

Vorwort aus dem Katalog

Barbara Stark

Tier und Mensch in Kunst und Wissenschaft

Die Darstellung von Tieren ist so alt wie die Kunst selbst. Der Bogen spannt sich von der prähistorischen Höhlenmalerei, die vorchristlichen Fabelwesen über die mittelalterlichen Symbolfiguren, die im arkadischen Einklang mit der Natur lebenden Schafe, Kühe und Esel des Barock bis hin zur facettenreichen Kunst des 20. Jahrhunderts. Im sich wandelnden Bild vom Tier spiegelt sich auch die jeweilige Weltsicht des Menschen und gibt damit zugleich Aufschluss über dessen eigene Verfasstheit. Lange Zeit war der Mensch davon überzeugt, sich grundsätzlich vom Tier zu unterscheiden, denn nach der Heiligen Schrift gelten Mann und Frau als der krönende Abschluss des göttlichen Schöpfungsaktes. Erst die im 18. Jahrhundert einsetzende Bewegung der Aufklärung läutete das Ende dieser Sichtweise ein. Forscher versuchten, dem Rätsel der Natur auf die Spur zu kommen, diese systematisch zu erfassen und zu klassifizieren. Je intensiver man beobachtete, untersuchte und analysierte, umso mehr Gemeinsamkeiten fand man zwischen Tier und Mensch. 1859 publizierte Charles Darwin seine These der Evolution, die einen Wendepunkt in der Geschichte der Biologie markierte: Der Mensch verkörpert entwicklungsgeschichtlich einen mit Vernunft, Verstand, Denk- und Kreativitätsvermögen begabten höheren Zweig der Tieranalogie, der aufgrund seiner Herkunft jedoch auch animalische Triebkräfte besitzt. Rund siebzig Jahre später begannen Wissenschaftler wie Konrad Lorenz, tierische Verhaltensweisen zu studieren und versuchten, daraus Rückschlüsse auf das menschliche Sozialverhalten zu ziehen. Das Vergleichen von Tier und Mensch ist keineswegs eine Erfindung der Neuzeit. Schon die Mythen und Fabeln des Altertums oder das Horoskop der Chinesen hatten entsprechende Analogien hergestellt. Mischwesen, halb Tier, halb Mensch, oder Tiere, die wie Menschen gekleidet sind, sich wie diese benehmen und sogar sprechen, sind aus den Märchen aller Kulturen bekannt. Große Bedeutung kam Johann Caspar Lavaters ab 1775 veröffentlichter Schrift „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ zu, deren vergleichendes Sehen zwischen Fabel und Evolutionslehre angesiedelt ist. Lavaters Illustrationen veränderten den Blick auf die Tiere und vermittelten den Menschen neue Einblicke in deren Gefühlswelt, selbst wenn sie nur als Spiegel der eigenen Befindlichkeit begriffen wurden. Sein Beispiel der graduellen Verwandlung eines Frosches in einen Apoll macht die Festlegung des Charakters anhand der bildhaften Erscheinung deutlich – hohe Stirn und gerade Nase stehen für Großmut und Göttlichkeit, während die fliehende Stirn einer primitiven Amphibie zugeschrieben wird (Abb. S. 10). Auch Goethes vergleichende Gestaltlehre, eine kritische Reaktion auf Lavaters Beurteilungen und Kategorisierungen des Menschen, hatte auf die Kunstbetrachtung erheblichen Einfluss. Künstlern, aber auch Literaten, die schon immer Rückschlüsse zwischen tierischen und menschlichen Verhaltensweisen gezogen hatten, gaben diese Erkenntnisse neue Impulse und im restaurativen 19. Jahrhundert die Möglichkeit, verschlüsselt Zeitkritik zu üben. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Franzosen Gérard Grandville (1803–1847) und Honoré Daumier (1808–1879) sowie der Schweizer Martin Disteli (1802–1844) mit ihren typisierenden Karikaturen und kritischen Bildgeschichten zu nennen. Die wachsende Popularität einer mit menschlichen Zügen Mensch nicht an Faszination verloren – die Liste entsprechender Comics und Filme ist lang.

Ausgangspunkt Natur

Im OEuvre von Ernst Kreidolf kommt dem Tier – neben den Pflanzen – eine zentrale Rolle zu, doch Ausgangspunkt seines Schaffens waren nicht künstlerische Vorbilder, sondern die Natur selbst. Auch wenn in seinem Werk die Bindung an die Kunst des 19. Jahrhunderts unübersehbar ist und ihm zweifellos manches von dem bekannt war, was den wechselvollen künstlerischen und wissenschaftlichen Blick des Menschen auf das Tier damals bestimmte, so erschuf er in seinen

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8–12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

Zeichnungen, Gemälden und Bilderbüchern eine davon unabhängige ganz eigene Welt. Eine Welt, in der die Natur als beseelt empfunden und kraft der poetischen Fantasie des Künstlers zum Leben erweckt wird. Ernst Kreidolf, der 1863 in Bern geboren wurde, jedoch im ländlichen Tägerwilen am Bodensee aufwuchs, zeigte schon früh Freude am Zeichnen. Der Knabe lebte seit 1869 auf dem Staudenhof der Großeltern am Hang des Seerückens und war von Kindesbeinen an eng mit der Natur verbunden. Auf dem Hof gabes nicht nur Katzen, Hühner, Geißen und Kühe, sondern auch Vögel: *„Der Großvater hatte viele Vögel. Wo Platz war, stand oder hing ein Käfig, an den Wänden, hinter dem Ofen – Stare, Amseln, Rotkelchen; im Winter fing er oft Meisen, die er dann im Frühjahr wieder fliegen liess.“*¹ Während Kreidolf im Sommer bei der Hofarbeit helfen musste, fand er im Winter Zeit, vieles von dem, was er im Garten und bei der Feldarbeit beobachtet hatte, zu zeichnen; auch in der Schule fiel er durch seine gekonnten Tierdarstellungen auf.² Viele Jahre später hat er seine früh erwachte Liebe zu den Tieren und Pflanzen und die Wirkungsmacht der Natur auf sein Leben als Künstler in einem Text mit dem Titel „Meine Modelle“ geschildert.³ In den Kinder- und Jugendjahren erwarb Kreidolf die Grundlagen für seine spätere Kunst, in der sich das genaue Studium der Objekte mit der Fähigkeit einer realistischen Wiedergabe und dem ausgeprägten Einfühlungsvermögen in das spezifische Wesen eines Tieres oder einer Pflanze verbinden (Abb. S. 17–19). Der Schriftsteller und Malerkollege Heinrich Ernst Kromer, der Kreidolf noch aus seiner Konstanzer Zeit kannte, hat die grundlegende Bedeutung des Zeichnens als Basis seiner märchenhaften Kunst treffend beschrieben: *„Es ist von selbst verständlich, dass ein genaues Studium des Objektes zum Zeichnen zwingt; der feine Stift kann untadelig nachbilden, was der breite Pinsel voll Farbe nur sehr bedingt wiederzugeben vermag, beispielsweise ein Heuschreckenbein, oder einen Löwenzahnsamen oder einen geäderten Bienenflügel. Das Zeichnen führt aber zu viel intensiverer Beobachtung als das Malen, das durch die rasche Wirkung der Farbe zu schnell den Künstler zufrieden stellt. Bei solcher Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit des Naturstudiums an allen Objekten, ob belebten Tier- und Pflanzenwelt muss aber auch als romantische Reaktion auf ein zunehmend wissenschaftlicher und nüchterner werdendes Weltverständnis begriffen werden. Bis heute hat das gleichnishafte In-Eins-Setzen von Tier und groß oder klein, muß sich dem Künstler jede Form, sei sie nun anatomisch oder mimetisch oder phrenologisch so tief einprägen, dass sie ihm für jeden besonderen Fall sicher zur Verfügung steht. Und dies ist bei Kreidolf in ganz besonderem Maße der Fall.“*⁴ Auch die spätere Ausbildung zum Lithografen schulte Kreidolfs Beobachtungsgabe und förderte zugleich seine technischen Fertigkeiten – beides sollte ihm später als Künstler zugutekommen. Bereits als Lehrling hatte Kreidolf Erfahrungen in der Ölmalerei gesammelt, doch erst im Studium gewann er Sicherheit in dieser Technik. Detailgenauigkeit und die Hervorhebung des Stofflichen, die Betonung des Stimmungshaften und Atmosphärischen kennzeichnet seine frühen Werke. In dem 1893 entstandenen Gemälde „Morgenidyll“, einer ebenso realitätsüberhöhenden wie kleinbürgerlich-beschaulichen Milieuschilderung, sind es zwei Katzen, die neben einem Blumen gießenden Mädchen im Zentrum der Darstellung stehen (Abb. S. 29). Während das eine Tier auf der Abdeckhaube einer Nähmaschine sitzt und aufmerksam das Tun der jungen Frau beobachtet, hat es sich die andere Katze auf der tiefer liegenden Ablagefläche des Nähtisches bequem gemacht. Sie liegt entspannt, ihre rechte Vorderpfote hängt über die Tischkante, doch ihr wacher Blick ist geradewegs auf den Betrachter gerichtet, als wolle er jede von außen kommende Zudringlichkeit abwehren. Auch in dem ein Jahr später entstandenen Gemälde „Die Begegnung“ stehen Mensch und Tier im Mittelpunkt der Darstellung (Abb. S. 21). Eine aus seinem Nachlass stammende Fotografie belegt, dass sich Kreidolf beim Malen mitunter auch dieses Hilfsmittels bediente. In einer genauen Ölstudie bereitete er die Komposition vor und nahm erst danach das Gemälde in Angriff.⁵ Das stumpfe, gleichmütige Dösen der beiden im Hintergrund stehenden, vor einen Karren gespannten Ochsen bildet einen gewollten Kontrast zu dem jungen Paar, das im Vordergrund schüchtern, aber in offensichtlich spannungsvoller erotischer Faszination, aufeinandertrifft.

Wegweisende Jahre in Partenkirchen

Aus gesundheitlichen Gründen hatte Ernst Kreidolf 1889 die Kunstakademie verlassen müssen und sich aus der Großstadt München in das ländliche Partenkirchen zurückgezogen. Das einfache Leben, das er dort über sieben Jahre führte, brachte ihn erneut in intensiven Kontakt mit der Natur und ließ ihn bald von einer ausschließlich am Realismus orientierten Kunstauffassung abrücken. Hinter der optisch gesicherten Fassade der Landschaft begann er unsichtbar waltende Kräfte wahrzunehmen, das Traumhafte und Symbolische hielt Einzug in seine Bilder (Abb. S. 99). Das Umherstreifen in der Natur und der Umgang mit Bauern, Jägern und Forstleuten, mit denen er unter anderem in der Dorfwirtschaft zusammentraf, ihr Treiben und Tun, aber auch die von ihnen erzählten Sagen, Geschichten und Abenteuer, lieferten ihm einen reichen Fundus an Bildideen, aus denen er zeitlebens schöpfte. Der undatierte Zyklus „Der Traum des Jägers“ geht in seinem Ursprung vermutlich ebenso auf das damals Gehörte zurück wie auch die mehrfach gemalte Vision des Heiligen Hubertus (Abb. S. 90–93, 104). In Partenkirchen lernte Kreidolf den aus Russland stammenden Schriftsteller Leopold Weber kennen, der bald ein enger Freund wurde. Weber war ein vitaler Naturbursche, der sich in einem Zwinger einen Wolf hielt. Eindrücklich schildert Kreidolf in seinen Lebenserinnerungen die erste Begegnung mit dem wilden Tier, von dem er Studien fertigte, die u. a. als Vorlage für die unheimliche Darstellung „Schaftod“ aus dem Zyklus „Schicksalsträume und Gesichte“ gedient haben können (Abb. S. 13). Leopold Weber besaß auch einen Dachshund mit dem vielsagenden Namen „Satan“. Kreidolf hielt Herrn und Hund in zahlreichen Zeichnungen und Aquarellen fest und verstand es, den ebenso drolligen wie eigenwilligen Charakter des Tieres subtil hervorzuheben (Abb. S. 2, 70). Sein 1892 entstandenes, dunkeltoniges Gemälde „Dackelburg“ ist eine Hommage an diese originelle Hunderasse und eines der skurrilsten Werke in Kreidolfs Oeuvre; es stellt eine Art Dackelparadies vor, in dem sogar die Bauten Hundeformen aufweisen (Abb. S. 75). Dackel als treue Familienhunde tauchen aber auch in seiner in vier Fassungen gemalten, symbolistischen Lebensalterdarstellung „Das Leben ein Traum“ auf; hier markieren ein kleines Kind und der fröhlich an ihm aufspringende Hund den Bildmittelpunkt. Nicht zuletzt spielen sie eine wichtige Rolle in dem vor 1900 als Aquarell im Stil eines Bilderbogens entstandenen und 1910 als Lithografie verbreiteten „Hundeschlummerlied“ sowie den Bilderbüchern „Fitzebutze“, „Der Buntscheck“ und „Das Hundefest“ (Abb. S. 77, 68, 78). Unter den „großen“ Tieren waren es neben Hunden vor allem Katzen, die Kreidolf faszinierten. Die Spannweite seiner Darstellungen reicht vom verschmusten, anschiemgsamen Kätzchen bis hin zur wilden Jägerin. Herausragend in Beobachtungsgabe und kongenialem Einfühlungsvermögen in das ambivalente Wesen der Katze und zugleich „unübertrefflich“ in der „Kongruenz von Bild und Wort“⁶ ist das Aquarell zu den Kinderversen „S' Kätzchen läuft die Trepp hinan ...“, das in dem von ihm illustrierten Buch „Alte Kinderreime“ erschien (Abb. S. 8). Die Katze hat sich fein gemacht: Über ihrem unschuldig weißen Pelz trägt sie eine rote Jacke und eine gepunktete Schärpe, die mit einer Schleife neckisch am Schwanz befestigt ist. Leise und zugleich entschlossen schleicht sie eine Treppe hinauf, die kleine Maus, auf die sie es abgesehen hat, fest im Blick. Doch das Messer, das sie in der rechten Tatze hält sowie das Blutrot ihrer Kleidung straft ihren Aufzug Lügen: Wer hier so aufgeputzt daherkommt, ist in Wirklichkeit ein kaltblütiger Mörder, der Übles im Schilde führt.

Die Welt im Kleinen

Es ist unübersehbar, dass es die „kleinen“ Lebewesen waren, die Kreidolfs besondere Zuneigung genossen und am häufigsten Gegenstand seiner Darstellungen wurden. In seinen Lebenserinnerungen hat der Künstler beschrieben, wie sich ihm während seiner Partenkirchener Zeit diese besondere Welt erschloss: *„Halbe oder ganze Tage lang lag ich an irgendeiner Berghalde, sah an den gegenüberliegenden Felswänden die Lawinen heruntergehen, beobachtete in den Föhren und Wetter-tannen die Eichhörnchen, die Vögel und anderes Getier. Da ich mich ruhig verhielt, kamen auch Hirsche und Rehe aus dem Wald. Dann betrachtete ich die Gräser und Kräuter, die Bergblumen,*

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8–12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

die Bienen, Hummeln, Käfer und Schmetterlinge. (...) Hier und da setzte sich ein Falter auf meine Hand und tastete sie mit seinem feinen Rüssel ab. (...) Diese Welt im Kleinen schien mir ebenso schön und sinnreich zu sein wie die sogenannte große Welt, und diese Alpenwieseneindrücke legten den Grund zu späteren Bilderbuchdarstellungen (...)."⁷Die ganze Skala der kleinen Tiere, die schon als Bub auf den Feldern und in den Gärten seiner Heimat beobachtet und gesammelt hatte – Schmetterlinge, Raupen, Käfer, Hummeln, Bienen, Grashüpfer und Schnecken –, bevölkern seit jenen Tagen den Kreidolfschen Bilderkosmos. Bereits 1897 überbringt ein würdig mit Frack und Zylinder bekleideter Maikäfer dem Freund Leopold Weber herzliche Geburtstagsgrüße (Abb. S. 4), und in dem 1898 erschienenen „Blumen-Märchen“, Kreidolfs erstem Bilderbuch, das ihn als Künstler bekannt machte, agieren Käfer als Kutscher und Heuschrecken als Marktbesucherinnen (Abb. S. 53, 116). 1908 widmet er den Schmetterlingen ein eigenes Buch, 1931 den Grashüpfern, aber auch in anderen Bilderbüchern wie „Die Wiesenzwerge“ (1902), „Der Buntscheck“ (1904), „Alte Kinderreime“ (1905), „Der Gartentraum“ (1911), „Alpenblumenmärchen“ (1922) oder „Lenzgesind“ (1926) flattern, summen, zirpen, krabbeln, hüpfen und kriechen die personifizierten Akteure seiner Geschichten. Dabei wiesen ihm oft die Namen der Tiere den Weg ihrer Gestaltung: Pfauenauge, Mistkäfer, Trauermantel, Rossbremse (Abb. S. 116–119). Aber auch an der charakteristischen Gestalt eines Tieres oder einer Pflanze konnte sich seine Fantasie entzünden – der Hirschkäfer erscheint als beherzter Ritter, das Glühwürmchen dient einem Zwerg als Lampe und die Schleimspur einer Schnecke verwandelt sich in Glitzerfäden, die verstrickt werden (Abb. S. 120f.). Flügel, Fühler oder Beine liefern Kreidolf die Anregung für die Gewandung seiner Wesen, und auch in Physiognomie und Bewegung folgt er der zoologischen Wirklichkeit. Seine Tiere – ob groß oder klein – wirken nie maskiert oder verkleidet, sondern bleiben ganz Tier, ebenso pointiert wie poetisch erfasst in ihrer jeweiligen Eigen- und Wesensart.

Mehr als eine Märchenwelt

Die Selbstverständlichkeit, mit der Ernst Kreidolf die Fantasie, das Märchenhafte und den Traum als Bildgegenstand zuließ, war neu und begründete seinen Erfolg als Bilderbuchkünstler. Dass er sich nach eigener Aussage nicht an Vorgängerwerken wie jenen Grandvilles oder Walter Cranes orientierte, ja diese gar nicht kannte,⁸ erscheint glaubhaft, denn bei ihm ist „von einem Naturverständnis auszugehen, das den anthropomorphen, oft trivial gefärbten Schöpfungen im nahen Umkreis nicht abzulesen ist.“⁹ Auch Albert Welti, Kreidolfs enger Freund, hat Vergleiche seiner Kunst mit der des Vertreters der englischen Arts and Crafts-Bewegung in einem Brief an Hans Emmenegger entschieden zurückgewiesen: „*Wie kannst Du (...) sagen, Kreidolf habe sich an Walter Crane angelehnt? Siehst Du jetzt wirklich die lebendige Naturempfindung und Phantasie in Kreidolfs Bilderbuch nicht, die ihn weit auszeichnet gegenüber dem äußerlich akademischen und maniert englischen Empfinden Walter Cranes?*“¹⁰ Der Dichter Hermann Hesse, einer der ersten und treuesten Rezensenten von Kreidolfs Büchern und ihm durch gemeinsame Malaufenthalte im Tessin freundschaftlich verbunden, hat diese künstlerische Naturaneignung treffend beschrieben: „*Die Welt Kreidolfs ist unendlich studiert und richtig und gekonnt, er tut keinem Heuschreckenbein und keinem Blumenblatt Gewalt an und jeder Fleck auf dem Schilde einer Wanze ist ihm heilig; 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. Und wohlverstanden besteht seine Erfindung nicht etwa darin, dass er die Dinge der stummen Natur vermenschlicht (...). Diese uralte Methode der Tierfabel, so originell Kreidolf sie auch oft handhabt, macht nicht den Reiz und Wert seiner Bilderbücher aus; dieser liegt vielmehr in der schöpferischen Souveränität, mit der Kreidolf seine Geschöpfe leben und handeln lässt. Ein Kreidolfscher Schmetterling etwa, der als Prinzessin in einer Hängematte liegt oder als Herr in Samt sich elegant auf einen Stock stützt, wird nicht auf Kosten seines Faltertums vermenschlicht, sondern er wird in dieser Erweiterung seiner Funktion erst gerade recht zum Schmetterling.*“¹¹ Kreidolf war nicht nur ein

guter Beobachter und exakter Bildner der Lebewesen, sondern er band die Kreatur wie selbstverständlich in seine Traumwelten ein. Nicht ohne Grund bezeichnet er seine Bücher vielfach als „Märchen“, obwohl sie im Grunde mehr Geschichten sind, in denen Tiere und Pflanzen eine Hauptrolle spielen. Die Kreidolfsche Empfindungswelt geht fast immer über die reine Naturschilderung hinaus, bezieht Mythen und Visionen mit ein. Das letzte Blatt aus seinem Buch „Hundefest“ ist ein Beispiel für dieses Hinübergleiten ins Transzendente, wofür sich der Künstler im Bild des alten Topos des Paradiesgärtleins bedient (Abb. S. 89). Auf einer umfriedeten Wiese warten die Hunde auf ihre Abfahrt, und Kreidolfs begleitender Text macht deutlich, wohin die Reise geht: *„Durch den blauen Äther kommen Grosse weisse Wolkenschiffe Festlich rauschend angefahren. Nehmen auf die schlackenreinen Fleckenlos durchsichtgen Hündchen, All die grossen, all die kleinen Sitzen sie im Wolkenschiffe, Jetzt – vom Geisterwind genommen, Schwebts ins All, woher die Tiere, Blumen, Bäume, Nachtigallen, Und auch unsre lieben Hündchen Alle einst sind hergekommen. Abgeklärt und nun vollkommen Gehen sie zurück ins All.*

Nicht nur Spiel, Fest und Lebensfreude sind Thema von Kreidolfs Kunst, sondern auch Vergeblichkeit, Vergänglichkeit und Tod. Diese dunklen Aspekte als Kehrseite der schönen Seite des Lebens waren für ihn eine unumstößliche Tatsache, die es einzubeziehen galt, um der Natur in ihrer Ganzheit gerecht zu werden. Mit großer Selbstverständlichkeit, nie aufdringlich und schon gar nicht sentimental, klingt in seinen Bildern immer wieder die Endlichkeit des Seins an. Sich selbst hat er davon nicht ausgenommen, wie ein aquarelliertes Selbstbildnis aus dem Jahr 1916 zeigt, das der Künstler nach der Genesung von einer Krankheit schuf (Abb. S. 122). Kreidolf stellt sich nicht, wie in anderen Selbstporträts, 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 keine Notiz von den Schmetterlingen, die ihn umgaukeln, sieht weder die drei vor ihm auf dem Tisch stehenden Blümchen, die ihm ihre zarten 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. 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 den Blumen und Insekten auf sich, sind sie tatsächlich vorhanden oder allein der Fantasie des Malers entsprungen? Das Distanzierte 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.

¹ Ernst Kreidolf, *Lebenserinnerungen Schicksalsträume*, hrsg. vom Verein Ernst Kreidolf, Frauenfeld 1996, S. 18

² Ebd., S. 38

³ Ernst Kreidolf, Meine Modelle. In: *Der Türmer*, 34. Jg., H. 3, 1931, S. 249–255

⁴ Heinrich Ernst Kromer, Ernst Kreidolf. In: *Dekorative Kunst*, XI. Jg., 3.12.1907, S. 99

⁵ *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 1), S. 106f.

⁶ Kromer 1907 (wie Anm. 4), S. 101

⁷ *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 1), S. 108

⁸ *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 1), S. 110

⁹ Gerte Lexow-Hahn, Pflanzen-Metamorphosen im 19. Jahrhundert. Ernst Kreidolfs Anthropomorphismus. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 7, 1990, S. 72

¹⁰ Zit. n. Wilhelm Fraenger, Ernst Kreidolfs Phantasiegestaltung. In: *Der Schweizer Maler Ernst Kreidolf*, Ausst.-Kat. Heidelberger Kunstverein 1915, S. 13f.

¹¹ Hermann Hesse, Ernst Kreidolf. In: *Das Werk. Schweizerische Zeitschrift für Baukunst/Gewerbe/Malerei und Plastik*, H. 11, Nov. 1915, S. 170