Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 34 (1991)

Heft: 2-3

Artikel: Mit Herbert Leupin im Märchenland : Bilder eines Schweizer Künstlers zu Märchen der Brüder Grimm

Autor: Fassbind-Eigenheer, Ruth

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-388538

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

RUTH FASSBIND-EIGENHEER (ZÜRICH)

MIT HERBERT LEUPIN IM MÄRCHENLAND

Bilder eines Schweizer Künstlers zu Märchen der Brüder Grimm

Es war einmal ... – genau genommen war es Anfang der vierziger Jahre dieses Jahrhunderts, als der Leiter einer Werbeabteilung (Globus) und Verleger (Globi-Verlag) einen Maler und Plakatkünstler anfragte, ob er nicht Lust hätte, Bilder zu Märchen der Brüder Grimm für eine Bilderbuchreihe zu gestalten. Beim Maler handelte es sich um Herbert Leupin, der Verleger hieß J. K. Schiele (der geistige Vater der Figur des Globi). Die ersten drei Bilderbücher mit Grimmschen Märchen erschienen 1944, noch während des Zweiten Weltkrieges, im Globi-Verlag und sollten – nach dem Willen J. K. Schieles – den in diesen Geschichten enthaltenen «Weisheitsschatz der Menschheit» erhalten und weitervermitteln, aber auch «neue Lichtblicke in die Kinderwelt hinein tragen, in der so trüben Zeit[1]!». Als drittes Moment kam hinzu, daß bis zu diesem Zeitpunkt bei Grimm-Ausgaben das Hauptaugenmerk meist dem Text galt und dem Bild nur gerade illustrativer Charakter beigemessen wurde. Diesem Mißstand wollte Schiele als Leiter des Globi-Verlags mit der Herausgabe einer Serie, der «ersten Schweizer-Sammlung von Grimm's Märchen in Bilderbuchform[2]» Abhilfe schaffen. Und an diesem Punkt nun wandte er sich an den Basler Plakatkünstler Herbert Leupin (geb. 20.12.1916), der in seinem Auftrag schon Plakate entworfen hatte. In der Folge schuf Leupin im Zeitraum von sechs Jahren – jeweils während zwei bis drei Monaten – die Illustrationen zu neun sehr erfolgreichen Märchenbüchern: «Hänsel und Gretel» (1944), «Das tapfere Schneiderlein» (1944), «Hans im Glück» (1944), «Tischlein deck dich» (1945), «Schneewittchen und die sieben Zwerge» (1945), «Der gestiefelte Kater» (1946), «Der Wolf und die sieben Geißlein» (1947), «Dornröschen» (1948) – und als letzter Titel erschien 1949 noch «Das Märchen von der Frau Holle». Wer aus der Generation der ungefähr vierzig- bis fünfzigjährigen Schweizer mag sich – nebst den ebenfalls äußerst einprägsamen Plakaten dieses Künstlers – nicht an Leupins Märchenbilder erinnern!

Der Verleger Schiele hat wohl recht gehabt mit seiner im Globi-Verlagsprospekt 1944 veröffentlichten Behauptung: «Die farbigen Bilder (Leupins) sind keine bloßen Illustrationen: sie fügen sich über Grimm's Texte hinweg zu einem Bilderbuch der Märchengestalt überhaupt. So müssen Illustrationen sein, wenn sie neben der Dichtung Bestand haben wollen.» Fragt man sich nun nach dem Wie und Warum der Einprägsamkeit von Leupins Bildern, so ist man einerseits auf seine künstlerische Entwicklung, anderseits auf seine persönliche Ausstrahlung verwiesen. Wie in seinen Plakaten nimmt Leupin auch in seinen Märchenbildern den Bildbetrachter – hier das Kind – als denkendes Wesen ernst; seine Bilder sollen vom kleinen Betrachter entziffert werden, darin enthaltene Geschichten sollen «gelesen» werden können. Nach Leupins eigenen Worten muß die ganze Aussage nicht «im Klartext», auf den ersten Blick ersichtlich sein – vielmehr möchte er in humorvoll-liebevoller Art und Weise zum Mitdenken anregen; er bietet dem Kind, zusätzlich zur Geschichte, ein intelligent-spielerisches «Mitmachen» und kreatives «Lesen» im Bildbereich an.

In den ersten Bilderbüchern schleicht sich neben der Liebenswürdigkeit und

dem Humor, womit Figuren, Landschaft und Handlung durch den Künstler gestaltet wurden, ein unheimliches Element ein, das jedoch einen speziellen Reiz der frühen Bildsprache Leupins überhaupt ausmacht. Auf Vorbilder angesprochen, erzählt der Künstler, daß er mit fünfzehn Jahren durch Niklaus Stoecklins (1896–1982) Bild «Hartmannsweilerkopf» tief beeindruckt worden sei und mit dem Basler Maler daraufhin Kontakt aufgenommen habe. Stoecklin, selbst als Plakatkünstler tätig gewesen, wird zu den Künstlern der Neuen Sachlichkeit gezählt; einer Kunstrichtung, die «mit den verbliebenen Partikeln einer heilen Welt ... die ‹Idylle des Biedermeiers› – in ironischer oder zynischer Weise hier, in stiller Melancholie dort – zumeist ad absurdum geführt[3]» hat. Der Vorwurf der Idyllenmalerei wurde den Malern der Neuen Sachlichkeit oft gemacht, doch ist ihren Bildern eine «räumliche Unbestimmtheit» oder «Diskontinuität» eigen, die auf einem – für die Idylle atypischen – «Gefühl der Verlorenheit in fremder Welt[4]» basiert. In Stoecklins Werk resultiert dieses Fremdsein nicht zuletzt aus «der Klangdichte der Farben, der Schärfe seiner Außen- und Innenkonturen, ... der faszinierenden Szenen- und Ding-Beschwörung, seiner Licht- und Schatten-Setzung[5]». Verwandtes läßt sich nun auch – wie wir in der Folge sehen werden – in Leupins Märchenbildern feststellen. Willy Rotzler spricht im Zusammenhang mit Leupins Plakatkunst der dreißiger Jahre von einer «darstellerischen Über-Genauigkeit», die «eine magische Ausstrahlung» des Bildes ergibt[6].

Als weiteres auslösendes Moment der oben erwähnten Ambivalenz der frühen Bilder kommt Herbert Leupins auch heute noch große Faszination an einer simultanen Darstellung von Traurigkeit, Melancholie einerseits und Fröhlichkeit und Humor andererseits in einem Bild hinzu: die Figur des Clown – geradezu die Personifikation dieser Ambivalenz – bestimmt denn heute auch weitgehend sein künstlerisches Schaffen.

Im folgenden sollen nun die Märchenbilder, in denen sich sowohl Persönlichkeit als auch die künstlerische Entwicklung Herbert Leupins spiegeln, genauer unter die Lupe genommen werden; in den in Tempera, im Bilderbuchformat gemalten Bildern läßt sich innerhalb eines einheitlichen Zyklus' die Veränderung in Leupins Bildauffassung und Bildgestaltung, die sich auch in seinem viel umfangreicheren werbegraphischen Schaffen findet, «in nuce» fassen.

«Hans im Glück» zeichnet sich durch eine äußerst komplexe und durchdachte Bildkomposition aus, die den chronologischen Ablauf der Geschichte synchron in die als Tafelbilder gestalteten Ansichten umsetzt. Wo immer die Handlung auf eine Entscheidungssituation für Hans zustrebt, kommt die Diagonale in der Bildgestaltung zum Zug: So taucht bereits im ersten Bild am Horizont, diagonal zur Figur des Hans leicht verschoben, in der rechten Bildhälfte der Reiter zu Pferd auf, der dem im Besitz des Goldklumpens «glückselig» schwitzenden Hans[7] ein erstes Angebot machen wird. Der Weg ist – so empfindet es der Bildbetrachter, der aus leichter «Kinderperspektive» auf die Szene blickt – steil und steinig; hinter Hans herschreitend gelangen wir ins Bild und damit in die Geschichte hinein.

Zäune auf beiden Seiten lassen keine Abweichung vom eingeschlagenen «Erfolgsweg» zu; damit werden «Weg» und «Richtung» in diesen Bildern auch zur Metapher für den Lebensweg, im Verlauf dessen zwischen Erfolg, Reichtum, Mühsal einerseits und Glück, Bescheidenheit und Freiheit andererseits gewählt werden muß. Wege und Straßen waren es übrigens auch, die neusachliche Künstler besonders faszinierten; sie führen in unbekannte Fernen – «die Weite aber wird uns

zur Verlorenheit». «Wo sich zum Er-Fahren der Welt die Wege so ungewiß zeigen, verlangt es den Betrachter nach Überblick. Manche der reinen Landschaftsbilder der Neuen Sachlichkeit sind Aufsichten[8].» Im zweiten Bild von «Hans im Glück» blicken wir als Betrachter auf eine von Wegen durchzogene, sanfthügelige – nach Aussagen des Künstlers – Basler Landschaft, die in der Spärlichkeit der Ausstaffierung, in der Überdeutlichkeit der plastischen Gestaltung und damit in der Abgrenzung der einzelnen Bildteile doch auch eine gewisse der Neuen Sachlichkeit entsprechende Vereinzelung und Verlorenheit ausstrahlt. Wieder beherrscht hier die Diagonale die Bildhandlung: die Arme der Vogelscheuche, diesem von Leupin bildlich gestalteten Symbol für die Vergänglichkeit von Leben und Wohlstand (man beachte ihr Tenue: obwohl vom Zahn der Zeit angenagt, legt sie Wert auf gepflegte Accessoires wie weiße Manschetten und weißen Kragen – auch das «Poschettli» darf nicht fehlen!), ragen schräg ins Bild. Überhaupt ist ihr Stand nicht der aufrechteste: nur noch mühsam hält sie die Balance. Im Hintergrund sind drei Episoden der Geschichte gleichzeitig ins Bild gesetzt. Der Reiter macht sich mit dem eingehandelten Goldklumpen schräg aus dem Bild Richtung Betrachter davon. Hans hat Mühe mit seiner neuen Errungenschaft und fliegt in hohem Bogen – diagonal Richtung Bildmitte – vom Pferd. Von rechts kommt bereits Hansens nächster Geschäftspartner, ebenfalls auf schräg nach vorne führendem Weg, ins Bild. Im nächsten Bild wandert Hans mit seiner Kuh horizontal nach rechts in Richtung Zukunft durchs Bild; dem Betrachter wird diese Szene wiederum in Kinderperspektive vorgeführt, die dem Willen des Künstlers, den Leser (also das Kind) ernstzunehmen, Rechnung trägt. Diese Perspektive wird im mittleren Doppelbild verstärkt, so daß der kleine Leser-Betrachter sich gleichsam in die Geschichte integriert findet; er hat sich nämlich «bildlich» wie ein Indianer ans Geschehen angeschlichen, liegt im Gras zwischen bunten Blumen, Schmetterlinge umgaukeln ihn (die liebevoll-genaue Naturdarstellung entspricht Leupins Liebe zur Natur) – und hier erlebt er mit, wie der Antiheld Hans, der sich am Schluß der Geschichte doch als großer Gewinner entpuppen wird, zufrieden mit dem gegen die Kuh eingetauschten Schwein wiederum nach rechts – dem weiteren Verlauf der Geschichte entgegen – den Hügel schräg hinunter aus dem Bild marschiert. Der Bauer seinerseits wendet sich nach links, das heißt, er verschwindet in der bereits abgelaufenen Handlung der Geschichte. Hans hat in der Zwischenzeit das Schwein gegen eine Gans eingetauscht und wandert nun mit einem «währschaften» Stab ausgerüstet über Stock und Stein einer von praller Sonne beschienenen Mauer entlang. Interessantes Detail ist hier die Kinderkreidezeichnung – eine frühe Form von Graffiti! – auf

der Wand: die Geschichte von Hans mit dem Schwein taucht hier als Zitat, als Geschichte in der Geschichte, nochmals auf. Analog der Vogelscheuche im zweiten Bild war auch an dieser Mauer die Zeit am Werk; unter dem Verputz, der schönen Fassade, guckt – durch Risse und Löcher bloßgelegt – bereits schon wieder die «Wahrheit» in handfester Form von mit Mörtel zusammengefügten Mauersteinen hervor. Folgerichtig muß das Fundament der Mauer denn auch mit einer eisernen Klammer behelfsmäßig zusammengehalten werden; die ganze Angelegenheit bleibt aber äußerst fragwürdig – Fragmente von heruntergefallenem Putz weisen zusätzlich auf die Vergänglichkeit menschlichen Wirkens und Wollens hin. Dieses Infragestellen wird auch in der bildlichen Gestaltung von Hans und seinem Schatten aufgegriffen. Während Hans, zufrieden über den vermeintlich geglückten Tausch, froh in die Welt guckt, hat sein Schatten, bedingt durch den Lichteinfall, das «Gesicht verzogen»; Hansens Schatten formuliert also bereits die Frage nach der Angemessenheit der psychischen Befindlichkeit seines Herrn. Auf dem nächsten Bild quält sich Hans denn auch mit dem neuerworbenen Wetzstein auf dem Rücken – analog der Schnecke im Vordergrund – durch eine wüstenähnliche Landschaft, sein Gesicht entspricht nun genau dem Ausdruck des Schattens im vorhergehenden Bild: Besitz und Reichtum sind ihm zur wahren Bürde geworden! Mit dem Ziehbrunnen am rechten Bildrand ist das Ziel von Hansens mühsamer Reise auch schon angegeben: hier – beim Wasser- und damit Lebensspender – wird er seine Last los und erwacht zu neuem Leben. Die Steinwüste stimmt einerseits mit Hansens psychischer Verfassung überein, andererseits weist das Bild Charakteristika auf, die es mit Gemälden der Neuen Sachlichkeit, zum Beispiel Niklaus Stoecklins «Hartmannsweilerkopf» (1919), vergleichen ließe: die Verlorenheit der Figur in wüstenähnlicher, toter Landschaft; abgestorbene, abgebrochene Bäume; von Symmetrie beherrschte, statische Hügellandschaft. Die starke Konturierung der Gegenstände hat eine «übernatürliche» Plastizität zur Folge, welche dem Bild neben dem gleichsam magischen Realismus zusätzlich noch eine surreale Komponente vermittelt.

Im Schlußbild hat Hans die Krise überwunden; befreit und glücklich gelangt er wieder zu Hause bei seiner Mutter an; «Seldwyla ist Ende und Ziel des Weges, als Bild der Zukunft bestimmt es dessen Sinn. Ohne die Heimkehr und ohne die Heimat wird der Weg sinnlos, denn sie sind die Verheißung zivilen Lebens, Symbole des Friedens[9].» Hans, der Glückspilz (über seiner Haustür befindet sich sinnigerweise ein Glückskleeblatt!), läuft in der Diagonale – seine letzte Entscheidung ist eben gefallen – ins Bild und auf das Haus zu und der ihm zuwinkenden Mutter entgegen; sein Weg schneidet dabei die Vertikale, die Gasse, die direkt auf das Schloß, den Sitz von Reichtum und Macht zusteuert. Das Schloß seinerseits steht zwar getrennt von den übrigen Häusern auf dem Hügel, ist aber trotzdem eingebunden in die Gesamtsilhouette des Städtchens; das heißt, es gehört zu dieser Welt und zu menschlichen Möglichkeiten des Seins, interessiert aber unseren – nun wirklich glücklichen – Helden nicht mehr.

Leupins Bilder zu «Hänsel und Gretel» – im gleichen Jahr wie diejenigen zu «Hans im Glück» entstanden – gelingt es, die unheimliche und schreckliche Geschichte mittels humor- und liebevoller Details für Kinder erträglich zu machen, obwohl er gerade hier teilweise für Märchenbilderbücher äußerst gewagte Bildkompositionen gewählt hat. Grundthema dieses Märchens ist bekanntlich die Beziehung der Kinder zur mütterlichen Figur; hier ist sie gar in zweifacher, gesteigerter Art und Weise thematisiert. Einerseits

werden die Kinder von der Frau des Holzhackers verstoßen, wobei vom Grimmschen Text her unklar bleibt, ob es sich um die Mutter oder Stiefmutter der Kinder handelt (der knappe, kühle Ton der Schilderung der familiären Beziehungen läßt aber auf eine Stiefmutterfigur schließen). Die Frau des Holzhackers wird, indem sie ihre positive Seite, ihre Mütterlichkeit, unterdrückt, zur – in Jungscher Terminologie – «bösen Mutter» oder «Todesmutter». Andererseits haben sich die Kinder gegen die böse Hexe, gleichsam eine Potenzierung der bösen Mutterfigur und gleichzeitig eine Personifikation der «Todesmutter», und gegen deren dunkle Machenschaften tatkräftig zur Wehr zu setzen. In der Art, wie «die dunklen Muttergestalten in den Märchen ihre schädliche und vernichtende Wirkung ausüben, ... gibt es einige typische Verhaltensweisen. Vor allem scheinen (die Hexen) einen großen Hunger nach Menschenfleisch zu haben, denn sehr oft trachten (sie) danach, ihre Opfer aufzufressen, nachdem sie diese z. B. gekocht haben[10].» Ein gleiches Schicksal soll Hänsel und Gretel auch durch «ihre» Hexe bereitet werden. Leupin führt die Stiefmutter als verhärmte Frau mit hartem Gesichtsausdruck vor, die die sich sträubenden Kinder gegen den Wald hin zieht; diese Darstellung wurde vom Künstler nicht beschönigt. Im Märchen «Hänsel und Gretel» wurde die Einsamkeit und Verlassenheit der Kinder für Herbert Leupin zum zentralen Thema; hier spiegeln sich sowohl Verlorenheitsgefühle, die er in seiner eigenen Kindheit und Jugend kennenlernte, als auch die Schicksale zahlreicher Kinder in der heutigen Welt (Kriege, Kinderhandel, Kinderausbeutung).

Im Hexenbild dagegen bietet Leupin den Kindern eine Gestalt, die wohl hexenhafte Züge (als da sind: gebeugte Haltung, Buckel, große Nase, zerzaustes Äußeres, Spinnenfinger) trägt, deren – von anderen Illustratoren meist lustvoll ausstaffiertes – schreckliches Erscheinungsbild vom Künstler aber durch gezielt eingesetzte, humorvolle Bildelemente neutralisiert wurde. Der schreckliche Blick der Hexe ist verdeckt; in dem blauen bzw. gelben Glas der Brille spiegelt sich ein lustig blau-gelb gestreifter Basler «Mäßmogge», der den Kindern von überlangen Spinnenfingern entgegengestreckt wird. Auf dem Buckel der hämisch-lustig schmunzelnden Alten hockt ein, ihrer Körperform genau angepaßter, zerzauster schwarzer Vogel, der in Stellvertretung verschmitzt und zugleich boshaft auf die – im Bild nicht dargestellten – Kinder blickt: der Vogel wird damit gleichsam zum «bösen Geist» der Alten – der Schrecken dieser Figur ist aufgeteilt und damit für den kindlichen Betrachter auch reduziert!

In dem 1945 veröffentlichten Märchen vom «Schneewittchen und den sieben Zwergen» tritt den Kindern eine ganz andere Art von Hexe aus dem Bild entgegen. Die Details im dunklen Hintergrund sind nicht wahrnehmbar, von einem grün-gelb magisch leuchtenden Becken aus durchziehen giftfarbene Dünste den Raum. Auf

dem Tisch, von Hexenelixier und Kerze beleuchtet, ist – neben dem Zauberbuch als wichtigstem Utensil jeden Hexenhaushalts – ein ganzes Arsenal an Ingredienzien, Werkzeugen und sonstigen Hexenhilfsmitteln ausgebreitet: In allen Farben des Regenbogens schillernde Flüssigkeit tröpfelt durch das phantastisch gewundene Reagenzglas in die Flasche; auch eine Alraune, Totenkopf und Stundenglas dürfen nicht fehlen. Wie nun aber stellt Leupin die dazugehörige fürchterliche Hexe dar?! Mit einer roten Clownnase ausgerüstet, injiziert hier die Stiefmutterhexe das für Schneewittchen bestimmte Gift mittels überdimensionierter Spritze in den Apfel: das kann ja nicht gut gehen! Mit diesem Bild, das einerseits einem traditionellen Märchenhexenbild nahekommt, es aber gleichzeitig hinterfragt und verfremdet, weist Leupin den kleinen Bildbetrachter bereits auf den guten Ausgang der Geschichte hin. Das ist ja gar keine richtige Hexe, die versucht ja nur so zu tun, als ob. Man stelle sich bloß vor: Bei ihrem bösen Treiben ist sie angewiesen auf so banale Hilfsmittel wie Zündhölzer! Eine «richtige» Hexe wüßte sich da ganz anders zu helfen! Leupin versteht es also immer wieder, durch liebevoll und klug eingesetzte kleine Details das Schreckliche der Märchen für Kinder zu relativieren und das Betrachten sogar zum vergnüglichen Spaß werden zu lassen.

Solches geschieht auch in den Illustrationen zu «Hänsel und Gretel»!

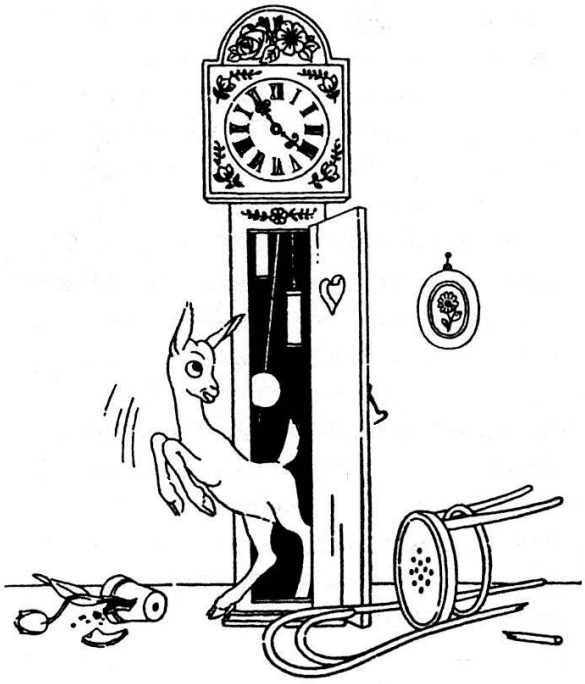
Im Bild von Hänsel im Stall scheint die ganze Grausamkeit der Märchen in komprimierter Form zu stecken; das scharfe, blanke Messer und der Kochlöffel hängen gleich neben dem Gitter am überdimensionierten Nagel. Sie sind Zeichen für den von der Hexe geplanten weiteren Verlauf der Geschichte. Kleine, exakt gezeichnete Details wie die Fliege oder das plastisch gezeichnete Vorhängeschloß schaffen für das Kind ein erstes Gegengewicht zum Schrecken der dargestellten Szene; die kleine weiße Maus mit den roten, listigen Augen und den scharfen Nagezähnen aber ist als Zeichen für die Rettung Hänsels und die Befreiung der Kinder von der Hexe eingesetzt. Die eigentliche Befreiungsszene, die Verbrennung der Hexe, ist denn auch folgerichtig vom Illustrator übergangen worden. Leupin betont lieber den Mut und Durchsetzungswillen der beiden Kinder, denen er das letzte Bild reserviert hat; der kleine Bildbetrachter sieht seine zwei Helden vergnügt in einer nun wieder hellen, fröhlichen Landschaft heimwärts ziehen. Hexe und Stiefmutter sind aus der Geschichte eliminiert; das heißt, die Kinder haben sich erfolgreich gegen die beiden lieblosen mütterlichen Figuren behaupten können und kehren nun reicher – sowohl an materiellen Werten (die Schätze der Hexe) als auch an Erfahrung – zu ihrem Vater zurück.

Die doppelseitige Tafel in der Mitte von «Hänsel und Gretel» steht in ihrer konsequent dunklen und düsteren Farbgebung einmalig in der Geschichte der Märchenillustration da. Riesengroß wirkende kahle Baumstämme, die trotz ihres abgestorbenen Erscheinungsbilds unheimliches, fast schon wesenhaftes Leben ausstrahlen, säumen den von magischer Beleuchtung vorgezeigten Weg zum Hexenhaus hin. Die grünlichgelb schimmernde Farbe des Wegs wird von der Türe aufgenommen – das Zentrum des magischen Lichts aber liegt im Hexenhaus selbst. Dieses Leuchten entspricht in seiner Farbigkeit und Intensität genau demjenigen des Hexenzaubertopfs im «Schneewittchen». Solch seltsames, zwischen Gelb und Grün changierendes magisches Leuchten findet sich übrigens auch im Bild «Piazza d'Italia» von 1912 des für die damalige zeitgenössische Kunst wichtigen Malers Giorgio de Chirico; er wird der von Italien ausgehenden Strömung der Pittura Metafisica zugerechnet, die ihrerseits wieder die Maler der Neuen Sachlichkeit beeinflußt hat.

Ende der fünfziger Jahre, nach einer als existentielle Krise empfundenen Zeit, wandelt sich Herbert Leupins Stil «vom naturalistischen Realismus zum Frei-Zeichnerischen und koloristisch Malerischen[11]». Diese Krise widerspiegelt sich in dem zwischen 1944 und 1949 entstandenen Märchenzyklus; die künstlerisch-gestalterische Veränderung, der Versuch des Künstlers, einen Ausweg aus der Sackgasse zu finden, läßt sich anhand des Erscheinungsjahres der Bände ziemlich genau rekonstruieren. Der «Gestiefelte Kater» (1946) ist erster Ausdruck eines künstlerischen Wandels; hier finden sich erste Anzeichen eines beginnenden Aufbruchs in einer Zeit, in der sich alte Stile und Formen der Bildgestaltung für Leupin als überholt erwiesen haben. Herbert Leupin selbst spricht in der Rückerinnerung von einer eigentlichen Übersättigung! Die während der «Märchenzeit» in Kindergärten von Leupin gemachte Beobachtung, daß Wissen und Erfahrung die künstlerische Freiheit nur begrenzen, führte ihn auf die Suche nach der Rückgewinnung solch einfacher Formen für das eigene Schaffen. Vorbild war ihm hier einerseits Picasso, der am Schluß seines Lebens zeichnen wollte «wie ein Kind»: einfach, frei und kreativ. Andererseits läßt sich solch ursprüngliche Kreativität auch in sogenannter Stammeskunst finden – Leupin ist auch heute noch ein oft gesehener Besucher des Völkerkundemuseums in Basel.

Die Heterogenität der im «Gestiefelten Kater» verwendeten Stilmittel entspricht dieser Suche Leupins nach Neuem; die malerisch-plastische Bildgestaltung der bisherigen Märchen steht hier neben neuen plakativ-graphischen Bildlösungen. Teilweise versucht Leupin sogar, die beiden Stilrichtungen im Bild zur Synthese zu bringen. So tritt dem Betrachter der witzige und pfiffige Kater zu Beginn des Buches vor einem flächenhaft gestalteten Hintergrund entgegen; das freche, gewagte Zitronengelb der Landschaft ist bestens auf das Katzentier abgestimmt, das uns verschwörerisch mit seinen grünlichgelben Augen zuzwinkert. Der schwarze, mit roter Jacke und orangem Hut samt grüner Feder ausgestattete Kater selbst ist teilweise noch plastisch gemalt (zum Beispiel Hut, Stiefel, Sack); daraus resultiert nun eine Spannung sowohl im farblichen als auch im gestalterischen Bereich. Der schlaue Kater agiert äußerst präsent und wachsam vor den Kulissen einer grell erleuchteten Bühne. Das zweitletzte Bild ist bis auf ganz wenige kleine Bildelemente noch der früheren Malweise verpflichtet. Hier taucht ein letztes Mal das magische Leuchten früherer Bilder auf; gleichsam als eine letzte Reminiszenz an erinnerte Bildwerke, die dem magischen Realismus nahestehen. Leupin gelingt in dieser Verwandlungsszene eine kompositorisch spannende Bildlösung, indem er in der Gleichzeitigkeit der Darstellung einen in rasanter Geschwindigkeit ablaufenden Vorgang einfängt. Der Zauberer verschmilzt zusehends mit dem Elefanten: der Schattenwurf seines violetten Gewandes ist Bestandteil des Elefantenkörpers, Gesicht und Hände des Zauberers entsprechen farblich den Elefantenzähnen. Als Gegenpart zum kalten Violett des großen Zauberers steht, diagonal versetzt und in die untere rechte Bildecke gedrängt, der kleine gestiefelte Kater, dessen Kleidung in warmen Rottönen leuchtet. Im letzten Bild nun kehren sich die Verhältnisse um: Riesengroß blickt der Kater auf die kleine Zaubermaus hinunter. Die Identifikationsfigur «Gestiefelter Kater» tritt dem Kind-Betrachter nun von gleich zu gleich entgegen; implizit gibt er dem Kind zu verstehen: Wir Kleinen schaffen das schon! Bis auf wenige Details (Katerschnauze und Hutband, Zauberhut der Maus) ist dies Leupins konsequenteste und gewagteste flächenbetonte Bildlösung. Ein leuchtendoranges

Kreissegment erweckt durch gezieltes Einsetzen einiger schwarzer Katzenhaare den Eindruck eines wirklich übers Katzenohr gestülpten Hutes. Die knallgelben Augen beginnen, in Kontrast gesetzt zum starken, kalten Violett, förmlich zu leuchten. Die rote Unterlage, auf der die erschrockene weiße Zaubermaus sitzt (ihrerseits wieder ein Kontrast zum schwarzen Kater), ergänzt in ihrer sorgfältig abgestimmten Farbigkeit die gewagte Komposition zu einem Ganzen. Solch gestalterische Großzügigkeit in Bildern für Kinder war – und ist auch heute noch – selten!



Die grauslige Geschichte vom «Wolf und den sieben Geißlein» (1947) ist vom Künstler in humorvolle, ins Groteske spielende Bilder verpackt worden. Da taucht plötzlich ein zerlumpter, rauchender Trinker-Ganoven-Wolf auf, der zerstörerisch in die heile Welt der Zicklein einbricht (in Bild 5 ist die Welt der Geißlein denn auch im wahrsten Sinne des Wortes nicht mehr «heil»: die weinende Geiß findet zu Hause nur noch zerbrochenes Spielzeug vor). Die plakative Bildlösung ist ergänzt durch eine starke, dunkle Konturierung der Gestalten, die an Walt Disneys Figuren denken läßt, ohne allerdings wie diese zur Verniedlichung und Verharmlosung zu tendieren.

Im nächsten Buch, im «Dornröschen» (1948), manifestiert sich – so Leupins eigene Aussage – die künstlerische Krise am deutlichsten; sie wurde, indem der Künstler mit seiner Malerei an Grenzen stieß und sie zu überwinden suchte, zur eigentlichen Identitätskrise. Leupins in diesen Bildern gezeigter Humor, seine Lustigkeit, waren ihm damals bitterer Ernst: er war auf der Suche nach einfachen, gültigen Formen der Bildgestaltung. Vorbild waren ihm die «Papiers collés» des späten Matisse, deren Einfachheit und Vollkommenheit der Form er bewunderte. Leupin steht der dekorativen Bildgestaltung des «Dornröschen» heute eher skeptisch gegenüber, obwohl er sie damals durchaus anstrebte. Der Versuch, eine neue Bildsprache zu finden, führte ihn zu keiner befriedigenden Lösung: zu harmlos ist das Resultat, zu groß der Anteil des rein Dekorativen. Leupins Vorliebe fürs «Geschichtenerzählen», dem eine freie, zeichnerische Malweise viel eher entspricht, kam zu kurz.

Das «Märchen von Frau Holle» (1949), das letzte der neun Bilderbücher, ist dann Ausdruck eines Schrittes hin zu einer künstlerischen Befreiung. In humorvollen Bildern, aus denen das unheimliche Element verschwunden ist, werden wieder Geschichten erzählt. Im Doppelbild (dem heutigen Lieblingsmärchenbild

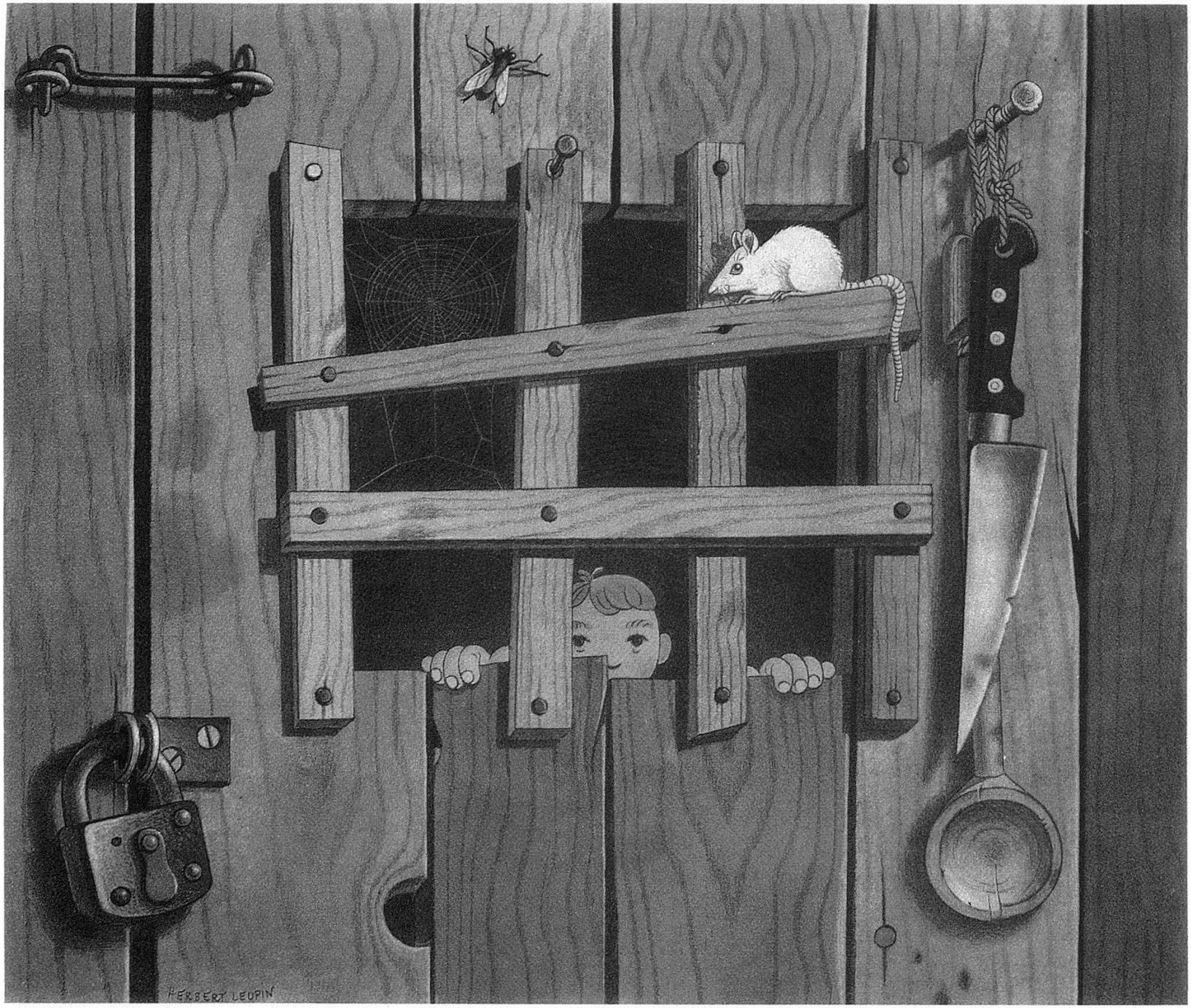
---

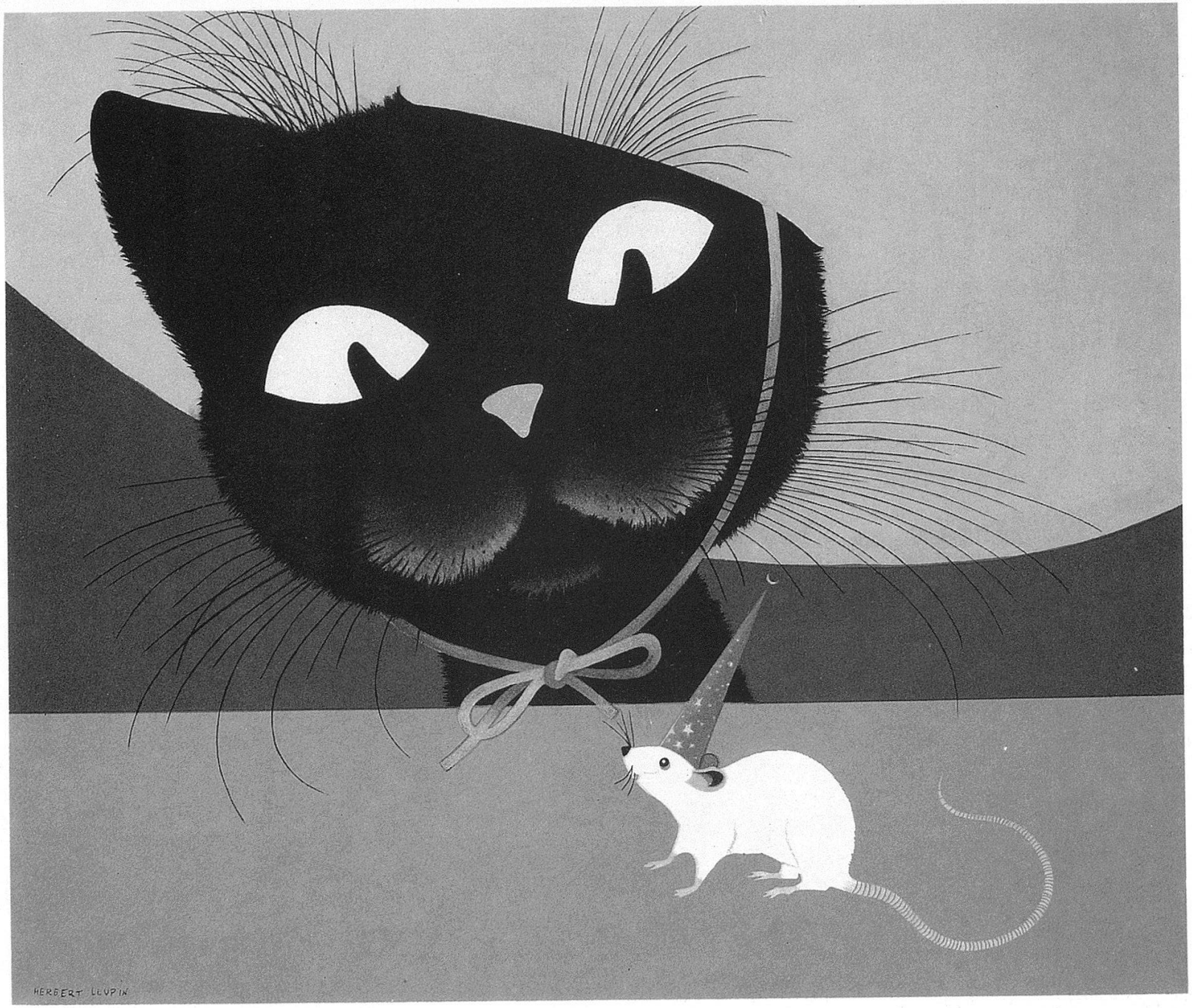
ZU DEN FOLGENDEN ZEHN MÄRCHENBILDERN

1 *Hans im Glück.*
2–4 *Hänsel und Gretel.*
5–6 *Der gestiefelte Kater.*
7 *Schneewittchen und die sieben Zwerge.*
8 *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein.*
9 *Frau Holle.*
10 *Dornröschen.*

HERBERT LEUDIN

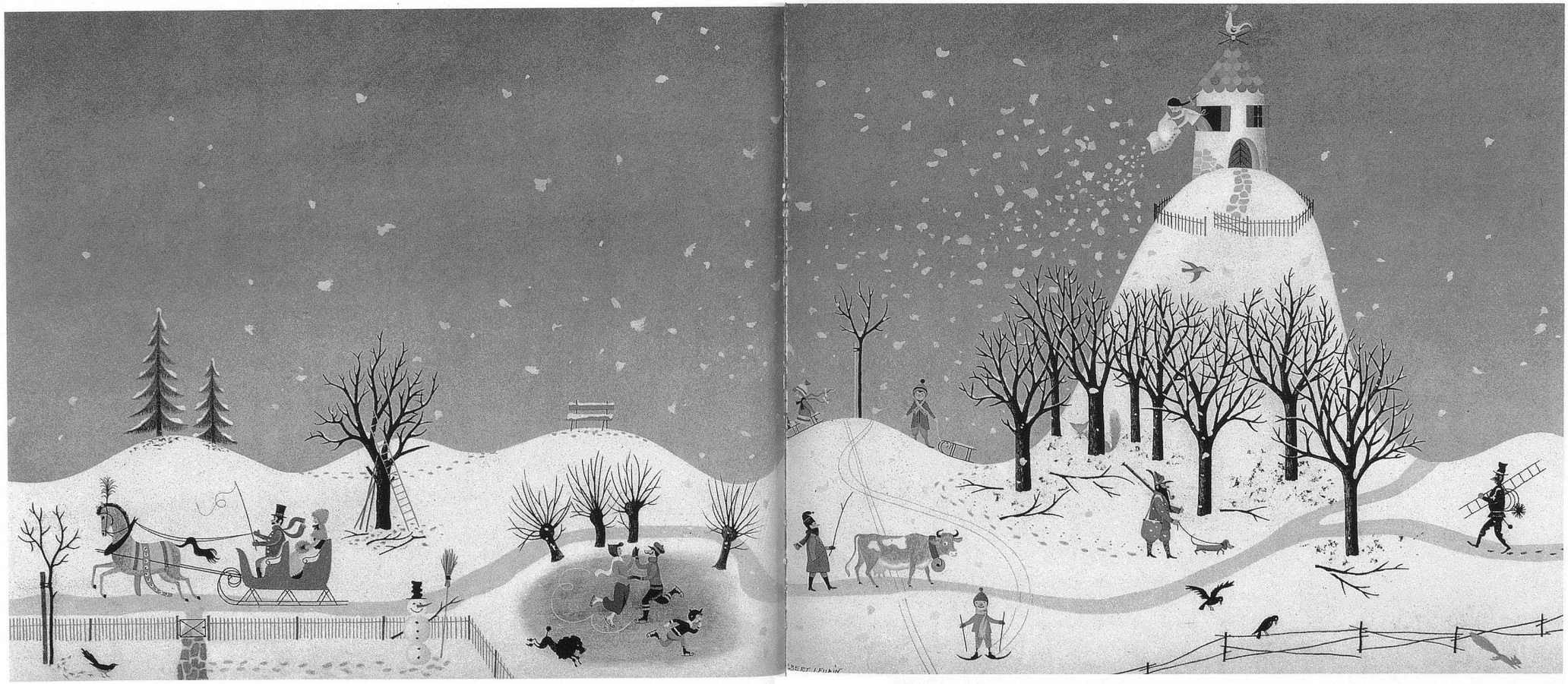
HERBERT LEUPIN


HERBERT LEUPIN


HERBERT LEUPIN

7

7



HERBERT LEUPIN

Leupins!) führt der Künstler dem kindlichen Betrachter eine Vielfalt lustiger Wintergeschichten vor. Frau Holle und ihr Reich ist in diese – möglicherweise an Kinderzeichnungen inspirierte – Winterwelt integriert; sie steht nicht als mit übernatürlichen Kräften versehene Macht außerhalb des Geschehens. Herbert Leupin schuf damit das Panorama einer positiven Welt, ein Angebot an lustigen Geschichten, die er wohl einerseits für das Kind in

ihm selbst, andererseits aber auch für seine eigenen Kinder (der erste Sohn wurde 1948 geboren) erzählt hat. In diesem letzten Märchenbilderbuch zeichnet sich der Beginn einer neuen Bildsprache Herbert Leupins ab, die heute in der einfachen, zeichnerischen Gestaltung seiner in freier künstlerischer Tätigkeit gemalten Clownbilder ihren sprechendsten Ausdruck findet.

An diesem Märchenzyklus in seiner Gesamtheit läßt sich die Entwicklung Herbert Leupins – in den für seine Suche nach einem neuen künstlerischen Ausdruck so bedeutenden Jahren – besonders gut verfolgen, da es sich um ein in sich geschlossenes Werk und um motivisch verwandte Bilder (Märchenbilder, Bilder für Kinder) handelt. Da die Bilderbücher im Abstand von je einem Jahr erschienen sind, bietet sich hier die reizvolle Möglichkeit, die Veränderung, die sich auch im Plakatschaffen des Künstlers Herbert Leupin vollzogen hat, in ihrem zeitlichen Verlauf und «im Kleinen» zu beobachten.

ANMERKUNGEN

[1] Das Zitat stammt aus dem Prospekt des Globi-Verlags, der im November 1944 die ersten drei Bände der Märchenbilderbuchserie ankündigte; J. K. Schiele erläutert hier auf S. 2, warum gerade Grimms Märchen gewählt wurden.

[2] Vgl. Bücher aus dem Globi-Verlag, November 1946, S. 7.

[3] Vögele, Christoph: Kastenraum und Flucht, Panorama und Kulisse. Zur Raumpsychologie der Neuen Sachlichkeit. In: Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Bearbeitet von Jutta Hülsewig-Johnen. Kunsthalle Bielefeld, 1990, S. 40.

[4] Ebenda, S. 37.

[5] Niklaus Stoecklin, 1896–1982. Retrospektive aus Privat- und Museumsbesitz. Ausstellung 1987 im Berowergut, Riehen; Vorwort von Robert Th. Stoll: «Der präzise Maler».

[6] Das Plakat in der Schweiz. Autoren: Willy Rotzler u. a. Schaffhausen/Zürich (1990), S. 49. «Ende der dreißiger Jahre tauchen die ersten Plakate von Leupin auf. Ihre Stilmittel sind zunächst noch die der ‹neuen Sachlichkeit›, wie sie in Basel von Niklaus Stoecklin vertreten worden war. Es handelt sich um einen präzisen, zeichnerisch-malerischen Darstellungsstil von höchster Dingtreue.»

[7] Martin Kaiser geht in seinem Aufsatz über «Hans im Glück»-Ausgaben ebenfalls auf Leupin ein: «Hans beginnt zwar seinen Weg bereits als Belasteter – schwere Schweißtropfen fallen auf beiden Seiten zu Boden – doch der Wert der Last ist noch nicht zweifelhaft geworden» (Librarium 1986, Heft 3, S. 175).

[8] Vögele, a. a. O., S. 35.

[9] Kaiser, a. a. O., S. 176.

[10] Birkhäuser-Oeri, Sibylle: Die Mutter im Märchen. Stuttgart 1976, S. 49. Vgl. dazu S. 48: «Der Archetypus der Erdmutter enthält wohl an sich gleich viel Licht wie Schatten ... Dieser seelischen Tatsache entsprechend lassen sich auch unter den bösen Mutterfiguren der Märchen, wie Hexen und Stiefmütter, verschiedene Typen finden.»

[11] Herbert Leupin – Plakate 1939–1969. Einleitung und Zusammenstellung: Reinhold Hohl. Schriften des Gewerbemuseum Basel, Nr. 8, S. 11.