

Ernst Kreidolf : "Ein Wintermärchen" : Idee und Ikonographie eines Bilderbuchs

Autor(en): **Kaiser, Martin**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **46 (2003)**

Heft 3

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388748>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

MARTIN KAISER

ERNST KREIDOLF: «EIN WINTERMÄRCHEN»

Idee und Ikonographie eines Bilderbuchs

Die Geburt einer Geschichte

«Das Kriegselend, die Schrecken der gegenseitigen Vernichtung hatten die Menschen so sehnstchtig nach etwas Besserem gemacht.» EK

Im Sommer 1916 verließ Kreidolf München, eine Stadt, die für mehr als dreißig Jahre (seit Juli 1883) seine zweite Heimat geworden war. Von der alltäglichen Not war er ebenso betroffen wie alle andern, dazu kam die kriegsbedingte Vereinsamung des Schweizers. Die meisten Freunde und Bekannten waren an der Front, manche verwundet oder gefallen, und «in den Ausstellungen sah man fast nur noch Kriegsbilder» (L149). «Gern» verließ Kreidolf im August das verarmte und künstlerisch verödete München und reiste in die Schweiz. Er war gesundheitlich angeschlagen und ließ sich pflegen, eine Kur gegen seinen Lungen-spitzenkatarrh erwies sich als notwendig. Am 6. Dezember fuhr er nach St. Moritz. Hier war tiefer Winter, Schnee und Kälte. «Eigentlich bin ich dem nie gern nachgereist, aber es mußte sein.» (L1205) Doch wie in der Zeit vor der Entstehung der «Blumenmärchen» wurde aus dem «Mißgeschick» der Krankheit ein Glück, und die Winterkur im Gebirge der Anstoß zu einer fast vergessenen Produktivität.

Durch das vom Arzt verordnete Arbeitsverbot und die Entlastung «vom Ballast des beruflichen Pflichtgefühls» konnte sich Kreidolf ganz dem Erlebnis der Landschaft und Jahreszeit hingeben, die den Maler trotz seines anfänglichen Widerstands mehr bezauberten als befremdeten. Entscheidend für die geistige Erholung war aber die Befreiung aus der lähmenden Isolation in München und ein gründlicher

Wandel der Kommunikationsmuster. Was in München tabu war, wurde hier offen und leidenschaftlich diskutiert. Sein Hausherr in St. Moritz Bad, der Architekt Hartmann, und seine Angestellten «standen ganz auf sozialistischem Boden, trauten dieser Richtung damals auch noch das Heil der Welt zu» (L1206). Ein anderer Wintergast im Hause Hartmann, der «Idealkommunist» (EK) O. Volkart, ein Anhänger Tolstois und Romain Rolands, der «die ganze Welt reformieren und in Liebe umfassen wollte», war der wichtigste Gesprächspartner Kreidolfs. «Ich unterhielt mich gern mit ihm und verdanke ihm viele anregende Stunden an jenen Winterabenden. Das Kriegselend, die Schrecken der gegenseitigen Vernichtung hatten die Menschen so sehnstchtig nach etwas Besserem gemacht.» (L1206) Als Kreidolf in St. Moritz bereits eingewöhnt war, lernte er auch Emil



Roniger, seinen späteren Verleger, und Hermann Hesse kennen. «Mit ihm war ich oft zusammen¹.»

Aus der Verbindung von Wintererlebnis, Kriegserfahrung und der die politischen und literarischen Gespräche bestimmenden «Sehnsucht nach etwas Besserem» entstand die Idee eines winterlichen Friedensfestes, die für Kreidolf zum Ausgangspunkt seiner Geschichte wurde. Der für sein «Wintermärchen» entscheidende Einfall bestand darin, das utopische Ereignis als Geschichte einer Epiphanie zu erzählen, die im Fest der Winterkönigin ihren Höhepunkt findet.

Schneewittchen

«We have peopled air and earth and water with gods and goddesses and nymphs and elves – that, though we cannot, yet these projections can enjoy in themselves that beauty, grace and power of which Nature is the image.» C. S. Lewis

Für seine Erzählung geht Kreidolf von einer Wintererfahrung aus, die mit den Anfängen der Winterkuren und des Wintersports eng verbunden ist und gerade dem «strengen» Winter als Ort und Zeit der Befreiung vom Alltag und seiner Tristesse positive Bedeutung verleiht. Es ist daher selbstverständlich, daß die Herrin des Winterfests und der Winterspiele unter einem ganz anderen Aspekt erscheint als die zur Erstarrung führende «Schneekönigin» in Andersens allegorischer Märchen-erzählung.

Kreidolf wählte aus dem folkloristischen Motivmaterial die bereits durch den Namen ausgezeichnete Figur Schneewittchens und als Ort ihrer Erscheinung den «Bezirk» der sieben Zwerge. Seine Bilder-geschichte ist aber keine Fortsetzung des aus Grimm («Sneewittchen») und Bechstein («Schneeweißchen») bekannten Märchens nach dem Motto «Wie unsere Märchen weitergehen²», sondern Fantasy. Der Name Schneewittchens ist hier auch nicht von einer (schwankenden) Geburtslegende abhängig, sondern die natürliche Bezeichnung für die Königin der hohen «schnee-weißen» Winterzeit. Nach dem Zeugnis der Bilder ist dieses Schneewittchen weder Hausmütterchen³ noch Ehefrau eines abwesenden Königssohns, sondern die – eher jungfräuliche – Herrin der Jahreszeit. Als solche kommt sie vom Himmel und entschwindet wieder in diesen Bereich. Ihr «irdischer» Wohnbereich ist das «Sieben-zwergerevier», ein heiliger Bezirk (Temenos), der vom «Eiszwerg», einer lebendigen Roboterfigur aus Eis, betreut wird. Als Winterresidenz Schneewittchens ist die Wohnung der Zwerge kein kleines Häus-

chen, in dem im gleichen Raum gegessen und geschlafen wird (Grimm und Bechstein). Wie an andern bedeutenden Kultorten gehören zur Wohnung der Herrin auch Anlagen für musische und gymnische Spiele, die in der Zeit des Festfriedens stattfinden. Nur im Text wird der Versuch gemacht, die zwei Welten angehörende Figur durch eine notdürftige Anpassung enger mit dem traditionellen Märchen zu verbinden.

Als Kultherrin erscheint Schneewittchen auf dem Titelbild des Einbands der Erstausgabe (1924). Die Szene zeigt das Blumenopfer eines Zwergs aus dem Kreis der Sieben vor der tiefverschneiten Figur Schneewittchens. Im antiken Sinn ist sie in ihrem Agalma als Bild und als Person gegenwärtig, so daß die Figur trotz der nur für eine Plastik oder Tanzgebärde passenden Handstellung (Mudra⁴) Kontakt mit dem Verehrer aufzunehmen scheint. Ebenso wie die jugendliche Magna Mater im Bilderbuch «Der Gartentraum» («Pfingstrose») ist die mit Schnee- und Eisornamen-ten geschmückte Herrin des Winters⁵ eine mythische Gestalt.

Das Bild vom Blumenopfer ist unverständlich, wenn Kreidolfs Geschichte als Fortsetzung eines Kinder- und Hausmärchens verstanden wird. Es ist daher in den neueren Ausgaben durch eine Szene aus dem Bilderbuch (Eistanz) ersetzt worden – ein Beispiel für die Zensur, die gern dort einsetzt, wo der Autor dem konventionellen Bild des Märchen-erzählers nicht entspricht.

Die Pilger

«Das Benutzen der Erlebnisse ist mir immer alles gewesen; das Erfinden aus der Luft war nie meine Sache, ich habe die Welt stets für genialer gehalten als mein Genie.» Goethe

Am Winterfest treffen zwei Gruppen von Zwergen zusammen. Vom Personal des Märchens übernimmt Kreidolf die Sie-

ben, die ihren Bezirk nie verlassen, erfindet aber dazu ein Trio von Pilgern, das von außen kommt und die erste Phase des ›Wintermärchens‹ dominiert. Diese Drei sind wie die drei ›Könige‹ der Weihnachtsgeschichte Zeugen der Epiphanie. Doch für die Erzählung ist ihre Reise durch die Winterwelt bedeutsamer als ihre Beteiligung an einem Fest, das sie nur als Partner der Sieben mitfeiern dürfen. Im Reisemärchen, das mehr als die Hälfte des Bilderbuchs umfaßt, werden Landschaft und Jahreszeit zu prominenten Mitspielern der Erzählung. In keinem anderen Bilderbuch ist Kreidolf so sehr Landschaftsmaler: die Intensität, mit der er anderswo den Mikrokosmos von Blumen und Tieren ins Bild setzt, ist hier konzentriert auf die Wiedergabe der Winterlandschaft. Das Gesicht von Himmel und Erde bei Tag und bei Nacht, am Morgen und am Abend, bei schönem und bei wüstem Wetter, die Farben und Tönungen von Licht und Dunkel sind ein wesentlicher Teil des Reisemärchens, in dem die relativ kleinen Figuren in das Landschaftsbild einbezogen sind⁶.

Zum Bild des Winters gehören auch «die phantastischen Schneegebilde an Bäumen, Büschen und überall auf Wegen und Stegen», die Kreidolf im Engadiner Winter 1916/17 so beeindruckten, daß er sie trotz des ärztlichen Arbeitsverbots in Zeichnungen festzuhalten versuchte (L 115). Was darüber hinausgeht, ist Spiegelung von zwei lange zurückliegenden, aber unvergeßlichen Wanderungen von Partenkirchen ins Partnachtal, die Kreidolf und sein Freund Wilhelm Balmer zusammen mit dem Landsmann Walther Siegfried zwischen Weihnachten und Silvester 1887 unternommen haben⁷. Wer sich von der Vorstellung lösen kann, Zwerge mit weißgrauen Bärten als Greise anzuschauen, und das Verhalten der Wallfahrer im ›Wintermärchen‹ beobachtet, wird bemerken, daß die drei Pilger, die mit dem Mutwillen der Jugend zu Schneeballschlachten und anderen improvisierten Winterspielen jederzeit bereit

sind, die Lust am Abenteuer mit dem frommen Zweck zu verbinden wissen.

Wie für diese sehr menschlichen Wallfahrer war die Wanderung ins Partnachtal für die drei jungen Schweizer⁸ ein mühsames, aber herrliches Erlebnis. Am Vorabend der (ersten) Wanderung war Kreidolf nach Murnau gefahren und von dort – «damals ging noch keine Bahn» – die fünf Stunden nach Partenkirchen zu Fuß gegangen. Im größten Schneegestöber stapfte er mühsam dem Ziel zu und wurde kurz vor Partenkirchen von den beiden ihm entgegenkommenden Freunden überfallartig überrascht. Am andern Tag wurden – wie im Beginn des ›Wintermärchens‹ – die Schneestürme von schönem Wetter abgelöst. «Die Winterpracht lockte uns mächtig, etwas zu unternehmen.» Unter Balmers Führung steuerten die drei durch tiefen Schnee der Partnachklamm zu. «Noch waren damals die Skier nicht aus Norwegen zu uns gedrungen, und mit Schneereifen uns zu versehen hatten wir nicht bedacht», berichtet Siegfried⁹. Auch die märchenhafte Erleichterung der letzten Wegstrecke durch eine Schlittenfahrt mit den Eichhörnchen als Zugpferden (achte Szene im ›Wintermärchen‹) ist insofern Spiegelung einer wirklichen Erfahrung, als die Wanderer von anno 87 «auf Schlittwegen» (Balmer) schneller ans Ziel kamen, denn sie konnten «den durch Schneemassen verwehrten Weg durch einen andern, der durch Holzschlitten einigermaßen vorgespurt war», umgehen¹⁰.

Die Eisgrotte am Eingang des ›Siebenzwegereviers‹ (neunte Szene) wird von Kreidolf im Bilderbuch mit ähnlichen Worten beschrieben wie der Eingang der Partnachklamm: (Die Pilger) «bewunderten die großen Eiszapfen, die wie Orgelpfeifen vom Gewölbe herunterhingen». In den Lebenserinnerungen von Kreidolf und Siegfried wird das gleiche Erlebnis so beschrieben: «Wir kamen am Eingang der Klamm vorbei, der mit riesigen Eiszapfen, Orgelpfeifen gleich ganz verbaut war»



Zenzi Hohenleitner. Bleistiftzeichnungen von Ernst Kreidolf (links) und Wilhelm Balmer (rechts).

(Kreidolf). Und Siegfried: «Phantastische Eiszapfengebilde hingen von den Wänden nieder, bald gefrorenen Sturzbächen, bald gläsernen Riesenorgelpfeifen gleich, Eisgalerieen bildend, die man wie grünschimmernde Tunnelle durchkroch.» In der wunderbar grünschimmernden Eisgrotte des Bilderbuchs leben diese «Tunnelle» fort und aus dem Bild der Eiszapfen als Orgelpfeifen hat Kreidolf für die Eistanzszene die orgelartige «Glasharmonika» entwickelt, deren Musik den «Schlittschuh-Elfentanz» begleitet.

Der Hauptgrund für die rasche Wiederholung der ersten Wanderung ins Partnachtal war «die Zenzi», ein «dunkelhaariges schönes Bauernmädchen, frisch und blühend. Ihre Augen schauten dunkel, fast schwermütig aus ihrem Gesicht¹¹.» Ihre erotische Ausstrahlung ist in den Lebenserinnerungen der drei Beteiligten festgehalten. In seiner zurückhaltenden Art bemerkt Kreidolf viele Jahre später: «An

jenem Winterausflug übte sie auf uns drei Jünglinge Balmer, Siegfried und mich den gleichen Zauber aus, der in die weiteren Jahre nachwirkte.» Das dunkelhaarige Schneewittchen des Wintermärchens und die aus Verehrung und Verliebtheit gemischte Beziehung der Zwerge zu ihrer Herrin ist wohl die schönste Spiegelung der lange zurückliegenden, aber unvergeßlichen Erfahrung¹².

Die Winterfahrt der drei Zwerge ist ein aus diesen Erinnerungen und aus Motiven der Epiphanielegende komponiertes Reismärchen. Am ersten Wandertag sind die Pilger «schon in der frühen Morgenhelle» unterwegs. Während der ersten Ruhepause bricht das Licht bereits durch die Hülle des Nebels¹³. Die Wanderer sitzen hinter einer natürlichen Pforte aus Ebereschen zwischen schneebedeckten Felsblöcken, einem Farbmotiv, das Kreidolf gerade wegen seiner Schlichtheit bevorzugte. In einem tiefverschneiten Wald begegnen sie den



Die ruhenden Könige. Kapitell von Gislebertus in Autun, um 1125.

Schneeungeheuern auf den Bäumen, ein Einfall, den Kreidolf auf die ›phantastischen Schneegebilde‹ des Engadiner Winters zurückführt. Die Wanderung selbst, das mühsame Stapfen durch den Schnee ist in Erinnerung an die Erlebnisse von 1887 dargestellt. »Drei Stunden lang wanderten wir nun durch den hohen Schnee talauswärts unter mit Schneelasten und Eis behangenem Gesträuch, in dem die Winter-sonne blitzte und funkelte. Es war mühsam, aber einzig schön.« Die drei Zwerge ziehen ebenso »still ihren Weg dahin« wie früher die drei Schweizer in der ›Ureinsamkeit‹ jenseits des Klamms: »Im Schnee bis an die Knie stapften wir geräuschlos durch das Schweigen.« (Siegfried)

In der stürmischen Regennacht, die den ersten Wandertag ablöst, schlafen die drei Pilger in einer Erdmulde so sicher wie die drei Könige auf ihrem Weg zum heiligen Kind. Während die Schneeungeheuer unter dem Ansturm des Regens sich verzerren und auflösen, sind die Drei auch ohne Decke in sicherer Hut¹⁴. Die Geborgenheit der Pilger ist Ausdruck ihrer Verbundenheit mit der Winterkönigin, ebenso wie am nächsten Tag die wunderbare Schlittenfahrt, die unter dem unsichtbaren Patronat der Herrin die Pilger schnell und sicher ans Ziel führt. Angelangt am »Gehege der sie-

ben Zwerge«, werden sie nach einem kurzen Zwischenspiel (in der Eisgrotte), das noch einmal zeigt, daß die Abenteuerlust der Pilger stärker ist als ihre Heiligkeit, von den sieben Zwergen übernommen. Nur diese haben das Vorrecht, die Wanderer aus der Außenwelt zum Festmahl und der Begegnung mit Schneewittchen einzuladen, das ihnen am Vorabend der Reise als traumartige Vision am dunklen Himmel erschienen war.

Advent

»Wir haben seinen Stern gesehen im Osten und sind gekommen, ihm zu huldigen.« Matth. 2, 3

Die erste Szene des ›Wintermärchens‹ zeigt himmlisches und irdisches Geschehen. Beides ist aufeinander bezogen: was sich am Himmel zeigt, ist eine Erscheinung, die von irdischen Zeugen erlebt wird^{14a}. Das Bild der Vision vereinigt die Epiphanielegende mit dem Reisemärchen. Über den drei in ihrer Höhle halb versunkenen Zwergen erscheint die Gestalt Schneewittchens am Himmel in einer lichterfüllten Mandorla, die eingefasst wird von geflügelten Sternen aus Eiskristall. Die Flügelsternchen

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ACHT SEITEN

»Ein Wintermärchen« von Ernst Kreidolf

- 1 Einband der Erstausgabe, 1924.
- 2 Einband des Neudrucks, 1954.
- 3 Die Pilger.
- 4 Schlittenfahrt.
- 5 Eisgrotte.
- 6 Unter den Ebereschen.
- 7 Die schlafenden Pilger.
- 8 Die Vision.
- 9 Abendmahl.
- 10 Eistanz.
- 11 Eismixen auf der Flucht.
- 12 Auf der Schlittenbahn.
- 13 Schneeballschlacht.
- 14 Im bereiften Wald.
- 15 Abschied.
- 16 Eisfee. Aus »Kinderzeit«, 1930.

Sin Wintermärchen

von Ernst Kreidolf



Rotapfelverlag

Erlenbach - Zürich
Leipzig, München

Sin Wintermärchen

von E. Kreidolf



im Rotapfel-Verlag



3



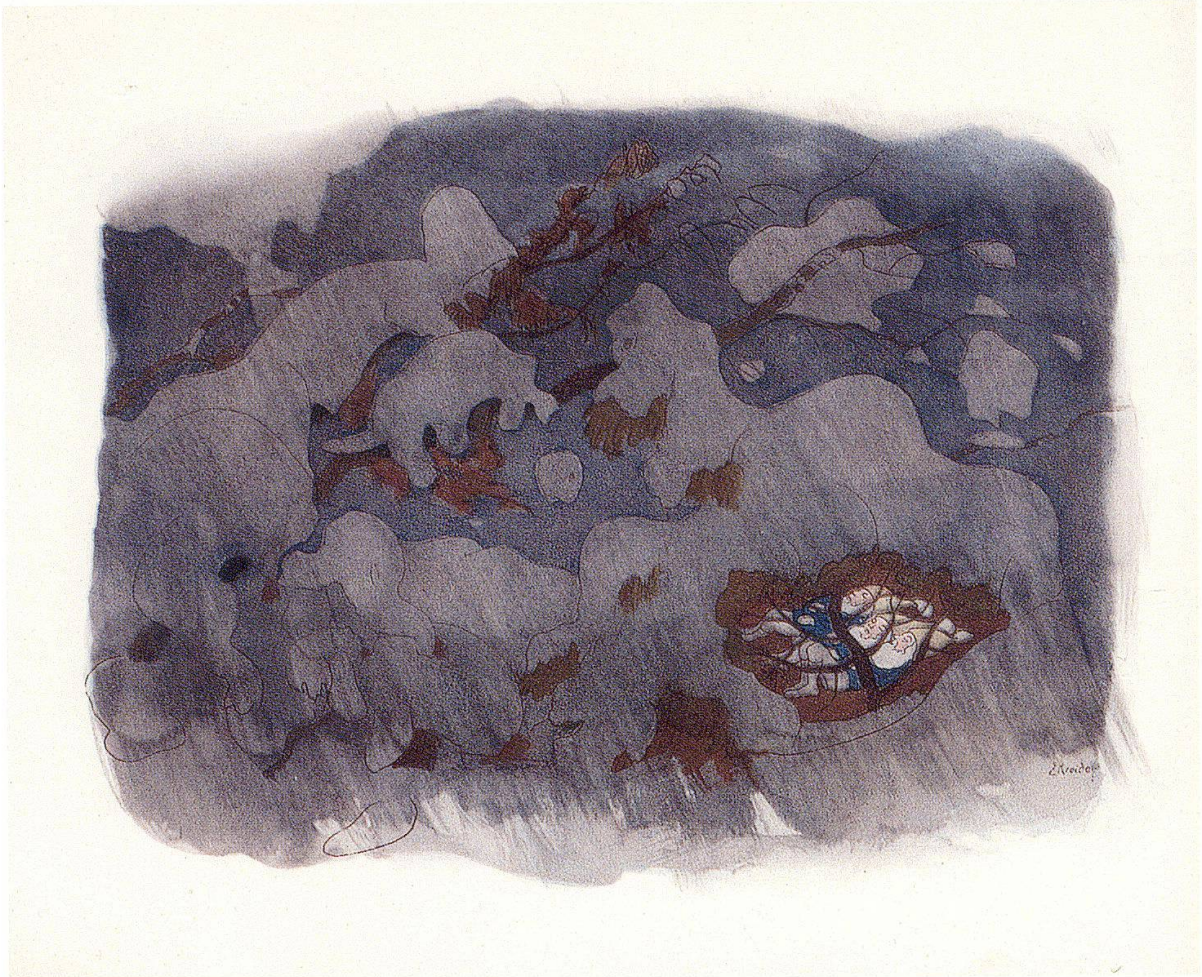
4



5



6



7



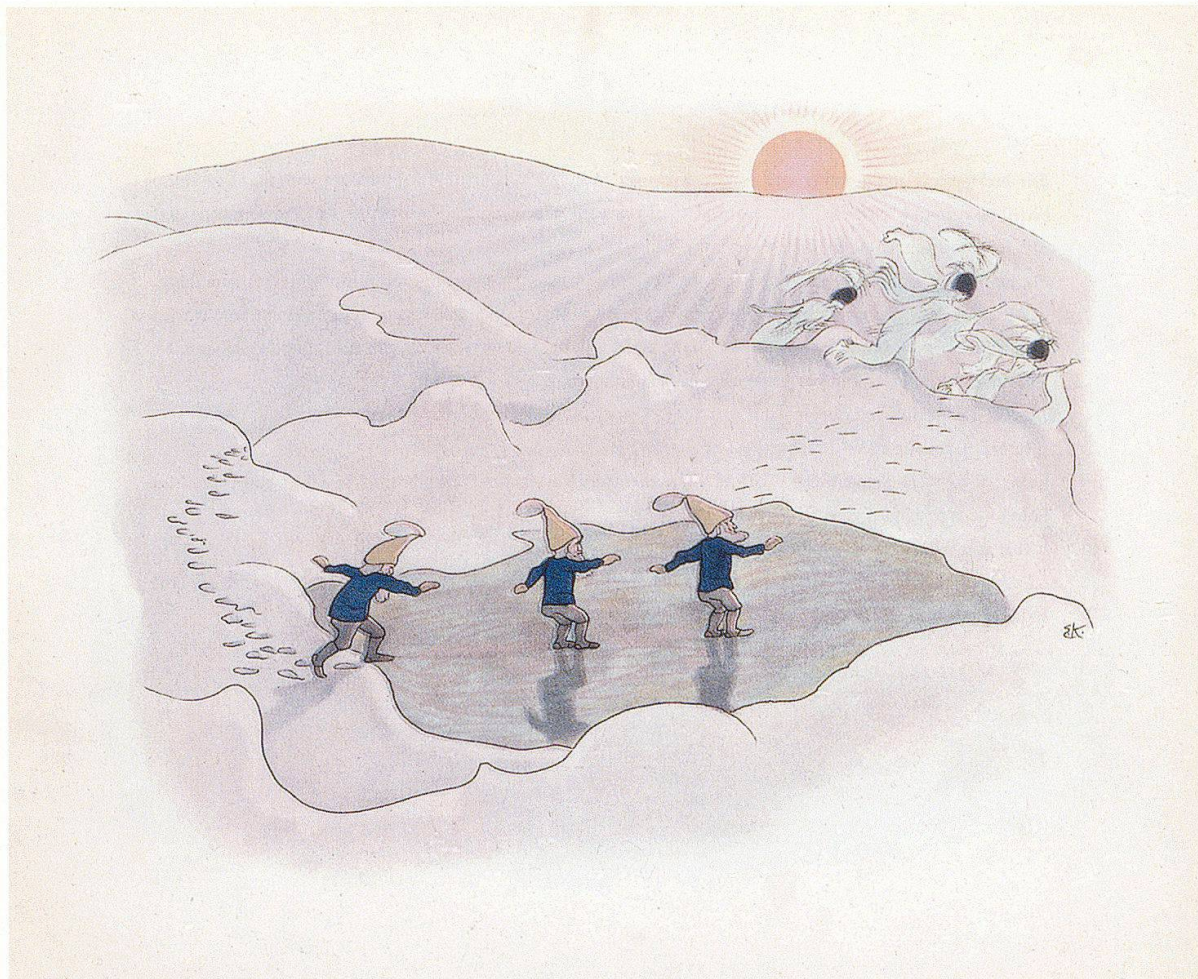
8



9



10



11



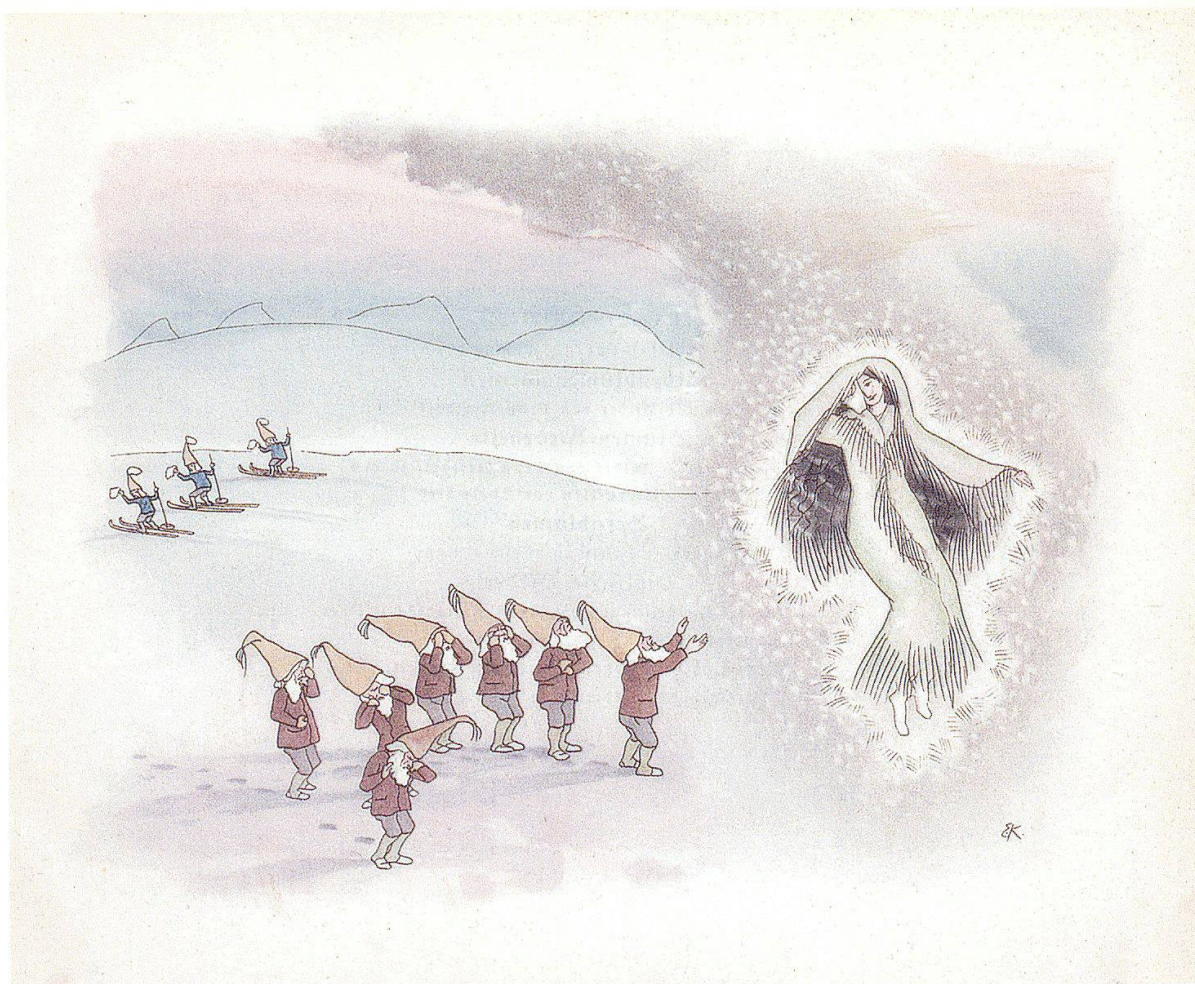
12



13



14



15



16

vertreten die Stelle der Engelsköpfchen, die als traditionelles Attribut die christliche Himmelskönigin in ihren Epiphanien begleiten¹⁵. In der Rolle der emporblickenden heiligen oder profanen Zeugen erscheinen die drei Zwerge, die in den nächsten Bildern als Pilger den Fortgang der Erzählung bestimmen. Staunen und Ergriffenheit macht Kreidolf vor allem an der Person des einen Zwergs sichtbar, der die Arme hochgeworfen hat und mit der Hand die Augen schützt – eine traditionelle Geste der Zeugenfigur in der Epiphanie-Ikonographie.

Die himmlische Gestalt ist unterwegs, eingehüllt in Mantel und Cape zieht sie vorbei in der Haltung einer durch die Lüfte fahrenden Figur, wie sie zum Beispiel Raffael in der Ezechiel-Vision oder Vasari in der Madonna von SS. Apostoli dargestellt haben¹⁶.

Draußen regiert ein Schneesturm. Was das Bild nicht erzählen kann, wird im Text ergänzt. Es ist der große Wintersturm, «in dem das Schneewittchen herabkommt, die Zwerge zu besuchen alle sieben Jahre». Das mit dem «Besuch» identische Ereignis ist die Epiphanie, eine Begegnung zwischen der aus dem Himmel herabkommenden Frau und ihren irdischen Verehrern, die mit froher Erwartung herbeigewünscht wird. Sie nimmt daher einen ganz anderen Verlauf als die Epiphanie der «Wiesenzwerge», in welcher der personifizierte Mond als

deus ex machina die streitenden Parteien zum Frieden bekehren mußte.

Die Zwerge reagieren auf die bevorstehende Ankunft Schneewittchens mit dem Entschluß, ihre «Vettern» – die sieben Zwerge – zu besuchen. Der Besuch wird ihnen die erwünschte Gelegenheit verschaffen, Schneewittchen zu «sehen». Sie hoffen nicht nur auf eine Teestunde bei den Verwandten (zehnte Szene), sondern auf die Begegnung mit der Herrin des Winters. Die Ankunft der himmlischen Person ist in der Vision des ersten Bildes schon vorweggenommen, so daß der Erzähler auf die Wallfahrt und den Empfang bei den sieben Zwergen unmittelbar die Geschichte des Festes folgen läßt.

Communio

*«Es steigt ein lebendiger Reigen
Aus des Winters Tod und Schweigen.» EK*

Das gemeinsame Mahl und der Tanz der Königin sind Beginn und Höhepunkt des Festes, nächtliche Mysterien, die nur deshalb wahrnehmbar sind, weil die Darstellung den Blick auf zwei verborgene, aber ganz verschiedene Schauplätze freigibt. Der «hellerleuchtete Festsaal» ist ein Holzbau in reinem Jugendstil. Florale Gestaltung bestimmt die Form der Säulen und Kapitelle, der Lampen und des Tapeten-



*Epiphanie der Madonna. Ausschnitt aus dem Gemälde von Giorgio Vasari in Florenz.
Rechts Ausschnitt aus der «Vision» von Ernst Kreidolf.*

musters. Wie bei der Rotonde der ›Wiesenzwerge‹ schwelgt Kreidolf im Jugendstildesign. Die Geborgenheit im Innenraum wird durch warme Gelbtöne zum Ausdruck gebracht. Kühles Blau dominiert dagegen beim Elfentanz unterm Sternenhimmel auf einer Art Naturbühne, die aber ebenso kunstvoll – man möchte sagen als anthroposophische Architektur – aufgebaut ist. Alle Kanten sind abgerundet, und in zwei großen Rundnischen ist die ›Glasharmonika‹ eingefügt, eine Art Doppelorgel, die von zwei Zwergen aus dem heiligen Bezirk bespielt wird. Um den Raumcharakter der flächig aufgebauten und im wesentlichen nur durch Farbveränderung in die Tiefe führenden Szene zu betonen, übernimmt Kreidolf aus der auf Mantegna zurückgehenden Tradition (Camera dei Sposi) das Motiv der im Bild auf den Szenenraum herabblickenden Zuschauer. Er hatte es bereits im Fensterbild des ›Gartentraums‹ (Einband) und dann wieder auf dem Einband der ›Alpenblumenmärchen‹ verwendet¹⁷.

Schneewittchen ist der Mittelpunkt in beiden Szenen. Sie präsidiert an der ›großen Tafel‹, verzichtet aber unter den Freunden auf die ihrer Macht angemessene Distanz und nimmt als Zeichen ihrer Schwesterlichkeit vor aller Augen die Krone ab. Das nur hier völlig gelöste ebenholzschwarze Haar ist sichtbares Zeichen ihrer Communion. Im Gegensatz zu dem von Leonardo und andern gewählten Modell der Tischordnung mit den von vorn oder im Profil erkennbaren individuellen Gesichtern sitzen die meisten Tischgenossen mit dem Rücken zum Betrachter, aber alle mit Blick auf die Herrin. Das Kollektiv dieser Tafelrunde ist eine Bruderschaft der Gleichen¹⁸. Die Gäste aus der Außenwelt unterscheiden sich von den Sieben nur durch die Farbe ihrer Jacken¹⁹.

Der Tanz Schneewittchens unter dem Sternenhimmel zwischen Eis und Schnee ist ein Teil ihrer Epiphanie. Das Schleiergewand und die nur hier getragene Dia-

mantkrone betonen ihre Hoheit ebenso wie das Verhalten der Zuschauer, die dem Ritual eines sakralen Tanzes ›andächtig staunend‹ zusehen²⁰.

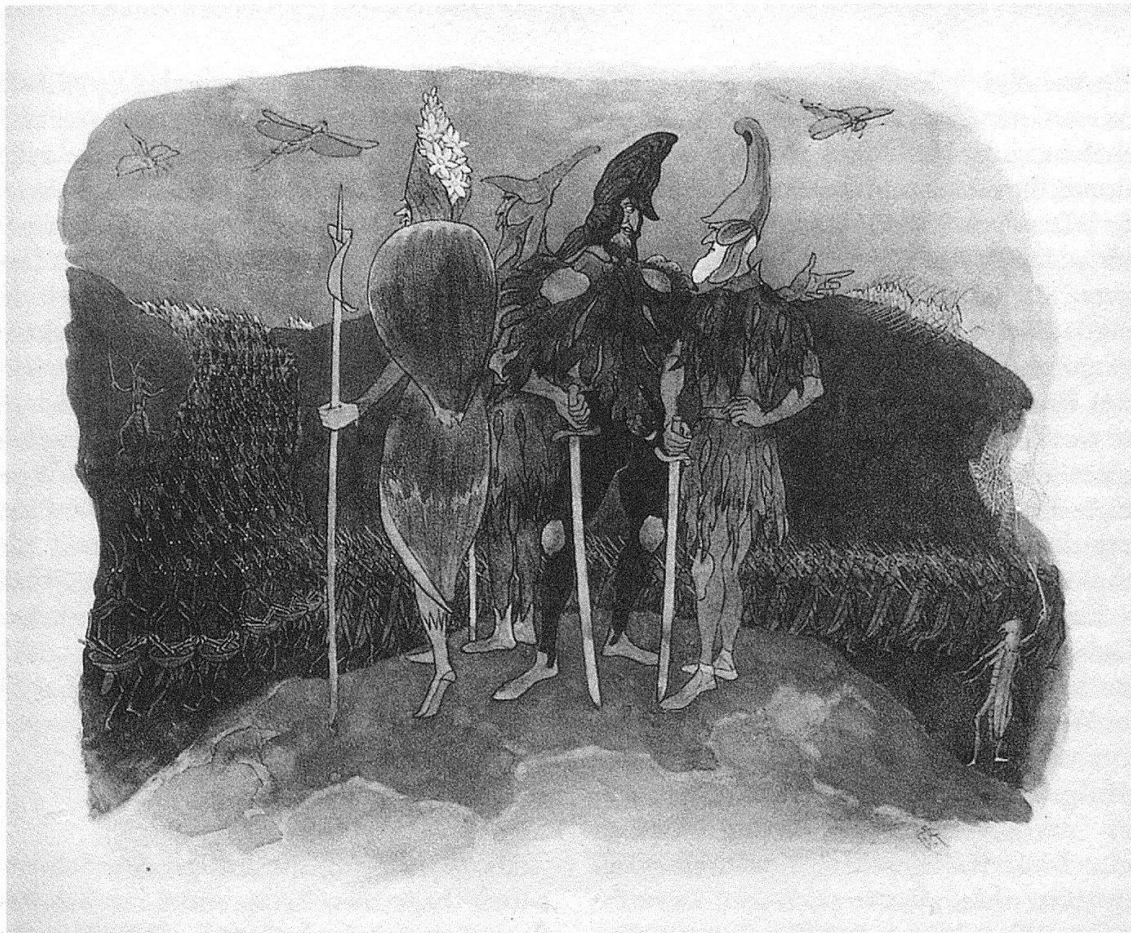
Das Gefolge der Eisnixen begleitet den Tanz der Königin, ohne je aus dem nächtlichen Halbdunkel ganz herauszutreten. Sie waren den wandernden Zwergen am zweiten Morgen der Reise erschienen, ein erstes Zeichen dafür, daß diese dem Bereich der Faery nahegekommen waren. Nach der Logik des Handlungsverlaufs wurden sie von den Zwergen überrascht und verjagt, doch das Bild zeigt, daß sich die Fliehenden beim Aufgang der Sonne in der Landschaft auflösen: als Personifikationen von Winternacht und Morgenfrühe entstehen und vergehen sie mit diesen.

Winterspiele

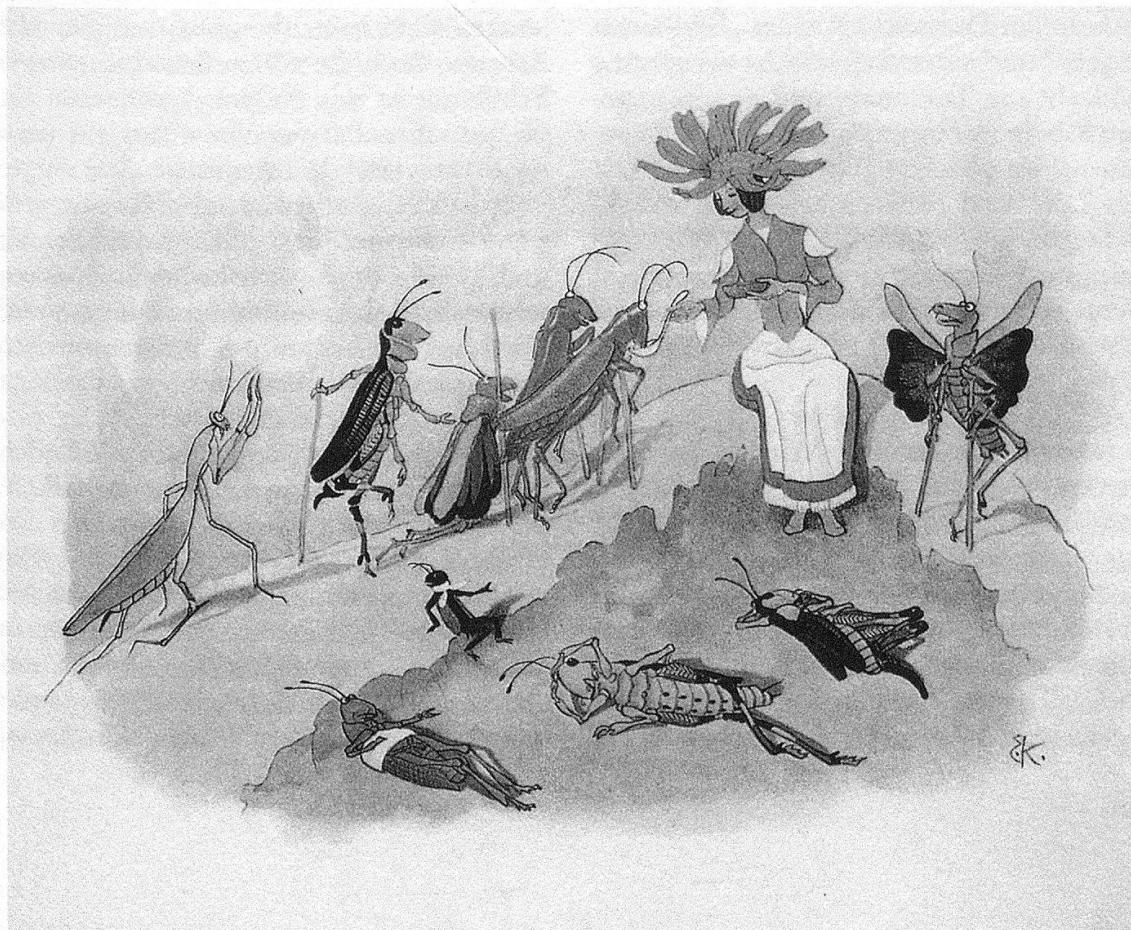
«Man hat vom Krieg als von einem Stahlbad gesprochen, nach meiner Erfahrung ist es aber nur der Friede, der Kräfte gibt.» Hermann Hesse

Auf die nächtlichen Mysterien folgen die am Tage ausgetragenen Spiele: ein Schaulaufen auf der Schlittenbahn und eine Schneeballschlacht. Schneewittchen und ein erklärender Experte verfolgen von einer Tribüne (›Eiskanzel‹) aus die Fahrer im Sechser und die auf Schlitten folgenden drei Gäste. Die gut ausgebaute Rennstrecke des Bilderbuchs mag daran erinnern, daß es in St. Moritz konzipiert wurde, das eine der ältesten ausgebauten Rennstrecken (Cresta Run seit 1885) besitzt.

Die Schneeballschlacht ist choreographisch geordnet, aber die im agonalen Spiel latente Aggression zwingt die Zuschauerin ›hinter ein Bäumchen‹. Wie ein Schutzgeist ist die im Schnee sitzende Figur auffallend groß dargestellt. Bemerkenswert ist auch der Schlußabschnitt des begleitenden Textes: ›Alles war nur Spiel und Spaß. Und doch war Schneewittchen froh, als sie aufhörten. Es hatte ein wenig Angst ausge-



Krieg. «Eisenhüte, Rittersporn und Germer» aus den «Alpenblumenmärchen», 1922.



Friedensdienst. «Arnika» aus den «Alpenblumenmärchen», 1922.

standen und gefürchtet, einem oder dem anderen der Zwerge könnte ein Leid geschehen, oder aus dem fröhlichen Spiel könnte bitterer Ernst werden.» Besonders die letzte Bemerkung ist im Kontext der Zeit zu lesen. Aus dem fröhlichen Spiel der «guten alten Zeit, in der man alles als selbstverständlich annahm und gar nicht wußte, wie gut man es hatte», war 1916 längst bitterer Ernst geworden. In der Entstehungszeit der «Wiesenzwerge» (erschieden 1902), deren zweiter Teil von einem Streit und seiner Beilegung handelt, hatte der Autor darauf vertrauen können, daß bei einem scheinbar ausgewogenen Machtverhältnis in Europa Konflikte durch gegenseitiges Nachgeben friedlich gelöst werden können²¹. Die Entfesselung der Aggressionen im Weltkrieg mußte ihm endgültig den Mut nehmen, ein Thema in dieser Form aufzugreifen. Kreidolfs einmaliger Versuch, den europäischen Vernichtungskrieg in einer Bilderbuchgeschichte zu thematisieren («Eisenhüte, Rittersporn und Germer» in den «Alpenblumenmärchen»), war zum Scheitern verurteilt: die von der Ikonographie der Blumenmärchen geforderte archaische Darstellung eines Feldherrnhügels²² und eines Aufmarschs zur großen Schlacht mit Trommeln und geschwungenen Säbeln war unvereinbar mit dem Experiment, im gleichen Bild die Wirklichkeit des Luft- und Stellungskriegs zu berücksichtigen. Besser konnte Kreidolf Wirklichkeit und Erfindung zur Deckung bringen, wenn er im zweiten Bild des Diptychons («Arnika») der Arnika-Helvetia «auf der Alpen sonnigen Triften» die Pflege der Kriegsverwundeten zuwies²³.

In den Spielen des «Wintermärchens» wird der Wunsch nach friedlicher Auseinandersetzung Wirklichkeit, ein Anliegen, das besonders in der Nachkriegszeit mit den olympischen und anderen Spielen in Verbindung gebracht wurde. In den lustigen Sommerspielen des «Hundefests» hat Kreidolf seinem Friedenstag ein zeitgemäßes Denkmal gesetzt.

Das bevorstehende Ende der Epiphanie wird in einem improvisierten Nachspiel angedeutet: Einer der Sieben durchbricht die Schranke der Verehrung und schüttelt vom Baum herab eine kleine «Schneelawine» auf Schneewittchen und ihr Gefolge. Das riskante Spiel endet in befreitem Gelächter. Die Feierlichkeit des schneebedeckten Waldes, die den Pilgern noch vor kurzem Schweigen aufgezwungen hatte, wird in dieser Szene abgelöst von einem fragilen Nadelgewand. Die Brüchigkeit der Winterpracht ist ein Vorspiel vom Ende, auf das im nächsten und letzten Bild durch die «wehmütige Schönheit» des rot und blau gefärbten Abendhimmels noch deutlicher hingewiesen wird.

Abschied

«*orbitatis metus.*» *Livius*

Die Epiphanie, die im «großen Schneesturm» begonnen hatte, endet im «Schneeflockengewirbel» der «großen Wolke», von der Schneewittchen förmlich aufgesogen und entrückt wird. Ein ins Zittern geratener Lichtschein (Nimbus) umgibt die Assunta, doch die von außen eingreifende Erhöhung ist wie andere Apotheosen für die irdischen Partner vor allem ein trauriges Ereignis²⁴. Während die drei Pilger – jetzt ganz unerwartet mit Skis ausgerüstet – bereits in ihren Alltag zurückkehren und gerade noch zurückwinken können, zeigen die Sieben hilflos den Schmerz und die Angst der Verwaisten. Schneewittchen weint, sie verhüllt ihr Gesicht und bestätigt so die Endgültigkeit des Abschieds.

Das Wunder der Epiphanie ist eine Erfahrung, die sich nicht festhalten läßt. Kreidolf hat in einer autobiographischen Erzählung («Die Eisfee» im Bilderbuch «Kinderzeit») ein Kindheitserlebnis dieser Art festgehalten. Das Bild zeigt einen Bauernjungen am Rande eines kleinen Sees, auf dem die Eisfee ihre Kreise zieht²⁵. Sie «winkt und lockt» mit einem funkelnden Stern,

doch der ist ebenso wenig zu fassen wie die Tänzerin. Das wunderbare Naturerlebnis ist an die Erfahrung des Augenblicks gebunden und läßt sich nicht getrost nach Hause nehmen. Entscheidend ist die Offenheit für das immer wieder einmalige Wunder – was Kreidolf in den auf biederem Märchenton gestimmten Schlußworten des ›Wintermärchens‹ so andeutet: «‹Wo ist das Schneewittchen hingeflogen?› fragt der eine. ›Irgendwohin in die Wolken oder noch über die Wolken hinaus oder noch viel weiter bis auf einen Stern›, so mutmaßten sie. Einer aber meinte: ›Vielleicht ist es heimgefliegen in sein Land und sein Schloß und sitzt auf seinem Thron und ist wieder Königin.‹ ›Wir wollen es fragen›, sagte der älteste, ›wenn es wiederkommt in sieben Jahren.›»

Ein langer Weg

«Unsere Aufgabe: die Darstellung der Prämissen, unter welchen der einzelne Künstler seine Werke schuf.» Jacob Burckhardt

In gewohnter Nüchternheit berichtet Kreidolf über seine Situation als Heimkehrer, der doch eher ein Vertriebener war. «Ich war aller Mittel entblößt und mußte sehen, wo ich etwas verdienen konnte», und in gleichem Zusammenhang: «Ich mußte also in der Schweiz ganz von vorn anfangen.» (L152) Sein erster gesicherter Auftrag waren die Pro-Juventute-Bildkarten. Einen weiteren Auftrag erhielt er von der neu gegründeten Graphischen Gesellschaft. Für «eine kleine Zahl von Graphiksammlern» sollten in einer exklusiven Publikation selbstlithographierte Blätter («etwas mit Alpenblumen») herausgegeben werden. «Im Frühjahr 1919 waren die ›Alpenblumenmärchen‹ fertig»; da sich Kreidolf weigerte, die mühsame Arbeit des Lithographierens selbst zu übernehmen, wurde eine Publikation abgelehnt, doch auf diesem Umweg gelangte die fertige Arbeit an den Rotapfel-Verlag, der die ›Alpen-

blumenmärchen‹ 1922 veröffentlichte. «So sind denn die ›Alpenblumenmärchen‹ ein beliebtes Schweizer Bilderbuch geworden. Voraus gingen die Bilder zu den ›Ritornellen‹ (›Blumen‹) von Adolf Frey» (L115), einem Bilderbuch für Erwachsene, das der Verlag bereits 1920 publizierte.

Für das ›Wintermärchen‹ war der Weg von seiner Entstehung bis zur Publikation am längsten²⁶. Bereits im Sommer 1917 «entstanden die meisten Vorzeichnungen». Es ist bemerkenswert, daß Kreidolf hier einmal nicht wie so oft von ›Studien‹ spricht, sondern von den Vorzeichnungen zum Märchen. Er wird damit andeuten, daß er die im Winter von St. Moritz konzipierte Idee bereits in Bildkompositionen umsetzen konnte²⁷. Nach der Ferienzeit im Engadiner Winter und im blühenden Frühling des Tessins wollte sich Kreidolf «wieder ans Arbeiten gewöhnen». Doch das ›Wintermärchen‹ mußte warten, weil der ›Blüemlimaler‹ zunächst wieder im für ihn sozusagen reservierten Bereich auftreten sollte, und «kam erst 1924 zur Ausführung», als es im Rotapfel-Verlag publiziert wurde. Wie so oft in der Literaturgeschichte mußte der Autor zunächst (s)einem Image genügen, bevor er in eigener Sache sprechen durfte.

ABKÜRZUNGEN/LITERATUR

L-I Ernst Kreidolf: ›Lebenserinnerungen‹, hrsg. von J. O. Kehrli, Zürich 1957.

L Ernst Kreidolf: ›Lebenserinnerungen, Schicksalsträume‹, Frauenfeld 1996.

In der zweiten Auflage sind die ›Lebenserinnerungen‹ durch Kürzungen ausgedünnt worden. Es ist daher mehr als gelegentlich notwendig, die erste Auflage (L-I) zu zitieren. In allen andern Fällen wird die Ausgabe von 1996 (L) berücksichtigt, die am leichtesten zugänglich und durch die Beigabe der «Schicksalsträume und Gesichte» ausgezeichnet ist.

KE Martin Kaiser: ›Ernst Kreidolf der Erzähler‹, Beitrag im Katalog der Konstanzer Ausstellung ›Ernst Kreidolf und die Kunstgeschichte. Kinderbuch und Kunst um 1900‹, Konstanz 2002.

Bilderbücher von Ernst Kreidolf, die im Text erwähnt werden, in chronologischer Reihenfolge:

Blumen-Märchen 1898
 Die Wiesenzwerge 1902
 Sommervögel 1908
 Der Gartentraum 1911
 Alpenblumenmärchen 1922
 Ein Wintermärchen 1924
 Das Hundefest 1928
 Kinderzeit 1930

ANMERKUNGEN

¹ L 150. Vgl. dazu den Beitrag von Roland Stark in diesem *Librarium*.

² Ich glaube nicht, daß Kreidolf «ein längst unter die Haube gekommenes Mädchen» zeigen wollte (A. Bode: *Ernst Kreidolfs Werk und das neue deutsche Bilderbuch*, in: *Das Leben ein Traum*, Ernst Kreidolf, Bern 1996). Auch wird das Schneewittchen nicht «von seinen früheren Verehrern, den sieben Zwergen besucht» (A. Bode, a. a. O.) – im Gegenteil. Das *Wintermärchen* ist eben keine Fortsetzung des alten Märchens.

³ Das Hausmütterchen des Märchens zeigt Kreidolf in einer Illustration des Lesebuchs *Roti Rösli im Garte* (1925) auf der Laube beim Höschchenflicken. Wer dieses Schneewittchen und die sieben Zwerge auf dem Weg zur Arbeit sehen will, sollte sich an das Schulbuch halten und nicht an das *Wintermärchen*.

⁴ Die orientalisierende Handstellung (Mudra) ist im Bilderbuch nicht neu. Vgl. die (von Teppichmustern angeregte?) Pantomime in Freyholds *Hasenbuch* (1908).

⁵ Daß Kreidolf auch an die schneebedeckten Bildstöcke und Kruzifixe, die er in der Umgebung von Partenkirchen gesehen und gezeichnet hat, dachte, darf man vermuten.

⁶ Aufschlußreich ist ein Vergleich der Figurengröße in Kreidolfs erstem Zwergenbuch (*Die Wiesenzwerge*) mit derjenigen im *Wintermärchen*.

⁷ Über diese beiden Wanderungen berichten alle drei Beteiligten in ihren Lebenserinnerungen. Kreidolf: L 88 ff. L 195 ff. Siegfried: *Aus dem Bilderbuch eines Lebens*, Bd. 2, Zürich 1929, 17 ff. Balmer: *Wilhelm Balmer in seinen Erinnerungen*, Zürich 1924, 124 ff.

⁸ Die Geburtsdaten: Siegfried 20.3.1858. Kreidolf 9.2.1863. Balmer 18.6.1865. Siegfried («ein junger Schriftsteller»: Kreidolf) war der älteste von den dreien, aber Balmer hatte als Ortskundiger die Führung auf der Wanderung übernommen. Der «Salontiroler» Siegfried (aus Zofingen) erhält in Balmers Erinnerungen mit ostentativer Distanzierung ein Pseudonym («ein Bekannter, nennen wir ihn Gönner») – vielleicht ein Nachhall alter Eifersucht. Kreidolf urteilt trotz der später eintretenden Entfremdung objek-

tiver über den Menschen und Schriftsteller. Sein positives und durchaus angemessenes Urteil über Siegfrieds Beziehung zu seiner zweiten Heimat, dem Bayrischen Hochland: «Er ging von anfänglich mehr schöngestigem Interesse an den Leuten zur warmen inneren Anteilnahme über. Daß Siegfried seither nicht mehr von Partenkirchen loskam, zeigt das deutlich. Er liebt die Partenkirchner und hat ihnen in seinem *Bilderbuch eines Lebens* ein Denkmal gesetzt, auf das sie stolz sein können.» (L 197). Anders als Balmer hat Kreidolf selbst mehrere Jahre in den bayrischen Alpen verbracht.

⁹ A. a. O. 18.

¹⁰ Siegfried a. a. O. 19.

¹¹ L 90. Die *«Zenzi»* (Crescentia Hohenleitner) wird von Siegfried *«Veva»* (auch *«Vevi»*) genannt. In Balmers Erinnerungen ist eine Zeichnung des «wunderschönen Bauernmädchens» (W. Balmer) abgedruckt, die Kreidolf bewunderte. Balmer hat das Blatt kurz vor seinem Tod Kreidolf geschenkt. Balmers Skizze *«Beim Rainthalerbauern»* (ebendort) zeigt sie am Tisch zwischen Kreidolf und Siegfried. Dazu Balmer: «Ich habe noch eine Zeichnung, wie Kreidolf mit der Zenzi ein Buch betrachtet und daneben G. [sic], der ganz närrisch tat und der Zenzi ein seiden Halstuch schenkte.» (a. a. O. 27) Kreidolfs Zeichnung der Zenzi ist abgedruckt in der ersten Auflage der Lebenserinnerungen (L 1112). Es könnte sich lohnen, dem Schicksal der außergewöhnlichen Frau nachzugehen.

¹² «Wir sahen in der Zenzi eine Art Judith»: L 105. Kreidolfs schlankes Schneewittchen ist eine erfundene Figur, ihre äußere Gestalt keine Kopie nach der Erinnerung. In seiner Rückschau auf das Zenzi-Erlebnis beruft sich Kreidolf ausdrücklich auf Gottfried Keller und das nicht nur für Dichter gültige Privileg, «süße Frauenbilder zu erfinden»: L 1120.

¹³ Die Erholungspause läßt ihnen Zeit, den rotbäuchigen Gimpeln beim Beerenpicken zuzuschauen. (Eine Farabbildung der Szene enthält der Katalog von Simone Hess und Christa Wachter: *Wintermärchen und Wiesenzwerge*. Der Bilderbuchkünstler Ernst Kreidolf. Eine Bibliographie, Bad Pyrmont 1997: Abb. 14, S. 15. – Die in den Text eingefügte unglückliche Erfindung vom Gimpel, der nach einem Aufenthalt in der Gefangenschaft das Liedchen «Ach wie ist's möglich dann» den Zwergen vorpfeift, ist für das Verständnis des Bildes unnötig. Im *Wintermärchen* wie bereits in den *Sommervögeln* versucht Kreidolf zwischen Anpassung und Widerstand den rechten Märchentönen zu treffen, doch pauschales Lob dieser Prosa («Seine Prosa ist bester Märchenstil»: J. O. Kehrli) fördert nicht das Verständnis. In den Versen trifft Kreidolf eher seinen eigenen Ton (vgl. auch KE Anm. 34), das Schreiben von Märchentexten in Prosa hat er nach

dem ›Wintermärchen‹ ändern (N. M. Ilgert, Hilda Bergmann) überlassen. Am ehesten überzeugt der schlichte Prosatext der ›Wiesenzwerge‹, einer Geschichte, die der Autor selbst weder im Titel noch im Untertitel (›Bilder und Text‹) als Märchen deklariert.

¹⁴ In der phantastischen Chinoiserie der Vorsatzblätter, mit den auf schwarzem, lackartigem Grund schwach aufleuchtenden Reihern und dem Mastenwald der Eisblumen, ist der winterliche Untergrund die auffallendste Besonderheit. Er ist durchsetzt mit runden, die Lebenskeime bewahrenden Höhlungen und einem durch die ganze Breite der Doppelseite schlangenartig durchgezogenen Gang mit Pflanzen- und Tierfiguren. Kreidolf hat das Vorsatzbild im Eingang seines Textes selbst paraphrasiert als eine Art Ouverture, die mit der eigentlichen Märchenhandlung nur lose verbunden ist.

^{14a} Wie in Gauguins ›Vision du sermon‹ (1888) trennt eine betonte Diagonale die Schauenden und das Erscheinungsbild. Zum Kompositionsschema vgl. auch das großartige Visionsbild der vier apokalyptischen Reiter in Hans Burgkmairs Zyklus (Augsburg 1523).

¹⁵ Auch Wilhelm Buschs ›Bruder Antonio‹ hat als Klostermaler die Epiphanie ›unsrer lieben Frau‹ so dargestellt. ›Umflattert von der Englein Chor tritt sie hervor aus des Himmels Tor.‹ Warum Busch mehr als nur die Köpfchen benötigt, zeigt er später.

¹⁶ Es geht hier nicht darum, das ›Vorbild‹ zu benennen, sondern auf den Zusammenhang zwischen der Bilderzählung und der christlichen Ikonographie hinzuweisen. Wer sein Bildergedächtnis befragen kann, wird vielleicht bessere oder näherliegende Beispiele anführen können.

¹⁷ Das ›di sotto in su‹ ist dazu bestimmt, den (real oder supponiert) von unten nach oben blickenden Zuschauer in den Bildraum zu integrieren. Im Bereich der Illustration ist es als Blickfang für Poster und Titelbilder besonders geeignet und beliebt.

¹⁸ Im Bilderbuch ›Die sieben Zwerge Schneewittchens‹ (Wien 1912) hat Bertold Löffler die Sieben als individuell verschiedene derb-prächtige Gartenzwergfiguren dargestellt. In der Illustration einer Schneewittchen-Legende von H.



Bleuler-Waser (›Lenzbub kommt!‹ 1920) hat Kreidolf dieses Spiel mitgespielt (a. a. O. S. 70).

¹⁹ Die Sieben tragen braune Jacken, die drei Pilger blaue. Im hellen Licht des Festsaaes verändert sich das Blau zu Violett.

²⁰ Ein Gegenbild zu den ›schöngeschwungenen Schleifen‹ Schneewittchens ist (in der letzten Szene des Bilderbuchs ›Der Gartentraum‹) das dionysische Getümmel der mänadenhaft einherstürmenden Eisblumen, die ihren Kristallstab wie einen Thyrsos schwingen. Die Kraftlosigkeit dieser wilden ›Gespenster‹ zeigt sich aber darin, daß ihnen zwei Christblumenfiguren vorangestellt sind, die in ›apollinischer‹ Ruhe das Ritual eines therapeutischen Tanzes vollziehen.

²¹ Das ›realistische Abbild menschlichen Lebens‹ in der ›Streitszene der beiden Familien‹ (Hans Ries) hat auch eine politische Dimension, die allerdings im Jahr 1916 deutlicher wahrgenommen werden konnte. Vgl. auch M. Kaiser, ›Schweizer Bilderbücher aus hundert Jahren‹, Basel 2001, 11–13.

²² Den Feldherrnhügel kennt Kreidolf nicht nur aus der ikonographischen Tradition. Als Gast am Schaumburg-Lippischen Hof war er Zuschauer bei den Kaisermanövern in Westfalen. ›Auf einer Anhöhe fanden wir dann das Hauptquartier. Der Kaiser stand auf einer Bastion, von seinen Generälen umgeben.‹ L-I 157.

²³ Vgl. Kaiser a. a. O. 25–27.

²⁴ In dem von Livius wiedergegebenen Bericht über die Apotheose des Romulus (1, 16) ist dieser Aspekt berücksichtigt.

²⁵ Die Szene könnte verbunden sein mit der Erinnerung an einen der verwunschenen kleinen Seen, die nicht weit vom Gehöft des Großvaters entfernt waren. Für die Buben aus Tägerwilen war das Konstanzer und (in der Kriegszeit) das Kreuzlinger Eisfeld erreichbar. Der Besitz von Schlittschuhen war aber für den in bescheidenen Verhältnissen beim Großvater aufwachsenden Bub ein unerfüllbarer Wunschtraum. Er mußte sich mit ›Schleifen‹ begnügen – wie die Wanderer im ›Wintermärchen‹. – Für Auskünfte danke ich Fritz Christen, dem kompetenten Führer durch Kreidolfs Heimatdorf und den Lebensraum seiner Jugendzeit.

²⁶ Die Publikationsgeschichte wird hier im Anschluß an die Mitteilungen Kreidolfs in den ›Lebenserinnerungen‹ kurz dargestellt. Es ist möglich und wünschbar, daß Hinweise in Briefen oder Aufzeichnungen zu einer Erweiterung der Kenntnisse führen werden, doch ist bisher eine Publikation von Kreidolfs Briefen nicht einmal als Projekt absehbar. Daß die Briefe selten und nur in verkümmerter Form als Kosthappchen dargeboten wurden, ist ein entmutigendes Zeichen von Genügsamkeit.

²⁷ Über das Verhältnis von ›Studie‹ und ›Komposition‹ vgl. KE S. 12.