gemälden zur Hubertus-Sage. In einem aufschlussreichen Schreiben an eine Freundin schildert er in euphorischem Ton seine Vorgehensweise und Zielsetzung: „Ich male also jetzt die Legende des Hubertus. Vorerst ists technisch noch ein Suchen nach den mir am besten zusagenden Farben, drum mal ich das Thema in zwei Fassungen. Legenden, Märchen, biblische, religiöse Vorgänge all das, worin das Wunder eine Rolle spielt, wird mein Gebiet sein und das wird Niemand wundern, der mich aus den Bilderbüchern kennt. Eine ideale Zeit liegt vor mir.“¹³

¹¹ Wie Anm. 8, S. 171 f.

¹² Albert Welti an Hermann Hesse, Brief vom 30.8.1911. Privatbesitz Bern

¹³ Ernst Kreidolf an Helene Welti-Kammerer, Brief vom 23.2.1912. Nachlass E.K., Burgerbibliothek Bern 17.132

Kreidolfs Hinwendung zu religiösen Themen, in denen er gleichsam Halt und Trost suchte, scheint vor allem durch persönliche Erlebnisse ausgelöst worden zu sein. 1911 war Emeline Welti, die von ihm verehrte Frau seines Freundes, überraschend gestorben. Im Juni 1912 folgte ihr Albert Welti, der schon länger krank gewesen war, und kurz danach verschied auch Kreidolfs Mäzen Franz Rose-Doehlau. Hinzu kam die immer bedrohlicher werdende politische Situation, die am 1. August 1914 mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges eskalierte.

In Kreidolfs künstlerischem Nachlass befindet sich eine Gedicht- und Graphikfolge *Schicksalsträume und Gesichte*, die aus siebzehn Aquarellen sowie dazugehörigen Texten besteht. Ob diese Sammlung als zusammenhängende Folge konzipiert war, ist fraglich. Fest steht, dass „ein Teil der Blätter in einer Mappe lag, die von Kreidolf mit ‚Schicksalsträume und Gesichte ca. 1900 bis 1910‘ beschrieben wurde. Doch diese Angaben können nur als einen groben Zeitrahmen betrachtet werden, da beispielsweise das achte Bild mit 1897, das erste mit 1916 datiert ist und auf den anderen die Datierungen fehlen.“¹⁴

Der Zyklus enthält qualitativ hoch stehende Blätter und es scheint, als ob Kreidolf hier nicht nur so etwas wie eine Summe seines künstlerischen Strebens zog, sondern auch eine Bilanz seines Lebensgangs und seiner Weltsicht vorlegte. In der Burgerbibliothek Bern befinden sich von einem unbekanntem Verfasser mehrere Versionen eines Vorwortes zu *Schicksalsträume und Gesichte*; eines, mit 1935 datiert, führt in die Folge ein: „Daß ein Künstler, der so viele heitere Bilder geschaffen, auch seine schweren Stunden hatte, ist wohl selbstverständlich. (...) so liegt denn hier vor, was ihn im Wachen und im Traum bedrückt, was ihn teils wie Schicksalsmahnung und Deutung erschreckt und beängstigt hat. Nicht als Anklage, sondern als Schattenseite. Aber auch im Schatten ist noch ein Abglanz von Licht, wie in der Freude eine leise Trauer sein kann.“¹⁵

Teil der Serie ist das eingangs beschriebene Selbstportrait. Dem entgegen steht als Sehnsuchtsbild die Vision von Zweisamkeit und Gemeinschaft, wie er sie in der mit 1897 datierten Graphik *Jugendzeit* entwirft. Auch hier malte der Künstler sich selbst,

¹⁴ Isabelle Chappuis, Unveröffentlichte Illustrationen und Bilderfolgen. In: Ausst.-Kat. *Das Leben ein Traum. Ernst Kreidolf*. Hg. vom Verein und der Stiftung Ernst Kreidolf, Bern (Kunstmuseum) 1996, S. 154

¹⁵ Unbekannter Verfasser, Fragmentarisches Vorwort zu „Schicksalsträume und Gesichte“. Nachlass E.K., Burgerbibliothek Bern 28.3

Arm in Arm mit einer jungen Frau durch eine liebliche Landschaft wandelnd. Zwischen diesen beiden graphischen wie biographischen „Eckpunkten“ gibt es weitere fünfzehn Blätter; wobei die Spannbreite der Darstellungen von stimmungsvollen und stillen, poetischen bis hin zu dramatisch bewegten Kompositionen reicht.

Neben die Bilder treten Kreidolfs Gedichte, die ebenfalls in unterschiedlichen Fassungen vorliegen.¹⁶ Besonders auffallend ist das in zwei Varianten vorhandene Blatt *Der Traum von den Händen*. Die ohne Kenntnis der Lyrik rätselhafte Darstellung mutet phantastisch, ja geradezu surreal an. Erst in Verbindung mit den Versen erschließt sich der Sinn – und es wird einmal mehr deutlich, wie schicksalhaft vorherbestimmt Ernst Kreidolf das Dasein begriff. Auch in anderen Blättern der Folge klingt diese Sichtweise des „Fatum“ an, mal stimmungsvoll-zart vorgetragen, dann wieder dramatisch formuliert oder aber sozusagen versteckt als unauffälliger Aspekt des menschlichen Treibens wie in der Szene *Rückschau*. Wie so oft bezog sich der Künstler in die Darstellung ein, leicht zu erkennen an dem charakteristischen Bart und Hut. Von erhöhtem, exponiertem, aber auch isoliertem Standpunkt beobachtet er das bewegte Hin und Her von Jung und Alt auf der vor ihm liegenden Straße und scheint als Einziger die auf einem Hochrad vorbeifahrende, gespenstisch-weiße Gestalt des Todes wahrzunehmen.

Für Kreidolf war der Tod kein Tabu, sondern als die dunkle Seite des Lebens eine existentielle Tatsache. Seine Vorliebe für Friedhöfe – im künstlerischen Nachlass findet sich eine ganze Reihe von Friedhofstudien – oder Todesdarstellungen war ihm bewusst, doch gleichzeitig war er klug genug zu wissen, dass dieses Thema wenig beliebt war. So begründete er auch seinen Verzicht auf zwei Darstellungen in dem 1911 erschienen *Gartentraum*: „Das erste würde durch den Ort (Friedhof) viele zurückschrecken, obwohl es sonst eines der schönsten Blätter ist; das andere durch das Unheimliche der Personifizierung, da haben alle etwas Satanisches gekriegt. Für

¹⁶ Der Zyklus „Schicksalsträume und Gesichte“ wurde in der Neuauflage von Kreidolfs Lebenserinnerungen abgebildet (Frauenfeld 1996, wie Anm. 1). Die Auswahl der Texte, die z.T. in mehreren Fassungen vorliegen, wurde dabei vom Herausgeber nach künstlerischen Gesichtspunkten getroffen. Eine kritische Textausgabe sowie eine wissenschaftlich vertiefte Auseinandersetzung sowohl mit den Texten als auch ihrer Korrespondenz zu den Bildern stehen noch aus.

vernünftige Menschen wären sie famos in der Charakteristik - aber wer Bilderbücher machen und verkaufen will, darf nicht alles malen, was ihn freut."¹⁷

Auch in den zehn auffallend dunkeltonigen Illustrationen, die Kreidolf für die 1922 erschienene Neuauflage von Leopold Webers Erzählungen *Traumgestalten* schuf, dominieren die Aspekte Vergeblichkeit, Vergänglichkeit und Tod. Der Maler fühlte sich mit seinen Illustrationen kongenial in die sehr unterschiedlichen Erzählungen des Freundes ein. Auffallend ist jedoch, dass er sich bevorzugt auf stimmungshafte Texte mit sehnsuchtsvoll melancholischem Grundton bezog oder aber in sich geschlossene Geschichten zur Bebilderung wählte, die in ihrer Struktur durch eine dramatische Wendung auffallen. Dabei beziehen sich seine Bildschöpfungen in der Regel nicht auf eine konkrete Begebenheit, sondern suchen auch hier primär das Atmosphärische des Stoffes zu erfassen, wie die märchenhaft-romantische Illustration zu der Geschichte *Am Bergsee* verdeutlicht.

Das vielleicht bemerkenswerteste Bild des Bandes, das in seiner verhalten nächtlichen Unheimlichkeit dem Vorsatzpapier der *Schlafenden Bäume* nahe steht, ist das des *Hexenmeisterirgels*, in dem „fröhliche Phantasie und festgehaltene Sachlichkeit eine wahre Orgie humoriger Vereinigung feiern. Eigentlich helldunkel, wie die ganze Art Kreidolfs, präsentiert sich uns auf einsamer Höhe ein wahrhafter Galgenstrick von Bergtanne. Ihre dunkelgrünen, fast schwarzen Zweige greifen wie habgierige Diebeshände in dunkelblaue Nacht hinein, und an dem obersten Baumast, der aussieht wie eine Raubtiernase, baumelt ein gar armes Wichtlein, mit Füßen und Händen zugleich angebunden(...) Tief unten im Tale blitzen derweilen hell durch die Nacht die Lichtlein des Dorfes wie Leuchtkäferchen (...). Er aber betet in letzter Todesangst zum Himmel, (...) und der schickt dem armen Sünder endlich ein Eichkätzchen, mollig und süß und weiß wie ein Hermelin, das nagt nun mit spitzen Zähnen der Strick an und beißt den Knoten durch. Nur die Zweige des Baumes sind wütend darüber und sträuben sich noch dagegen (...)."¹⁸

Auch die nächtliche Darstellung eines gerodeten Waldstückes ist auf gespenstische Wirkung angelegt. Das tote Holz scheint zu neuem Leben erwacht, die Baumstümpfe recken und strecken ihre grauen Strünke und Wurzeln wie schmerzverzerrte Glieder.

¹⁷ Ernst Kreidolf an Josef August Beringer, Brief vom 3.3.1911. Nachlass E.K., Burgerbibliothek Bern 17.117

¹⁸ Heinrich Zerkaulen, Ernst Kreidolf. In: *Westermanns Monatshefte*, Bd.135, H.808, 1923, S. 371 f.

Ernst Kreidolf stieß mit diesen Illustrationen auf wenig Verständnis. Es zeigte sich einmal mehr, dass man ihn als Maler nach wie vor nicht zur Kenntnis nahm, sondern er weiterhin als Schöpfer von Bilderbüchern begriffen wurde. Immer wieder wandten sich seine Freunde gegen diese einseitige Sicht seines Schaffens: „Kreidolf ist alles andere als nur ein Bilderbuchkünstler für die Jugend. Doch hat er nun einmal das Unglück im Glücke gehabt, als solcher abgestempelt zu werden, und dererlei Stempel können bekanntlich an Dauerhaftigkeit mit der Brandmarkung von Verbrechern wetteifern. Eine ergötzliche Folge davon war: als er einmal das Buch eines Freundes voller Spukgeschichten und Traumgesichte für vollständig ausgewachsene Leute illustriert hatte, bekam er es von einem biedereren Kritiker gedruckt vorgehalten, wie er nur so fehlgreifen könne, Kindern eine derartige Kost bieten zu wollen. Man sieht, er wird noch von den Sachverständigen unnachtsichtig in die Grenzen seiner Kunst zurück- und zurechtgewiesen, wenn er es sich einfallen läßt, sie zu überschreiten.“¹⁹

Der Beginn des Ersten Weltkrieges im Sommer 1914 blieb auch für Ernst Kreidolf nicht folgenlos. Viele seiner in München lebenden Freunde wurden zum Kriegsdienst eingezogen oder verließen die Stadt, um in die Schweiz zurückzukehren. Seine Bilderbuchverkäufe kamen nahezu zum Erliegen. Gesundheitsprobleme und die Kriegsfolgen veranlassten den 56-jährigen Künstler 1919 seine Wahlheimat zu verlassen und nach Bern überzusiedeln.

Die Rückkehr in die Schweiz markierte in vielerlei Hinsicht einen Neuanfang. In Emil Roniger, Inhaber des Rotapfelverlags, fand Kreidolf einen neuen, engagierten Verleger seiner Bilderbücher. Er zeigte sein Werk in Einzelausstellungen in Bern und Zürich und erhielt Illustrationsaufträge für Schweizer Schulbücher. Anfang der 1920-er Jahre wandte er sich wieder der Malerei zu; neben Portraits entstand eine Reihe größerer Ölgemälde, die durch ihre helle Farbigkeit und stille, aber heitere Gestimmtheit auffallen. Es handelt sich durchweg um Landschaftsdarstellungen, sparsam mit Menschen und Tieren bevölkert. Der Maler knüpfte damit an das Romantisch-Traumhafte seines Werkes der 1890-er Jahre an, klammerte jedoch den Aspekt des Unheimlichen und existenziell Bedrohlichen aus. Es ist wohl gerade das zarte und schwebend Leichte des Kolorit', das in Verbindung mit dem Märchengeist des Dargestellten diese Bilder am stärksten in die Nähe seiner Bilderbücher rückt.

¹⁹ Leopold Weber, Ernst Kreidolf. In: *Deutsches Volkstum*, 17.Jg., Dez. 1935, S. 949

Auch die Kunstkritik nahm diesen Stimmungswandel wohlwollend auf: „Erinnert sei hier an das Ölbild, das Ernst Kreidolf ‚Die Frühlingsharfe‘ nennt, und das schlechthin als das künstlerische Glaubensbekenntnis seines ideellen Menschentums bezeichnet werden darf. Da hat man die große majestätische Einsamkeit zwischen Himmel und Erde. Da hat man die hohe Sehnsucht der ziehenden Wolken, die blaue Ferne unerfüllter Wünsche, die braune Erdhaftigkeit des Mutterbodens, das leuchtende Firnenlicht reiner Berggipfel. Und mitten darin das singende, harfespielende blonde Bauernkind, barfüßig und beinahe täppisch. Aber sein Haar flattert im reinen Herrgottswind wie die Unberührtheit seines weißen Kleides, und gläubig singt es sein jungfräuliches Lied in den knospenden Frühling hinein. Weiß noch nichts von äußerlichem Menschengetue und verzweifelt irrender Schuld, wird aber vielleicht dennoch hindurch müssen, denn es schreitet geradewegs auf einen dichten Wald zu.“²⁰

So erhielt auch der Maler Ernst Kreidolf endlich Anerkennung, auf die er so lange hatte warten müssen. Er selbst hatte es jedoch längst verstanden, den ungleichen Erfolg seiner Malerei und seiner Bilderbuchkunst zu akzeptieren. In seinen *Lebenserinnerungen* zog er altersmilde Bilanz: „So ist wohl alles gekommen, wie es kommen musste und wie es für mich und die Mitmenschen am besten ist. Es ist ja ganz ungewiss, ob ich als Maler grosser Bilder glücklicher und erfolgreicher gewesen wäre. (...) Welcher von meinen Kollegen (...) hat so viel Freude verbreitet wie ich mit meinen Bilderbüchern? Wer hat eine solche Wirkung auf die Jugend ausüben können, wie ich? An die unbefangene Jugend musste ich mich freilich wenden. Die Alten lehnten mich zuerst auch in den Bildern blumiger Verkleidung ab. Jetzt wollen auch sie nur das von mir sehen. Die Welt ist eine grosse Kinderstube oder ein Narrenhaus. Von beiden etwas, und jeder hat teil daran.“²¹

²⁰ Wie Anm. 18, S. 370 f.

²¹ Zit. n. dem Typoskript von Ernst Kreidolfs *Lebenserinnerungen*. Privatbesitz Schweiz, S. 222 f.

Roland Stark

ERNST KREIDOLF UND SEINE BILDERBÜCHER

Kreidolfs Stellung in der Bilderbuchkunst

Ernst Kreidolf, der Schweizer Maler und Bilderbuchkünstler, gilt seit dem Erscheinen seiner *Blumenmärchen* im deutschsprachigen Raum als der Schöpfer des modernen Bilderbuchs. Doch trotz dieser herausragenden Positionierung als Avantgardist des Bilderbuches im Aufbruchsstadium der Stilwende um 1900 fußt auch er auf einer langen Tradition im bildnerischen Erzählen. Dies umso mehr, als er seine Texte selbst verfasste und dabei immer wieder auf Natur- und Märchenmotive Bezug nahm. Die Ausbildung an der Münchner Akademie und seine Arbeit dort bis zum Ausgang des Ersten Weltkriegs haben Kreidolfs Kunstauffassung und Werk geprägt; er hat beides ohne wesentliche Veränderungen nach der endgültigen Rückkehr in die Schweiz (1917) bis in sein hohes Alter fortgeführt.

Kreidolf war der Freund vieler Maler und Schriftsteller - darunter befand sich auch der „Dichter der Zeitseele“, der für Kreidolfs Bilderbuchkunst mit wegweisend sein sollte. „Lieber Kreidolf,“ schrieb dieser seinerzeit berühmte Richard Dehmel zu Weihnachten 1905 an seinen von ihm hoch geschätzten Illustrator, „Sie sind und bleiben der einzig wahre Märchenmalersmann. (...) Gerade weil Ihre Innerlichkeit so frei von jeder seichten Gefühlsduselei und `heimatkünstlichen` Absicht ist.“¹

Einige Jahre später - zu Kreidolfs fünfzigstem Geburtstag - rühmte mit Hermann Hesse ein anderer deutscher Dichter den Malerpoeten noch ausführlicher: „Wenn dieser feine Maler in den Ausstellungen und in seiner Ration an Tagesruhm zu kurz kommt, so hat er dafür mit seinen Bilderbüchern sich den Weg zu einer soliden Popularität geschaffen, die ihm niemand mehr streitig machen kann. Es gibt eine junge Generation (...) und diese junge Generation ist mit den *Blumenmärchen*, mit den *Schlafenden Bäumen*, mit den *Sommervögeln*

¹ Richard Dehmel: Ausgewählte Briefe Band II. Berlin: S. Fischer, 1923

und dem *Gartentraum* aufgewachsen, mit den schönsten, schöpfermächtigsten Bilderbüchern, die Deutschland seit Jahrzehnten gesehen hat.

Sie hat von ihm gelernt, sie hat ihr Herz an seine große Liebesfähigkeit und Phantasie, ihr Auge an seinen zarten Formensinn und an seiner untrüglichen Beobachtungskraft, ihren Geschmack an seiner tiefen Originalität und poetischen Erfindungsgabe gebildet, und das wird nicht umsonst gewesen sein.

Daß Tiere und Pflanzen reden und handeln, ist uralter Märchenbrauch; ich weiß aber keinen einzigen Künstler (Japan und Indien ausgenommen), der die Poesie der Metamorphosen und Belebungen auch nur annähernd so rein und wahrhaft schöpferisch mit Linien und Farben ausgedrückt hätte wie Kreidolf. Mit einer großartigen Mischung von treuestem Wirklichkeitssinn und souveräner Phantastik hat er vor allem die kleine, reiche Welt der Blumen und des Insektenlebens in unzähligen kleinen Blättern neu entdeckt und gestaltet. Das ist keine Spielerei mit Naturform, das ist keine billige Vermenschlichung des Naturgeschehens. Nirgends ist ein Verwischen der Formen oder gar Entwürdigen der Natur zu finden; alles lebt, alles ist verdeutlicht, gehoben, verstärkt, gedichtet und gerade die kühnsten und freiesten Übersetzungen (eine spazierende Blume, ein Geige spielender Käfer) sind wieder am nächsten bei der Natur, zeigen und enthüllen am treuesten das originale, charakteristische Wesen der Urbilder. In diesen Blättern, deren dichterischer Kraft ich viele beglückende Stunden verdanke, treibt ein durchaus organischer, aus eigener Kraft lebender Mikrokosmos sein geheimnisvolles Wesen. Und wenn es zum Wesen der Kunst gehört, daß sie die Realität zu gesteigertem Ausdruck bringt und einen geheimen Sinn der Natur enthüllt, den zu erfinden oder zu erdichten ein uraltes Menschenbedürfnis ist, dann ist eben Kreidolf schlechthin ein ganz großer Künstler.“²

Diesen Hymnus auf den Freund aus und seit Münchner Tagen unterstreicht die Bedeutung des seit seinen ersten Publikationen von Fachleuten und dem Publikum anerkannten Schweizer Malerpoeten Ernst Kreidolf für die

² Hermann Hesse: Ernst Kreidolf in: Das Werk Heft 11 November 1915, Seite 169ff

Entwicklung des modernen Kinderbuchs (vorrangig des Bilderbuchs) im deutschsprachigen Raum. Hermann Hesse räumt mit seiner Würdigung den längst überholten, aber immer wieder vorgebrachten Vermerk beiseite, Kreidolf fuße auf Walter Crane und seinen Buchillustrationen. Kreidolf hat immer bestritten, Walter Crane und seine Illustrationen gekannt zu haben, aber freimütig eingeräumt, von Martin Disteli und Theobald Kerner mit seiner *Prinzessin Klatschrose* gewusst zu haben und damit von der Metamorphose der Pflanzen- und Tierwelt ins Menschliche, aber seine neue Art der Auffassung und Umsetzung dieser Phänomene geht entscheidend über diese Vorläufer hinaus. Hermann Hesse scheint also mit seinen lobenden Worten und seiner differenzierten Betrachtung dem Bilderbuchkünstler Ernst Kreidolf eine gültige Gesamtsicht zugesprochen zu haben - aber an dieser Stelle gilt es für den Betrachter, im Interesse der Vielfalt der Ausdrucksvarianten bei Kreidolfs Arbeit am Bilderbuch das gesamte Oeuvre in einem wesentlichen Kontext noch differenzierter anzusehen und zu spezifizieren. Weniger aus einer Änderung von Kreidolfs Stil und Kunstausdruck im Laufe seines langen Lebens hervorgerufen - da blieb er sich weitgehend gleich, was auch der gelegentliche Rückgriff auf alte Entwürfe beweist - sondern aufgrund anderer Komponenten, auf die zurück zu kommen sein wird, wenn Ausgangslage und Entwicklungsgang von Kreidolfs Oeuvre aufgezeigt sein werden.

Die Ausgangslage und der Entwicklungsgang

Ernst Kreidolf war Mitte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts von literarisch interessierten Freunden, vor allem Ferdinand Avenarius, auf die künstlerisch und textlich völlig unbefriedigende Situation auf dem Markt für Kinderbücher hingewiesen und gebeten worden, seine reiche Phantasie und sein malerisches Können für das Bilderbuch einzusetzen. Der Maler, der damals immer noch die Anerkennung des Publikums und den Erfolg suchte, folgte dieser Anregung und malte einige Zyklen von Aquarellen, die er erstmals 1897 in der Galerie Arnold in Dresden der Öffentlichkeit vorstellte. Mehrere Kinderbuchverlage interessierten sich daraufhin für eine Publikation, verwarfen aber schließlich das

Projekt wegen der Neuartigkeit der Illustrationen und des damit verbundenen Risikos einer fehlenden Akzeptanz beim Kaufpublikum.

Erst ein Darlehen des Fürsten Georg von Schaumburg-Lippe, dessen Frau Maria Kreidolf bei seinem Aufenthalt in Partenkirchen im Zeichnen unterrichtet hatte, ermöglichte es dem Künstler, 1898 für den Kommissionsverlag Piloty & Löhle sein erstes Bilderbuch herzustellen und zu publizieren: *Blumenmärchen*. Thema und Titel des Buches fußten auf der bereits erwähnten Bild - und Erzähltradition, aber die zeitgenössische Kritik bescheinigte Kreidolf, losgelöst vom Pomp und dem meist schmierig wirkenden Kolorit der damals üblichen Chromotypie der marktgängigen Kinderbücher eine neue Ausdruckswelt gefunden und gestaltet zu haben: „Das ist kein Krimskrams überflüssiger Ornamentik, alles was da ist, muß da sein, gehört naturgemäß dazu. Mit wenigen Strichen ist die Situation eindrucksvoll und erschöpfend gestaltet, ohne der Phantasie die Möglichkeit des Weiterspinnens zu nehmen. Die Farben stehen rein, ohne schattierenden Übergang nebeneinander, so nuancenlos wie das Kinderauge

empfindet, wirken aber nie grell oder hart im Kontrast.“³

Ein anderer Rezensent unterstrich - mit großem Recht - die Tatsache, dass Kreidolf als gelernter Lithograph abgewichen sei von den gängigen Drucktechniken und alle Abbildungen selbst lithographiert habe: „Von Bedeutung für den künstlerischen Wert ist ferner die mit der eben erwähnten im engsten Zusammenhang stehenden Tatsache, daß Kreidolf sich bei den ganzseitigen Farbendruckten der im Wesen der Lithographie liegenden Ausdrucksmittel bedient hat, daß also diese Blätter sich als Drucke geben. Sie erfüllen damit eine Forderung, die in Deutschland zuerst Brinckmann, der Direktor des hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe aufgestellt hatte, als er 1899 in seinem Werke über Japan schrieb: ´Alles in allem genommen haben sich die japanischen Künstler der eigenartigen Ausdrucksmittel ihrer vervielfältigenden Kunst in anderem Geist bedient, als die Europäer sich der lithographischen und anderen Verfahren unseres Farbendrucks. Gilt doch bei

³ Ilse von Dorer: Ernst Kreidolf - Blumenmärchen in: Eckart 1907/08, S. 199

uns stets als höchstes Ziel die sklavische Nachbildung eines in anderer Technik geschaffenen Kunstwerks, und dieses Ziel ist dann triumphierend erreicht, wenn wir Urbild und Nachbildung ohne genaue Untersuchung nicht voneinander zu unterscheiden vermögen! Anders in Japan, wo wir uns vergeblich nach den gemalten Vorbildern der Farbendrucke umsehen, nicht einmal diesen ähnliche Malereien vorfinden, sondern der für Farbendruck arbeitende Künstler mit seinen Ausdrucksmitteln selbständige Kunstwerke schafft.“⁴

Wie gültig diese Beurteilungen bis heute grundsätzlich geblieben sind, beweist die neueste wissenschaftliche Aussage zu Kreidolfs *Blumenmärchen* aus dem Jahre 2010: „

Erstes Bilderbuch des Malerpoeten. Er bietet in zartfarbiger, botanisch genauer Darstellung traumhaft-hintergründige Szenen und Interaktionen zwischen personifizierten Blumen, in Gehalt und Ästhetik die Übergänge zwischen Vegetabilem und Menschlichem betonend. Jede Bildtafel wird ergänzt durch eine kleine märchenhaft-fantastische Verserzählung.“⁵

Hinzuzufügen ist zu dieser Feststellung eine Novität im Bilderbuch: Die zwischen die mit Text versehenen farbigen Abbildungen eingefügten, einfarbig gestalteten Doppelseiten mit gezeichneten Szenerien aus der Pflanzen-, Tier- und Kinderwelt.

Mit sicherem Strich hat Kreidolf auf diesen Seiten für den Kinderblick rasch erfassbare, drollige Geschehnisse gezeichnet, die teilweise in das Grenzgebiet zur Karikatur reichen, aber die Erfahrungswelt der jungen Adressaten einschließen. Hier lebt sich Kreidolf zusätzlich mit dem kindlichen Rezipienten aus, hier wird aus der reinen Betrachtung heraus textlos eigenständig erzählt.

Am Rande sei erwähnt, dass die handwerkliche Übertragung der Aquarelle auf den Stein für Kreidolf äußerst mühsam gewesen ist; er berichtet in seinen Erinnerungen: „Ein Jahr lang saß ich daran und lithographierte mich fast krumm, jedes der sechzehn Blätter mit 8 bis 10 Platten, im ganzen also etwa 150 Platten.“⁶

⁴ G. Weihrauch: *Blumenmärchen* in: *Zur Jugendschriftenfrage*, Leipzig 1905, S. 48ff

⁵ Brunken/Hurrelmann am angegebenen Ort S. 1288

⁶ Ernst Kreidolf: *Lebenserinnerungen - Die Bilderbücher*. Typoskript S. 228

Auch die Verse zu seinen Bildern hat Kreidolf in diesem Buch selbst verfasst, nachdem sein Bemühen, einen geeigneten Dichter für Kinderlyrik zu finden, ohne Erfolg geblieben war, und ihn sein Freund, der Schriftsteller Leopold Weber, schließlich ermuntert hatte, doch selbst zur Feder zu greifen. Diesem Ratschlag folgte Kreidolf, obwohl er sich immer recht schwer tat mit Wort und Vers, was zahlreiche verworfene Entwürfe zu seinen Gedichten beweisen. Bei dieser Vorgehensweise ist Kreidolf auch geblieben bis hin zu den späteren und späten Publikationen im Rotapfel-Verlag, wenn er mit *Alpenblumenmärchen* und *Wintermärchen* erneut an die Erzähltradition des Märchens anknüpft. Kreidolf sah diese Doppelfunktion als bildender Künstler und Verfasser als Vorteil an, denn er schrieb: „Das Gute daran ist jedenfalls, dass damit immer das gesagt ist, was ich selbst mit dem Bild meinte. Es ist der gleiche Geist.“⁷

Wenige Absätze später fügte er diesem Gedanken hinzu: „Bei allen meinen Bilderbüchern, *Blumenmärchen*, *Schlafende Bäume*, *Schwätzchen*, *Wiesenzwerge*, *Sommervögel*, *Gartentraum*, *Alpenblumenmärchen*, *Wintermärchen* ist immer das Bild das primäre, der Text das sekundäre.“ Damit sprach er eine Rangordnung im Bilderbuch an, die nicht der üblichen Vorgehensweise bei dieser Gattung entspricht: Üblich ist die Reihenfolge: zunächst Text, anschließend die Bilder zum Text.

Auch die heutigen Kinderbuchforscher erfassen die besondere Position des Schweizer Malerpoeten einfühlsam und aus dem gleichen Betrachtungswinkel wie zu Kreidolfs Lebzeiten die zeitgenössischen Kenner: „Kreidolf war damit Teil einer Strömung, die sich angesichts einer immer mehr technisch bestimmten Lebenswelt verstärkt der Natur

zuwandte. Dabei ging es nicht um deren äußere Wiedergabe, sondern um das ‚Wesentliche‘ der Natur. Dies sei aber gerade nicht durch ihr äußeres Abbild zu erfassen, sondern durch einführendes ‚Spüren, das die Blume spürt.“⁸

Fasst man diese Einschätzung etwas konkreter, so lag das Wesentliche bei der Abgrenzung zur damals vorhandenen Kinderliteratur vor allem darin, dass Kreidolf in Bild und Text keinerlei Tendenzen zu den vorherrschenden

⁷ Ernst Kreidolf: Lebenserinnerungen - Die Bilderbücher., Typoskript S. 229

⁸ Ulrich Kreidt: Bilder in der Kinder- und Jugendliteratur in: Brunken/Hurrelmann a.a.O.. S. 138

pädagogischen oder auch patriotischen Zweckinhalten zeigte - er war primär auf das Kind und seine Erlebnissphäre bezogen. Seine Bilder waren auf die Tier- und Pflanzenwelt ausgerichtet und nicht auf moralbetonte Werte aus der Erwachsenenperspektive. Nirgends ist bei ihm die Rede von Gehorsamspflicht oder Moralkodices, Fehlverhalten und Strafnotwendigkeit, die Lust an Kriegstaten oder die Präferenz gesellschaftlicher Rangordnungen.

Diese Abwendung vom Diktat einer Gesellschaftsordnung erkannten auch die Reformpädagogen und lobten Kreidolfs Abkehr von den überholten Wertmaßstäben der kaiserlichen Rang- und Werteordnung als Fortschritt.⁹

Nicht zuletzt diese Zustimmung und die damit verbundene Wirkung auf die Lehrerschaft unterstützten die Anerkennung und Durchsetzung von Kreidolfs Bilderwelten. Ferdinand Avenarius, dem eine Leitfunktion bei der Durchsetzung von Kreidolfs Bilderbüchern zukommt, hatte es schon 1897 treffend formuliert: „Es ist alles der Welt entnommen, in der das Kind mit Aug und Herzen lebt. Aber es ist von von Poesie ohne Herkömmlichkeit, sowie ohne Pose, voll also von einer Poesie, die aus den Dingen selbst vom Maler herausgenommen ist.“¹⁰

Die Differenzierung

So entschieden all diese Einschätzungen, Bewertungen und Beurteilungen zu bejahen sind, es ist gleichzeitig deutlich zu machen, dass sie das Werk von Kreidolf für das Kinderbuch in Inhalt und Aussage nicht differenziert genug treffen. Es muss deutlich unterschieden werden zwischen Kreidolfs „eigenen“ Büchern, die er selbst gemalt und getextet hat, und denjenigen Publikationen, in denen er als Illustrator vorgegebene Texte durch das Bild interpretierte. Die Reihenfolge der Entstehung bewirkt die jeweilige Abhängigkeitslage des einen Mediums vom anderen und kreiert damit eine Rangordnung. Die Umkehrung der Sequenz bestimmt demnach die Position des Primären. Mag das Ziel der diametralen Ausgangslage inhaltlich auch

⁹ Die *Jugendschriftenwarte*, das Publikationsorgan der Reformpädagogen behandelte die fortschrittlichen Kinderbücher in ausführlichen Besprechungen. Auf Kreidolf wird in Jahrgang 1899 erstmals verwiesen.

¹⁰ Ferdinand Avenarius war der Herausgeber der Zeitschrift *Der Kunstwart*.

identisch sein, die entgegen gesetzten Positionen ergeben unausbleiblich Konsequenzen für Gestaltung und Aussage im Bilderbuch.

Die eigenen Bücher sind dabei von vielen individuell geprägten Faktoren bestimmt - dazu gehören nicht zuletzt die Träume, von deren Bedeutung für sich und sein Werk Kreidolf immer wieder erzählt und schreibt. Die er auch in seiner Malerei visionär umgesetzt hat, zuweilen in mehreren Versionen, weil die Übereinstimmung von Vision und Bildfindung der Vielschichtigkeit und den Bedeutungsvarianten des Traums lediglich teilweise gerecht werden konnte.

Doch neben den Träumen stehen gleichberechtigt die Kindheitserinnerungen, die immer wieder eine wesentliche Rolle für den Künstler spielen und damit einen Bestandteil seiner eigenen Kindgerechtigkeit auch im Erwachsenenalter verkörpern. Wie zwiespältig aber ein solcher Beziehungshorizont sein kann, beweist Ernst Kreidolf selbst in seinen Memoiren, als er auf die Akzeptanz eines seiner frühen, weniger bekannten Bücher zu sprechen kommt: „Dann fand ich, das Personifizieren könnte leicht zur Manier werden und versuchte mich in schlichten, ganz einfachen Darstellungen von Kinderszenen, die ich mit ebenso einfach gereimtem Text versah und *Schwätzchen* nannte. Dieses Opus fand bei meinen Freunden viel weniger Anklang als die beiden ersten. Es dünkte sie nicht so originell, nicht so neuartig. Ich glaube zwar, dass mein Wesen darin ebenso enthalten ist wie in den anderen - es fehlte ihm nur die ungewöhnliche Phantastik, die war der Reiz in den ersten Werken.“¹¹

Diese dezidierte angesprochene Phantastik ist dagegen bei *Die Wiesenzwerge* wieder vorhanden - dieses Buch, 1902 bei Schafstein & Co. herausgegeben, wurde von der Kritik durchwegs wohlwollend besprochen. In der *Nationalzeitung* sagte der Rezensent:

Die Bilder Kreidolfs sind kleine Meisterstücke. Es ruht auf ihnen der ganze Zauber der sommerlichen Wiese, die Zartheit und Verträumtheit des deutschen Volksmärchens.“¹²

Es sollte das erfolgreichste Bilderbuch Kreidolfs werden. 1933, zum 70. Geburtstag des Künstlers, wurde eine Jubiläumsausgabe von 4000 Exemplaren

¹¹ Ernst Kreidolf: Lebenserinnerungen. Die Bilderbücher. Typoskript S. 230

¹² Zitiert nach Verlagskatalog Hermann und Friedrich Schaffstein 1904, S. 57

gedruckt, die binnen kurzem vergriffen war; 1962 edierte der Rotapfel-Verlag einen Neudruck mit verändertem Einbandbild, und noch heute ist der Band in einem Reprint auf dem Buchmarkt zu erhalten. Ursache für die Beliebtheit dieses Titels dürfte auch die Tatsache sein, dass Kreidolf nicht wie bei seinen sonstigen Büchern einzelne Szenen darstellt und mit Versen begleitet: *Die Wiesenzwerge* ist eine durchlaufend erzählte Geschichte mit Anfang und Schluss. Da ergeben sich Spannungsbögen und ein Gesamteindruck, nicht separate, einzelbildbezogene Aussagen und Texte.

Kreidolf selbst erinnerte sich aus einem ganz speziellen Anlass an dieses Buch, weil eine Enttäuschung Auslösmoment für das Projekt gewesen war: Die berühmte Zeitschrift *Jugend* hatte ein von ihm zur Veröffentlichung eingereichtes Bild mit kämpfenden Heuschreckenzwergen nicht angenommen. „Zunächst war ich sehr überrascht und enttäuscht, dann schoss es mir wie ein Blitz durch den Kopf: ‘Seid ihr dumme Kerle, so ein hübsches Thema fahren zu lassen! Gottseidank, dass ichs wiederhabe: da lässt sich ja ein ganzes Bilderbuch daraus machen.’ Sogleich setzte ich mich hin und skizzierte die Blätter der Wiesenzwerge. Ich hatte solche Freude an diesen Kompositionen, dass ich nicht mehr davon loskam und nicht ruhte, bis das ganze Buch fertig war.“¹³

Solche Erinnerungen, die in ihren Ursprüngen erneut in der Kindheit des Malers verankert sind, zeigen auch in anderen Fällen die Entstehungsgeschichte und das Herkommen dieser Bilderbücher auf. „Schon lange trug ich mich mit dem Gedanken,“ berichtet Kreidolf, „ein Buch mit Schmetterlingen zu machen, ja, ich wunderte mich, dass nicht schon längst einer darauf gekommen war. (...) So ging ich energisch ans Werk - die Schmetterlinge kannte ich ja von Jugend auf, hatte die meisten selber gefangen oder gezüchtet aus Raupen, wusste ihre Lebensgewohnheiten und Schliche. Was längst in mir gearbeitet hatte, kam nun zutage, und die Sommervögel entstanden.“¹⁴

Das Buch ist dem Malerfreund Albert Welti gewidmet, der zusammen mit Arnold Böcklin und Max Klinger eines der maßgeblichen Vorbilder für Ernst Kreidolf

¹³ Ernst Kreidolf: Lebenserinnerungen. Die Bilderbücher. Typoskript S. 234

¹⁴ Ernst Kreidolf: Lebenserinnerungen. Die Bilderbücher. Typoskript S. 237

war. Man muss bei diesem wichtigen Orientierungshinweis festhalten, dass alle diese Künstler in ihren Bildern bedeutende Erzähler und Geschichtenerfinder gewesen sind. Wie es auch Kreidolf in diesem Buch einmal mehr war - es entspricht in seinem, Erzählgang dem Weg des Lebens von der Geburt bis zum Lebensabschied. Für dieses Ende steht das „Abschiedsfest“, an dem der Schmetterling mit dem bezeichnenden Namen „Totenkopf“ den letzten, tiefroten Becher leert.

Nicht weniger eindrücklich beschrieb Kreidolf die Entstehung seines letzten Bilderbuches im Schaffstein Verlag: „Einige Jahre später musste noch eine andere Idee Gestalt gewinnen, die sich mir schon lange aufdrängte: die Gartenblumen zu personifizieren. Es gab da so wunderbare, zauberhafte Dinge: wie konnte ich mir das solange entgehen lassen. Ich könnte sterben, und dann wäre es nicht gemacht. Also kam der *Gartentraum* zur Welt.“¹⁵

Hermann Hesse hat zu diesen beiden Titeln bekannt: „Ich finde in den Büchern wie dem ‘Gartentraum’ oder meinem Liebling, den ‘Sommervögeln’, vor allem jene echte Künstlerschaft, die sich zwar in selbstverständlicher Bescheidenheit dankbar der Natur unterordnet und jede ihrer Formen mit Ehrfurcht studiert, dann aber auch mit selbstverständlicher Freiheit das zum eigenen Besitz gewordene verwendet und meistert und vom Modell erlöst.“¹⁶

Hermann Hesse war dermaßen beeindruckt von Kreidolfs Büchern, dass er in seinem Roman *Rosshalde* eine Episode dem *Gartentraum* widmete und Kreidolfs Verse zum kriechenden Günsel sogar zitierte.

Kreidolfs Bilderbücher waren meist großformatig, aufwendig hergestellt und deshalb relativ teuer. Ihr Erfolg am Buchmarkt war trotz aller Anerkennung der Fachleute begrenzt und bereitete sowohl Hermann Schaffstein, dem ersten Verleger, als auch Emil Roniger, dem Inhaber des Rotapfel-Verlags und seit Ende des Ersten Weltkriegs Kreidolfs Schweizer Verleger, erhebliche Sorgen. Da half die eigene Begeisterung über den geliebten Künstler wenig. Wenn Emil Roniger zum Beispiel seinem Malerpoet schrieb: „Die Alpenblumen-Märchen befinden sich seit gestern in meinen Händen und meinem Haus. Ich bin gestern

¹⁵ Ernst Kreidolf: Lebenserinnerungen. Die Bilderbücher. Typoskript S. 237

¹⁶ Hermann Hesse: Ernst Kreidolf in: Das Werk a.a.O. S 170

mit der Mappe unter dem Arm in erhobenen Gefühlen durch die Straßen Basels gewandert, und wem ich die Bilder gezeigt, der hat sich mit mir gefreut. (...) Freie, Weite, Sonne, Luft, Größe - und in all dem die lieblichen Geschöpfe der Bergwiesen. Da lebt der Geist Kreidolfs vermählt mit dem Geist des Engadins. Die Schweiz muß Ihnen danken für dieses Buch.“¹⁷, dann ist die Empathie zwar privat berechtigter Enthusiasmus, aber noch längst kein Garant für einen Publikumserfolg.

Der Rotapfel-Verlag bewarb diese Märchenerzählungen aus der Welt der Bergblumen mit dem Anspruch an höhere Ziele: „Diese so innig empfundenen Blätter erfüllen den großen Wunsch unserer Zeit, hohe Kunst zu sein, die doch dem ganzen Volke verständlich ist. Es gibt nichts Schöneres als dieses Bilderbuch.“¹⁸

Doch wenn auch die Besprechungen unverändert positiv waren und die Bewunderer unverändert zu ihm standen, die Allgemeinheit akzeptierte Kreidolf lediglich dann spürbar, wenn er über besondere preisliche Anreize vom Sortiment empfohlen wurde. So beschloss Schaffstein schon frühzeitig, von den *Blumenmärchen* eine (verkleinerte) Volksausgabe zu einem erheblich niedrigeren Verkaufspreis zu edieren und konnte dadurch relativ rasch eine ungewöhnlich hohe Auflage von 30 000 Stück absetzen, aber im Prinzip blieben die kalkulatorischen Probleme bei Kreidolfs Büchern unverändert bestehen. Das breite Publikum blieb in seiner Nachfrage nach Bilderbüchern bei den vertrauten Niedlichkeiten.

Dabei konnten die Wertschätzungen gar nicht entschiedener für Kreidolf ausfallen als zum Beispiel in der Sondernummer von *Die literarische Welt* mit dem Beitrag *Das moderne deutsche Bilderbuch*: „Eine ganz besondere Stellung nimmt zwischen allen anderen Künstlern Kreidolf mit seinen Bilderbüchern ein. Wiederum ist es die Einheitlichkeit von Bild und Wort, die diesen Schöpfungen eine ungewöhnliche Eindruckskraft sichert. Blumen von Wald und Wiese, aus dem Garten, dem Sumpf, dem Glashaus sind bei ihm zu geisterhaften kleinen Menschen- und Tierwesen geworden, kurzes Schmetterlingsleben füllt er mit

¹⁷ Emil Roniger an Ernst Kreidolf: Brief 25.6.1929. Nachlass Kreidolf Burgerbibliothek Bern

¹⁸ Anzeige Rotapfel-Verlag in: Dienst am Buch, 1923

Freude oder Trauer, läßt Gnomen auf Heuschrecken reiten, Bäume mit menschlichen Gebärden schlafen. Wachsen ihm zu diesen Versen seine Bilder? Oder fügen sich nachträglich zu seinen Malerphantasien die Märchenworte? Es ist beides so innig zueinandergehörig, daß man keine Fugen fühlt. Etwas Abseitiges, Weltfernes ist in seinen Schöpfungen trotz aller Naturnähe, als stehe er selbst noch mit einem Fuß in jenem Reich kindlicher Phantastik, in das es für die Gedanken des Erwachsenen so schwer ein Zurück gibt, dem die meisten unabänderlich als die Erwachsenen gegenüberstehen.¹⁹ Damit sprach die Verfasserin das weltweite Grundproblem eines jeden Bilderbuchs an, das von Erwachsenen für die Kinder gekauft und verschenkt wird. Meist richtet sich die Kaufentscheidung nach den Denkprinzipien der Erwachsenen, in denen abseits der kindlichen Phantasie und Erlebnissphäre eine „verbogene“ Vorstellung von notwendiger Lebenspragmatik verbunden wird mit Scheinvorstellungen von Kindheit einerseits und gewollten Bildungsvorstellungen andererseits.

Richard Dehmel als Initialfigur

Gegen diese um 1900 vor allem von Gesellschaftszwängen und Patriotismus beherrschten Leitlinien beim Kinderbuch, die Heinrich Wolgast in seiner Streitschrift *Das Elend unserer Kinderliteratur* stilisiert hatte, war vor allem Richard Dehmel vorgegangen. Er wollte ein Kinderbuch schaffen, das den *Struwwelpeter* übertreffen und ein verändertes Bewusstsein im „Jahrhundert des Kindes“ entstehen lassen sollte. Der Sammelband mit den Versen von ihm und seiner Frau Paula sollte *Fitzebutze* heißen und eröffnet werden von eben diesem in eine Puppe verwandelten Aztekengott in „Altersmundart“.²⁰ Diese Kindersprache hatte Dehmel seiner ältesten Tochter Detta abgelauscht und sah darin eine Rückkehr zu den Wurzeln der kindlichen Gefühls- und Ausdrucksweise. Für dieses Buch suchte Dehmel einen geeigneten Illustrator und traf ihn - nach einigen Umwegen - in Ernst Kreidolf. Die richtige

¹⁹ Hannah Kronberger-Frentzen: Das moderne deutsche Bilderbuch. In: Die literarische Welt, Sondernummer 49, 1926, S. 7

²⁰ Altersmundart ist die Kindersprache im jeweiligen Alter, vor allem die Plappersprache der Kleinkinder.

Abstimmung zur Zusammenarbeit musste erst zwischen zwei Individualisten gefunden werden, weil Dehmel spezifische Vorstellungen von Bildern zu den neuartigen Texten entwickelte und Kreidolf bat, sich diesen Vorstellungen zu fügen. Er wollte keine Illustrationen im herkömmlichen Sinn - als reine Textdeutung - bekommen, sondern eigenständige Interpretationen des Inhaltes und Gedankengangs der Texte, um so einen Gesamtzusammenhang zu erreichen. „Ich wollte lediglich uns beide vergewissern, ob Ihre zeichnerische Art sich mit meiner dichterischen auch wirklich anzupassen vermag; denn wenn die Sache schließlich keinen einheitlichen Eindruck macht, dann unterbleibt sie besser ganz.“²¹ So war Kreidolf gehalten, seine individuelle künstlerische Freiheit mit den Gedanken seines Partners auf der Textebene zu verknüpfen, die eigene Gestaltungsphantasie im Sinn der Vorlage umzudeuten.

Die fortschrittlichen Kräfte in Deutschland reagierten auf diese Publikation zustimmend, die konservativen Kreise dagegen stießen sich elementar an der ihrer Ansicht nach erzwungenen Kindlichkeit, die zudem gegen die herrschende Gehorsamspflicht des Kindes verstieß. So gab es unterschiedliche Reaktionen in den Rezensionen: „Zuerst in die Augen fallen Kreidolfs Bilder. Sie haben mich, soweit sie Blumen, Tiere und Landschaftliches darstellen, entzückt. Graziös, dabei einfach in der Farbzusammenstellung, schwungvoll in den Linien, geschickt in der Anordnung. Sie prägen sich dem Auge leicht und dauernd ein. Die menschlichen Figuren sagen mir weniger zu. Das Karikaturhafte (...) scheint mir oft übertrieben und plump, fast wie eine Verzeichnung.“²² Da spiegelt sich wider, wie weit auseinander die Wertungen nicht nur beim Text lagen. Es wird aber gleichzeitig deutlich, wie sehr der Kreidolf der *Blumenmärchen* sich verändert hatte und mit dem gesellschaftskritischen Ansatz der Texte der Dehmels nun mit seinen Bildern die Zeitgenossen irritierte.

²¹ Richard Dehmel: *Ausgewählte Briefe*, Band I. Brief 221 vom 29.1. 1899. Berlin: S. Fischer. 1923

²² Endorff in: *Das literarische Echo*, Heft 6, Spalte 425/26, 1901

Die späteren Werke

Blieb Kreidolf auch in seiner Mitarbeit am Buntscheck²³ an den die Vorstellungen von Dehmel und den von ihm ausgewählten Texten weitgehend ausgerichtet, war er bei seinen anderen Bilderbüchern von fremden Vorstellungsgängen unabhängig und auf seine eigene Intuition und Gedankenwelt gestellt. *Schlafende Bäume* ist ein Beispiel dafür, aber vor allem die in den Zwanziger Jahren im Rotapfel-Verlag erschienenen Bilderbücher. Der Verleger Emil Roniger ließ ihm alle Freiheiten, sich so darzustellen und auszudrücken, wie er die Märchen- und Kinderwelt im Bilderbuch empfand. *Alpenblumenmärchen* - bereits 1918/19 entstanden - wurde nach den damals modernsten Druckverfahren ausgeführt., was den an die Lithographie gewöhnten Kreidolf zunächst gegen das Ergebnis protestieren ließ. Aber nach vielen Widerständen ordnete er sich in die aus Kostengründen unverzichtbare technische Entwicklung ein, und auch bei *Ein Wintermärchen*, dessen Bilder er bereits bei einem Kuraufenthalt im Engadin 1916/17 gefertigt hatte, folgte er diesen Notwendigkeiten. Die Interpretation dieser Märchenvorlage lehnt sich meist an das Märchen der Brüder Grimm an, aber bei genauerer Betrachtung von Kreidolfs Deutung enthält die Geschichte trotz der Namensgleichheit andere, eigenständige Züge. Kreidolf hat seine individuelle Phantasie an den Namensgebern weiter entwickelt und in ein eigenständiges winterliches Märchen umgesetzt.²⁴

Wie er auch in *Das Hundefest* die Tierwelt erneut derart persönlich umgestaltet und in seinen Texten dargestellt hat, dass die Kritik von „merkwürdigen Beispielen von Verständnis“ bis zur Verständnislosigkeit reichte. Der Verleger berichtet seinem Malerpoeten: „Die Urteile sind fast durchweg gut, widersprechen sich aber, wie immer, sehr. Ich glaube, das Urteil der Kinder wird eindeutig gewesen sein.“²⁵ Doch Kreidolf ließ sich nicht beirren - *Grashupfer* ist

²³ Der Buntscheck - Ein Sammelbuch herzhafter Kunst für Ohr und Auge deutscher Kinder war ein von Richard Dehmel 1904 bei Schafstein & Co. herausgegebener Sammelband mit Beiträgen erster deutscher Dichter und junger Maler, unter denen Kreidolf bereits als anerkannt galt.

²⁴ Siehe dazu Martin Kaiser: Ernst Kreidolf - Ein Wintermärchen in: Librarium III, 2003

²⁵ Brief Max Niehans an Ernst Kreidolf vom 3.12. 1927. Nachlass Kreidolf 1768 Burgerbibliothek Bern

ein weiteres Beispiel seiner ungebrochenen Adhäsion zur Tierwelt aus seinem ganz persönlichen Erinnerungsspektrum heraus. Dabei hatte Kreidolf immer das Bewusstsein, den Kindern mit seinem bildnerischen Ausdruck und seinen Texten ganz nahe zu sein, obwohl sich mit der Änderung der gesellschaftlichen Umwelt die Akzente bei den Adressaten verschoben. Seine Thematik war nicht mehr so Zeit entsprechend aktuell wie um die Jahrhundertwende, aber Kreidolf blieb sich treu und traf damit die Substanz der Beziehung Künstler - Kind.

Dies betrifft auch seine persönlichen Bezüge, die er immer wieder in seine Bilder einfließen ließ. Ob es zu dem Gedicht „Es kommt ein Herr zum Schlössli“ der reitende Albert Welti ist, der seiner Frau und seinen Buben zuwinkt, oder im selben Buch *Alte Kinderreime* Ernst Kreidolf selbst, der als Verehrer von Emeline Welti am Gartenzaun steht oder ob der Maler selbst auf einer Schnecke in *Bei den Gnomen und Elfen* reitet - das Selbstzitat ist völlig selbstverständlich in die Bilder eingereicht und macht damit die Bildatmosphäre persönlich.

Wenn auch der Avantgardist heute zum festen Bestandteil der Bilderbuchkunst geworden ist, obwohl sich die Zeiten und ihre Geschmacksrichtungen verändert haben - ein Rückblick auf Kreidolfs nahezu vier Jahrzehnte Bilderbuchgestaltung beweist, dass es immer wieder die Außenseiter des Buchmarktes sind, die abseits von Klischees und tradierten Vorstellungen einen Neuanfang quasi „in aller Unschuld“ wagen und damit das Tor zu Neuland aufstoßen. So war es bei Heinrich Hoffman und seinem unvergänglichen *Struwwelpeter*, so war es bei Lothar Meggendorfer mit seinen originellen Büchern und selbst bei Frank Wedekind mit seinem weitgehend unbekannt gebliebenen *Hänseken* als weiteren, entscheidenden Wegbereitern im Bilderbuch vor Kreidolf. Sein Oeuvre hat überlebt, blieb lebendig und wird wieder neu aufgelegt - der Charme seiner Phantasiewelt ist weiterhin spürbar. Wie gültig man auch nach dem Zweiten Weltkrieg seine Bildergeschichten einstufte, beweist die Tatsache, dass 1955 der Rotapfel-Verlag unter dem Titel *Traumgarten* ein Bilderbuch publizierte, das aus einer verkürzten Zusammenfassung von Gartentraum und Sommervögel bestand.

Lassen wir abschließend noch einmal Hermann Hesse zu Wort kommen: „ Die Zartheit, mit welcher diese Pflanzen und Insekten gestaltet sind, die Naturnähe des Details und die dichterische Freiheit der Verfügung, das alles erinnert, ebenso wie die Delikatesse der Farbenklänge und das starke Gefühl für das Ornamentale, deutlich an Erzeugnisse der ostasiatischen Kunst, ohne daß aber irgendein direkter Einfluß, etwa der Japaner. nachzuweisen oder auch nur zu fühlen wäre.“²⁶

Verwendete Literatur

- Andreas Bode: Ernst Kreidolfs Werk und das neue deutsche Bilderbuch in: Das Leben ein Traum. Bern: Kunstmuseum, 1996
- Breunken/Hurrelmann/Michels-Kohlhage/Wilkending: Handbuch der Kinder- und Jugendliteratur von 1850 - 1900. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Ernst Poeschel Verlag, 2008
- Isabelle Chappuis/Henriette Mentha: Das Leben ein Traum. Ernst Kreidolf 1863-1956. Bern: Kunstmuseum, 1996
- Richard Dehmel: Ausgewählte Briefe Band I und II. Berlin: S. Fischer, 1923
- Hans-Heino Ewers: Kinder- und Jugendliteratur. Von der Gründerzeit bis zum Ersten Weltkrieg. Stuttgart: Reclam, 1994
- Ulrich Hann: Die Entwicklungsgeschichte des deutschsprachigen Bilderbuches im 20. Jahrhundert. Göttingen: Dissertation 1977
- Susanne Hess/Christine Wachter: Wintermärchen und Wiesenzwerge. Der Bilderbuchkünstler Ernst Kreidolf (1863-1956). Bad Pyrmont: Museum im Schloß, 1998
- Hermann Hesse: Ernst Kreidolf in: Das Werk 1915, S. 169ff.
- Martin Kaiser: Ernst Kreidolf - Ein Wintermärchen. Idee und Ikonographie eines Bilderbuchs in: Librarium III, 2003, S. 204-233

²⁶ Hermann Hesse: Ernst Kreidolf in: Das Werk, a.a.O. S. 170

- Ernst Kreidolf: Lebenserinnerungen. Typoskript (Privatbesitz)
- Ulrich Kreidt: Bilder in der Kinder- und Jugendliteratur. in: Brunken u.a. am angegebenen Ort Seite 95ff. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Ernst Poeschel Verlag, 2008
- Hannah Kroneberger-Frentzen: Das moderne deutsche Bilderbuch in: Die literarische Welt, Nr. 49, Seite 7, 1926
- Hans Ries: Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuches im deutschsprachigen Raum 1871 - 1914. Osnabrück: Wenner, 1992
- Barbara Stark/Roland Stark: Ernst Kreidolf und die Kunstgeschichte. Kinderbuch und Kunst um 1900. Konstanz: Städtische Wessenberg Galerie, 2002
- Roland Stark: Fitzebutze. Einhundert Jahre modernes Kinderbuch. Marbacher Katalog 54, herausgegeben von Ulrich Ott und Friedrich Pfäfflin. Marbach, 2001
- Roland Stark Die Dehmels und das Kinderbuch. Nordhausen: Bautz, 2004
- Roland Stark: Ernst Kreidolf - der Malerpoet und seine Verleger. Frauenfeld: Huber, 2005