

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 41 (1998)
Heft: 1

Artikel: Karl Hofer als Buchillustrator
Autor: Stark, Roland
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388638>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

KARL HOFER ALS BUCHILLUSTRATOR

Dieser Beitrag muß mit einem Fragezeichen an seine Berechtigung beginnen, denn ein Maler, der in seinen Lebenserinnerungen über seine Arbeiten zur Buchkunst kein Wort verliert und lediglich die «schönen Kinderbücher» seines Freundes Konrad Ferdinand Edmund von Freyhold anspricht, scheint kaum Anlaß zu einer Behandlung dieses Themas zu sein¹. Zumal einige in der Literatur als Beispiele für Hofers Buchkunst erwähnte Werke eher Graphikfolgen sind als Buchkunst oder lediglich Einfügungen von Arbeiten Hofers in Zeitschriften oder Buchpublikationen. Hinzu kommt, daß auch in den kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen zu Hofers Œuvre höchstens Nebensätze zu seinen buchkünstlerischen Arbeiten zu finden sind, wie andererseits auch die Literaturgeschichte Kinderbücher und vor allem Bilderbücher nur in Ausnahmefällen und dann nur als Außenposten der Entwicklung wahrnimmt. Hans Ries notierte folgerichtig zu Hofers Biographie: «In der Sekundärliteratur außerhalb des unmittelbaren Kinderbuch-Bereichs werden die Illustrationen H.s. nirgendwo erwähnt; auch der Künstler selbst kam später darauf nicht mehr zurück?»

Trotz dieser scheinbar negativen Vorzeichen ergibt sich bei näherer Auseinandersetzung mit der Thematik – selbst bei einem nur schmalen Beitrag Hofers – ein faszinierendes Mitwirken und Beeinflussen des Künstlers auf die Buchkunst zu Beginn dieses Jahrhunderts. Dieser Wirkungsgrad ist um so erstaunlicher, als es sich um Auftragsarbeiten handelte, die für Hofer im Grunde lediglich finanzielle Absicherung darstellten und für ihn selbst nur in den Grenzbereichen seiner künstlerischen Entwicklung angesiedelt waren.

Dies um so mehr als Karl Hofer (1878–1955) unter den bedeutenden deutschen

Malern des 20. Jahrhunderts eine der eigenständigsten, um nicht zu sagen «eigenwilligsten und eigenbrödlerischsten» Erscheinungen war. Schon der junge Hofer, in seinem Streben nach Unabhängigkeit und in seinem ständigen Selbstzweifel eindrucksvoll lebendig in seinem Briefwechsel mit dem Mäzen Theodor Reinhart, konnte seinen individuellen Standpunkt in künstlerischen Überzeugungen vehement darstellen und umsetzen³. Folgerichtig nimmt sein malerisches Œuvre in der bildenden Kunst dieses Jahrhunderts auch einen weitgehend separaten und nicht unmittelbar Schulen, Künstlervereinigungen oder auch Stilrichtungen zuordenbaren Stellenwert ein.

Die erste Berührung Hofers mit der Buchkunst lag auf dem Gebiet, auf dem er sich am nachdrücklichsten profilieren sollte: Im Bilderbuch. Als Student der Karlsruher Akademie war Hofer Mitglied des Karlsruher Künstlerbunds und arbeitete in dieser Gemeinschaft an einem von Fritz und Emily Kögel bei Teubner, Leipzig, 1901 herausgegebenen Kinderbuch «Die Arche Noah» mit. Hofer war mit zwei Bildern vertreten, über die der Freund und Studienkollege Emil Rudolf Weiß an den Dichter Richard Dehmel schrieb: «Vielleicht haben Sie seine zwei Zeichnungen in der Arche Noah (Teubner) gesehen, die gewiß die zwei einzigen sind, die Stimmung haben und dabei künstlerisch was wert sind – wenn sie auch etwas zu impressionistisch sind (namentlich die zweite) und etwas zu flüchtig für's Kind. Aber das hat Hofer selber bereits eingesehen⁴.»

Hofer hatte zu diesen Arbeiten, die er später im Hinblick auf die verwendete lithographische Drucktechnik als «fetten Schund» bezeichnete, ebenso wie zu seinen preisgekrönten Wettbewerbsarbeiten zur Gebrauchsgraphik wenig Beziehung.

Auch in den Briefwechseln mit den Karlsruher Kommilitonen Weiß und Freyhold und in der Korrespondenz mit Theodor Reinhart werden diese Illustrationen lediglich am Rande erwähnt. Dennoch sollte Hofer gerade auf diesem Gebiet mit den nachfolgenden Aufträgen zu Bilderbüchern künstlerisch Wesentliches leisten und in der Illustration des modernen Bilderbuchs zugleich richtungsweisend werden.

Die zweite Begegnung mit der Buchkunst erwuchs aus der Beziehung zu dem zweitältesten Sohn Theodor Reinharts, Hans Reinhart, einem literarisch ambitionierten, schöngestigen jungen Mann. Ihn traf Hofer 1901 in Pichelswerder bei Berlin, malte sein Porträt, das Ausgangspunkt der langjährigen finanziellen Förderung durch die Familie Reinhart wurde, und schuf auf seine Bitte hin Illustrationen zu seinem Gedichtband «Der Tag». Reinhart hatte Hofer einen Entwurf für den Bucheinband zugesandt, den Hofer kraftvoll umgestaltete. Hinzu kamen vier Holzschnitte zu den Gedichten
«Als leis das Morgenrot mein Auge traf»
«Die ihr mit grauen Flören»
«Nun lieg ich schlafend auf der weiten Erde»
«Der Mittag glühte aus den höchsten Sphären»

Es sind der Arbeitsweise des jungen Hofer entsprechende, zuweilen derb wirkende figurale Holzschnitte, die der symbolischen Sprache des Freundes entsprechen.

Das Buch erschien 1903 im Eigenverlag des Verfassers, nachdem Hofer im vorausgegangenen Schriftwechsel Hans Reinhart seine Schwierigkeiten mit der Aufgabe geschildert hatte: «Hoffe, daß Sie die Holzschnitte brauchbar finden für Ihren Zweck. Einige Schnitzer und Überflüssigkeiten werden noch beseitigt. Man weiß ja bis zu einem gewissen Grad vorher nie, wie so etwas im Druck aussieht. Das Titelblatt habe ich zweimal geschnitten, da mir die Schrift Schwierigkeiten machte. So etwas an und für sich stumpfsinniges bringe ich überhaupt nie zustande. Eine gewisse Unbehilflichkeit gehört überhaupt zum Cha-

rakter des Holzschnittes, sie darf nur nicht absichtlich sein⁵.»

Am 21. November 1901 meldete er sich erneut bei Hans Reinhart: «Es freut mich, daß Sie mit den Holzschnitten im Großen Ganzen zufrieden sind. Korrigieren läßt sich indes nicht viel, da man wohl wegnehmen aber nicht zusetzen kann⁶.»

Das Buch, ohnehin in geringer Auflage von 100 Stück gedruckt, wurde später von Hans Reinhart zurückgezogen und hat in der Beziehung zwischen Autor und Illustrator keine Rolle mehr gespielt.

Im Jahre 1902 war aufgrund der Protektion von Emil Rudolf Weiß ein Holzschnitt von Hofer unter dem Titel «Marionettentheater» in der Zeitschrift «Die Insel» (Jahrgang III, Heft 4) veröffentlicht worden, der insofern in die buchkünstlerischen Arbeiten Hofers einbezogen werden muß, als er variiert in einer späteren Publikation wieder verwendet wurde⁷.

Diese spätere und zugleich nächste Veröffentlichung war das Bilderbuch *Rumpumpel* von Paula Dehmel, der ersten Frau Richard Dehmels. Sie hatte – ausgelöst durch das Erfinden und Erzählen von Geschichten für ihre eigenen Kinder – zunächst Verse für das Kinderbuch *Fitzebutze* geschrieben, das, von Ernst Kreidolf illustriert, 1900 im Insel Verlag erschienen war und später von Schaffstein übernommen wurde⁸. Das Manuskript zu *Rumpumpel* sandte Paula Dehmel ihrem geschiedenen Mann an Weihnachten 1900 mit der Zueignung «Dem Vater meiner Kinder». Richard Dehmel äußerte sich dazu brieflich am 28. März 1901: «Als Ganzes wirkt das Buch sehr zu Herzen; es ist eine fröhliche Innigkeit darin (wie in den besten Gedichten von Gustav Falke). Leider steckt aber auch etwas von seiner Rührseligkeit darin. Das wird Dir beim Publikum sehr nützen, aber daran liegt Dir hoffentlich nicht⁹.»

Ursprünglich hatte Fidus, das ist Hugo Hoepfener, das Buch illustrieren sollen. Aber Schaffstein löste – wohl unter dem Eindruck von Richard Dehmels Einbezie-

hen von Hofer in das dann gleichzeitig entstehende, aber später publizierte Kinderbuch *Buntscheck* – diesen Vertrag und betraute Hofer mit den Illustrationen¹⁰. Richard Dehmel bestätigte diese Entscheidung in seinem Brief an Schaffstein vom 7. März 1903: «Für *Rumpumpel* scheint mir Hofer der einzig richtige Mann; und auch Frau Paula ist dieser Meinung¹¹.»

Nach seinen eigenen Aussagen arbeitete Hofer ab September 1902 an den Illustrationen und schloß sie mit seinem Weggang von Stuttgart im Februar 1903 ab. An seine Mutter schrieb er dazu am 3. März 1903: «Außerdem ist dieser Tag ein Auftrag einer Verlegerfirma, ein Kinderbuch komplett geworden, wofür ich die ganze Zeit Entwürfe arbeitete, öfters bis nachts 3–4 Uhr¹².»

Gleichzeitig beschäftigte sich Hofer mit den ersten Entwürfen für den *Buntscheck*, einem ehrgeizigen Projekt Richard Dehmels, das neue Maßstäbe für das deutsche Kinderbuch setzen sollte. Dehmel hatte sich in einem Vertrag vom 18. November 1901 von Hermann Schaffstein, dem Kölner Verleger, die Herausgabe und die Auswahl der Autoren und Illustratoren ausbedungen und war in der Korrespondenz mit Emil Rudolf Weiß von diesem auf die Karlsruher Kommilitonen Freyhold, Hofer und Laage hingewiesen worden. Weiß hatte Dehmel Arbeiten von Freyhold und Hofer zugesandt, und Dehmel war – vor allem von Freyhold – begeistert. Er beauftragte 1902 die ausgewählten Maler Hofer, Weiß und Freyhold zusammen mit dem ihm aus der Zusammenarbeit am *Fitzebutze* bekannten Ernst Kreidolf, ihm erste Entwürfe für ein Vollbild im *Buntscheck* zuzusenden und umriß mit der ihm eigenen, oft autoritären Verhaltensweise die Aufgabenstellungen generell und für die einzelnen Illustratoren. In Vorbereitung eines Treffens zwischen Herausgeber, Verleger und Illustratoren ab 1. April 1903 in Stuttgart schrieb er am 10. März 1903 an «die Herren Buntscheckmaler»: «Anbei erhalten Sie das vollständige Textarrangement des Bilderbuchs in

zwei Exemplaren auf unserem speciellen Druckpapier, das aber noch besser gebleicht werden muß; das eine Exemplar ist zu dem Zwecke beigelegt, damit Sie die Entwürfe Ihrer Illustrationen gleich hineinzeichnen können für unsere Konferenz. Bevor Sie die Entwürfe componieren, bitte ich Sie aber, den *ganzen* Text von A bis Z *in richtiger Reihenfolge* durchzulesen, auch die Texte der Kompositionen und die Unterschriften der Vollbilder, und *dann* erst einzelne Stücke nach ihrer besonderen Neigung herauszugreifen; nur so erhalten Sie den für unsere gemeinsame Arbeit erforderlichen Einblick in den organischen Plan des Gesamtwerks¹³.»

Nach Hinweisen auf die Gewichtung der Illustrationen für die einander gegenüberliegenden Seiten und zur Farbauswahl bat er alle Künstler um Entwürfe für Deckel und Vorsatzpapier und wies in einem beigelegten Exposé den einzelnen Künstlern die nach seiner Ansicht zutreffenden Texte und Bildseiten zu. «Seite 5 soll als Einleitungsgedicht wirken, kann also fünffarbig (aber ohne Gold) illustriert werden, doch würden auch drei Farben genügen. Das gegebene Motiv ist wohl oben eine Kasperlbühne, unten Kinderpublikum und irgendein Hundevieh. Scheint mir für Freyhold geeignet, aus stilistischen Gründen.» Im Nachsatz schrieb er aber dann korrigierend: «Von Natur aus würde das Thema auf Seite 5 vielleicht noch besser für *Hofer* passen. Und da Freyhold schon mit Vollbildern (3 statt 2) überwiegend vertreten ist, so bitte ich *auch Hofer* um einen Entwurf hierzu; welcher am meisten geglückt ist, mögen die beiden Herren dann selber entscheiden¹⁴.»

Aus diesem Postscriptum wird deutlich, daß Dehmel in letzter Konsequenz doch nicht nur zuwies, wie er es zunächst ausdrückte, sondern die Entscheidung auch den Künstlerfreunden überließ, deren Objektivität untereinander er anerkannte. Wie er Hofer als Maler einschätzte, wird aus der Zuweisung zu Seite 38 «Die Rutschbahn» von Paul Scheerbart deutlich: «Hier schwanke

ich zwischen Kreidolf und Hofer; aber ich glaube, dass Hofer den Stoff mit mehr Ingrimm behandeln wird, und das giebt hier den Ausschlag¹⁴.»

Gegen Schluß seines Briefes schrieb dann Dehmel noch einmal zur generellen Linie und zu den Besonderheiten der einzelnen Künstler: «und noch eins wollen wir uns unter allen Umständen verkneifen: romantische Altertümelei besonders die à la Bidermaier. Solche Kinkerlitzchen wollen wir den Inselherren überlassen u. Freyhold sollte selbst für Geschäftszwecke so stilvolle Purzelbäume nicht schiessen; nun gar für Kinder ist dieser aufgewärmte Blumenkohl das reinste Gift. Selbstverständlich wollen wir den Kindern keine impressionistischen Rebusse zu knacken geben, selbst wenn ein Künstler von Hofers Lebensfülle dahinter steckt¹⁴.»

Die Geschichte der Entstehung des *Buntscheck* ist durch eine umfangreiche Korrespondenz zwischen Richard Dehmel, den Autoren, Illustratoren und dem Verleger Hermann Schaffstein nahezu lückenlos dokumentiert. Sie ist in ihren technischen Fragestellungen und Problemlösungen von Hans Ries in seinem Standardwerk «Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuches im deutschsprachigen Raum 1870–1914» mustergültig dargestellt worden¹⁵. Einen weiteren wesentlichen Beitrag hat Sabine Knopf sowohl in ihrem Nachwort zum Reprint des *Buntscheck* als auch in ihrem Aufsatz «Richard Dehmel und das illustrierte Kinderbuch» zu diesem faszinierenden Miteinander von Kunst, Technik und Kommerz geleistet¹⁶.

Karl Hofer tauchte in diesem Diskussionsgeflecht lediglich vereinzelt auf. Dies hing offenbar sowohl mit seinen Vorbereitungen zu seiner Hochzeit mit Mathilde Scheinberger als auch mit seiner von Theodor Reinhart ermöglichten Übersiedlung nach Rom Ende April 1903 zusammen. Beide Ereignisse ließen in dieser Zeit großer Beanspruchung neben seiner Malerei und der Arbeit an den Kinderbüchern weni-

ger Raum für einen Gedankenaustausch, bei dem ohnehin E. R. Weiß neben Dehmel als Wortführer herausragte und als Mittler zwischen den Künstlern fungierte.

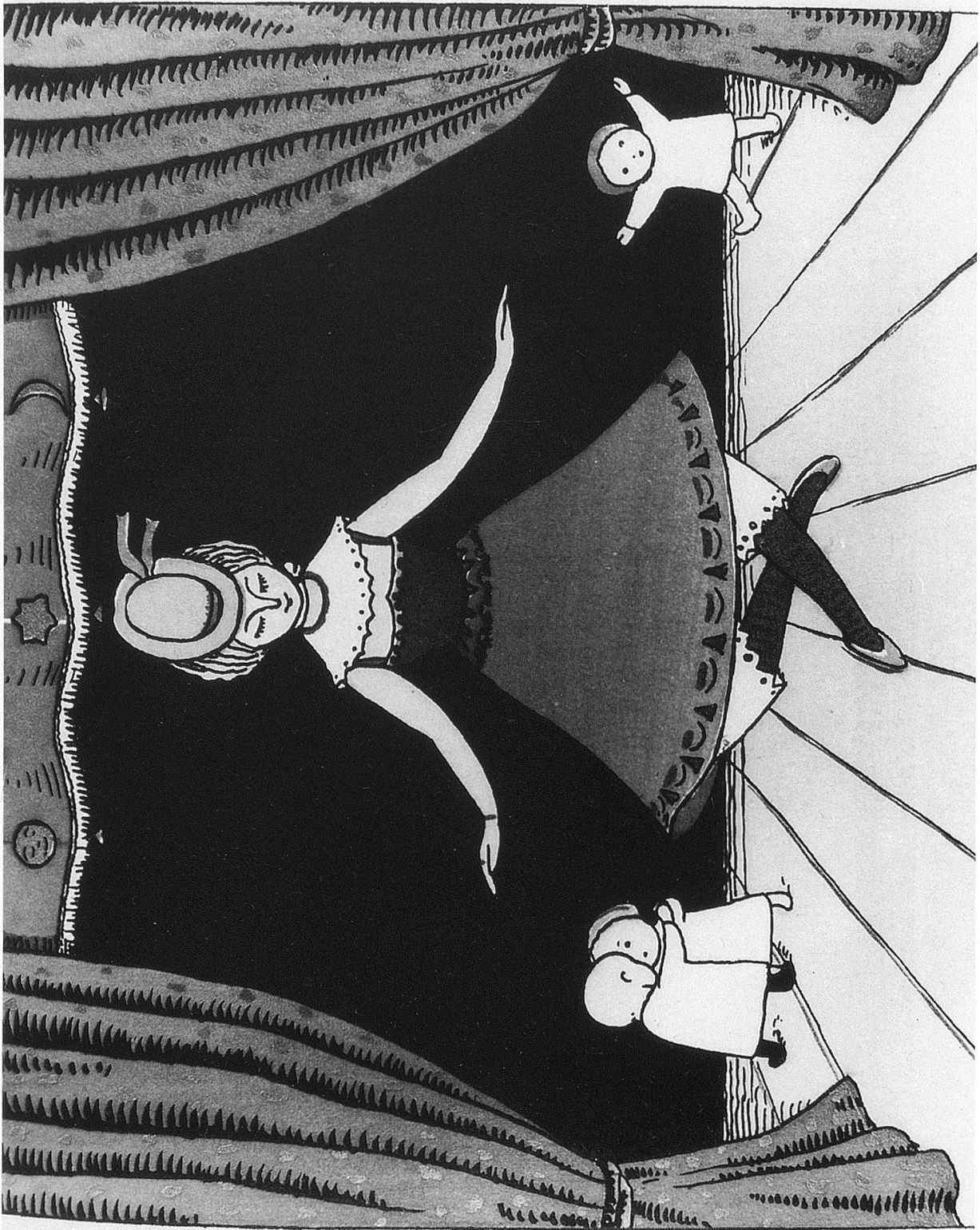
Hofer berichtete zu den Bilderbüchern nur am Rande und dabei meist im Zusammenhang mit finanziellen Überlegungen oder wegen seiner zeitlichen Inanspruchnahme. So schrieb er am 13. Mai 1903 aus Rom: «Ich hoffe stark auf den Erfolg der Kinderbücher, obgleich mir dies ein eigentlich fremdes Gebiet ist¹⁷.» Am 30. Juni 1903 berichtete er dem Mäzen nach Winterthur: «Von meiner Arbeit kann ich nur berichten, daß ich immer noch mit den zwei Kinderbüchern zu tun habe¹⁸.»

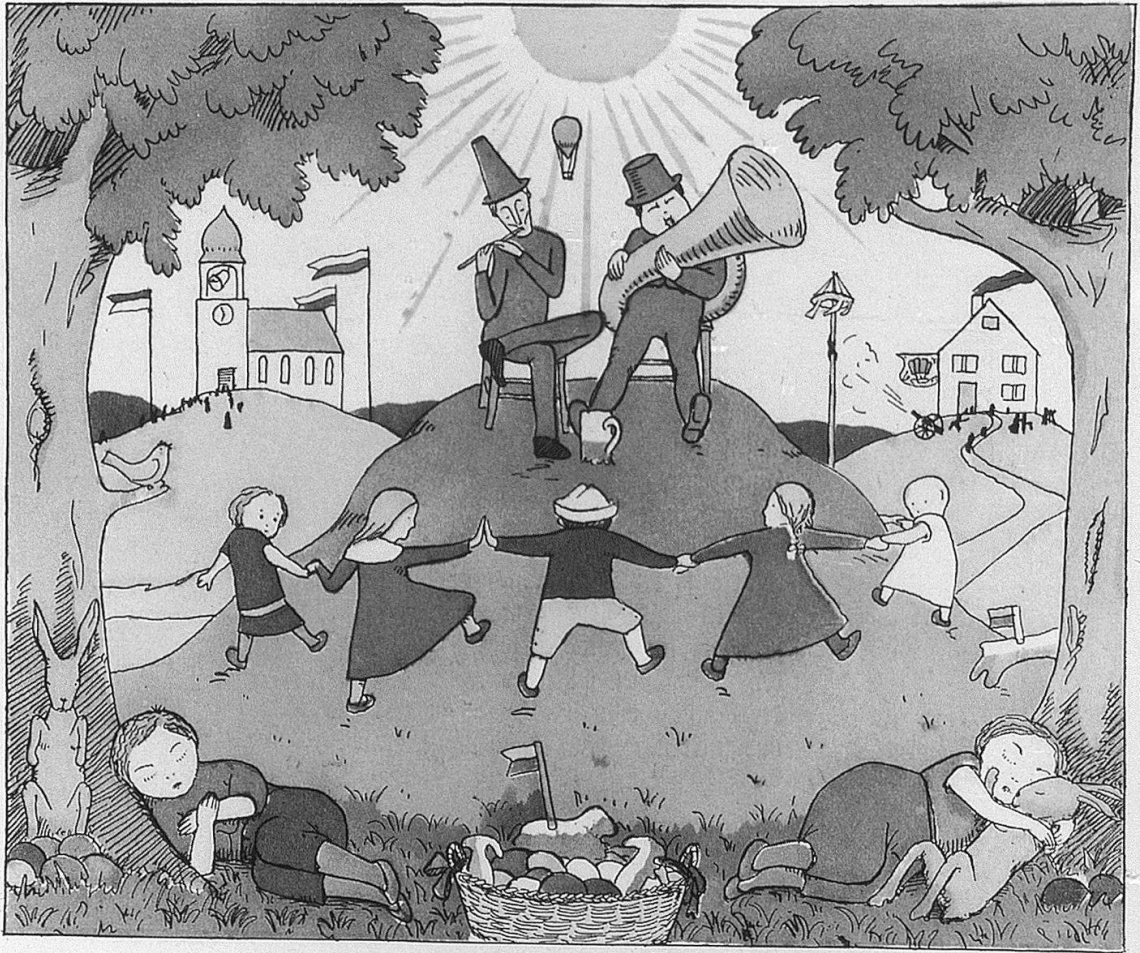
Diese Beanspruchung bezog sich primär auf noch abzuliefernde Arbeiten zum *Buntscheck*: Am 25. Juni 1903 schrieb er an Richard Dehmel: «Ich hab die Zähne zusammengebissen, mir vorgestellt es sei Winter und Stuttgart, hab mein Weib ignoriert und die Zeichnungen sind fertig (Seite 5, 19, 29, 38 + 53). Wann und wohin soll ich sie schicken? Die Textillustrationen reichen z.Th. in Zeichnung und Farbe an den schwarzen Rand. Soll ich denselben lassen oder auch darum ziehen¹⁹?»

Damit schloß er dieses Thema ab, auch als Weiß im November 1903 dem Freund von der Kontroverse zwischen Freyhold und ihm mit Dehmel wegen der von Dehmel geplanten Randleisten zu Paul

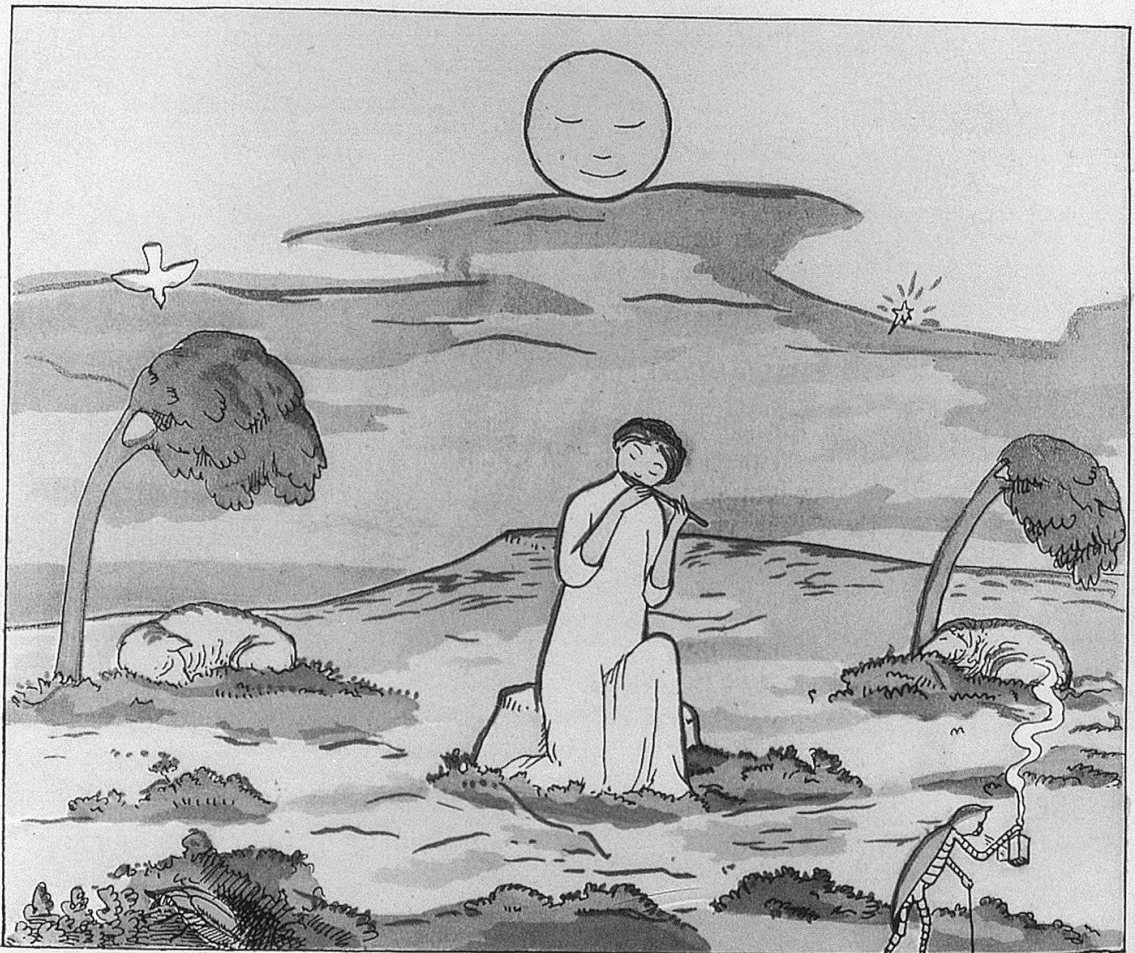
LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN VIER SEITEN

- 1 Illustration Seite 16 aus «Rumpumpel» von Paula Dehmel.
- 2 Illustration Seite 28 aus «Rumpumpel» von Paula Dehmel.
- 3 Illustration Seite 37 aus «Rumpumpel» von Paula Dehmel.
- 4 Vollbild «Ein Traum» aus «Buntscheck» von Richard Dehmel.
- 5 Porträt Emil Rudolf Weiß aus «Emil Rudolf Weiß zum fünfzigsten Geburtstag».
- 6 Einband zu «Junge Leute in der Stadt» von Rudolf Braune.

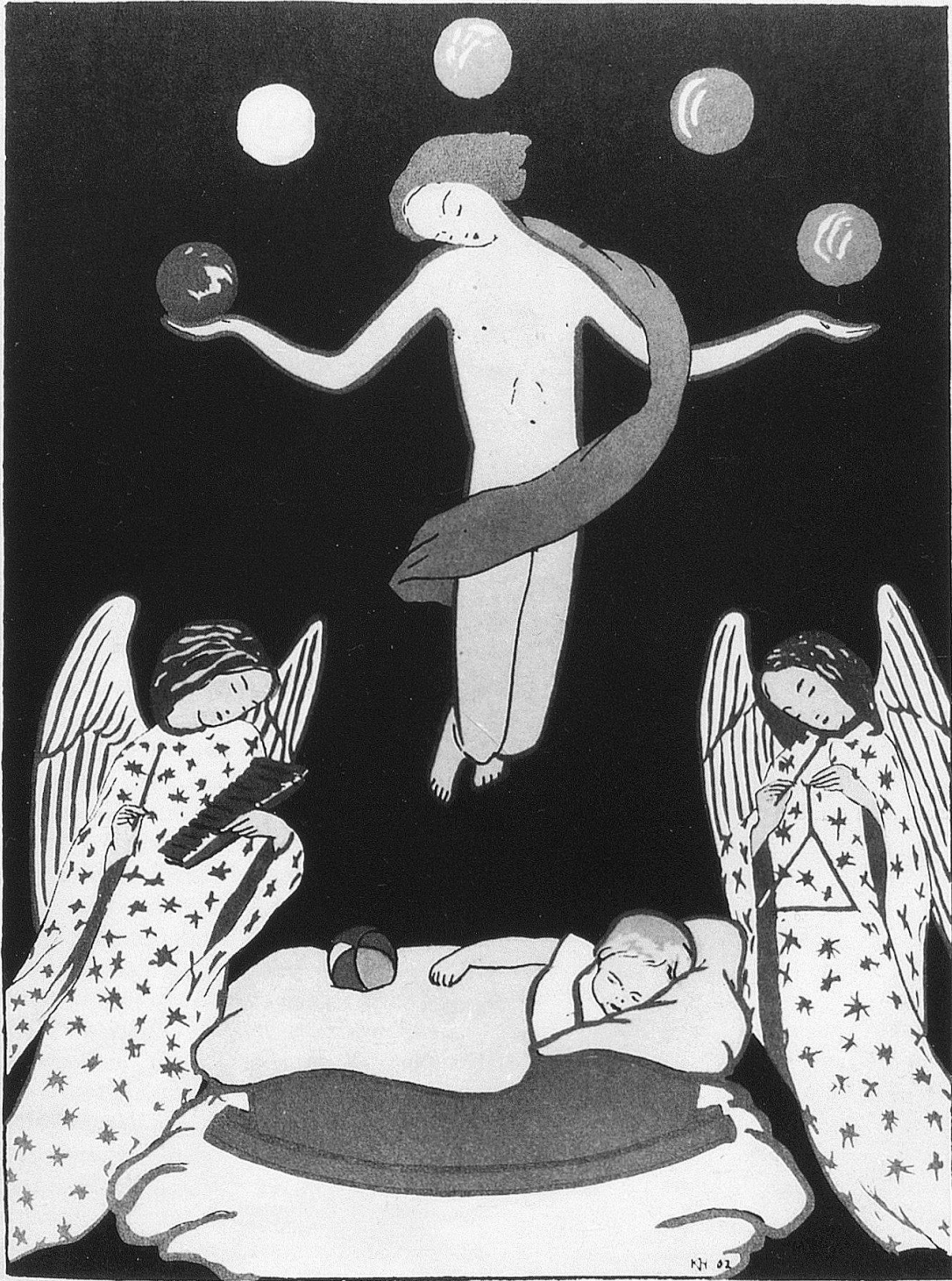




2



3



Ein Traum.

Junge deutsche Autoren

RUDOLF BRAUNE



Junge Leute in der Stadt

Ein bunter Bilderbogen voller junger Menschen. Chauffeure, Studenten, Kaufleute, Stenotypistinnen, Schlosser, Schüler, Verkäuferinnen. Ein genau so bunter Bilderbogen von Erlebnissen und Ereignissen. Durch all das läuft eine Liebesgeschichte zwischen einem Arbeitslosen und einem Revuegirl, so zart und doch so ohne Sentiments, wie sie nur ein Dichter wie Rudolf Braune zeichnen kann.

Seiten 374. Leinen Mk. 5. —

Kartonierte Mk. 3.50



Scheerbarts Autorenbeitrag auf Seite 11 berichtete, die von Scheerbart gezeichneten Randleisten ironisch als «Zahnwurzeln» bezeichnete und an Hofer schrieb: «Von Dehmel noch keinen Bescheid wegen der Zahnwurzeln. Nun wird dadurch leider die Zahnwurzelextraktion unwahrscheinlich gemacht, wenn der Dehmel keinen Ersatz bekommt von Dir – ich weiß nicht, ob's der Wiesenzwerg macht. Der Cimabuo hockt hinter seinem Tierbilderbuch, für das er glücklich ganze zwei Sachen jetzt fertig hat. Dabei hängt's ihm zum Halse heraus, sagt er²⁰.»

Freyhold wandte sich ebenfalls an Hofer: «Der Dehmel ist ziemlich wild geworden beim Ausreißen seiner schlechten Zahnwurzeln. Sei ein braver Bu, liebes Hoferle, mach eine Ersatzzeichnung²¹.» Hofer erfüllte diesen Wunsch nicht. Kreidolf, den Weiß spöttisch wegen seines gleichnamigen Buches als «Wiesenzwerg» bezeichnet hatte, übernahm die Gestaltung der Randleisten²².

Hofer hatte sich zu dieser Zeit innerlich von den Bilderbücherprojekten abgewandt, nachdem er im Mai 1903 an Theodor Reinhart berichtet hatte, daß er die Originalentwürfe seiner Arbeiten an Schaffstein verkauft habe²³. Zwar war er noch im Oktober 1903 laut brieflicher Mitteilung an den Winterthurer Förderer in Köln bei Schaffstein wegen Korrekturen für beide Bücher gewesen und auch wegen eines – nicht ausgeführten – Plans der Illustration deutscher Märchen, aber für Hofer war inzwischen aus materiellen Erwägungen ein Projekt des Karlsruher Künstlerbundes für einen mit Geldpreisen verbundenen Wettbewerb wichtiger geworden. Er schrieb: «Der Entwurf eines Plakats stört mich jetzt, wo ich eben davon nicht abhängе, ebensowenig wie mich letzten Winter die zwei Kinderbücher gestört haben²⁴.»

Aus dieser Bemerkung wird erneut deutlich, daß die Buchillustrationen und alle Aufgaben außerhalb seines malerischen Werks nur Nebentätigkeiten für Hofer waren, die er schon Hans Reinhart gegen-

über recht drastisch als «Stumpfsinniges» bezeichnet hatte. Sie bedeuteten für ihn – notwendigen – Gelderwerb, schienen ihm aber künstlerisch als belanglos und waren trotz dieser negativen Vorzeichen von einer neuartigen Intensität, die die originiäre Gestaltung von Hofer auch in diesem Bereich ausweist.

Die Illustrationen zu beiden Büchern wurden widersprüchlich aufgenommen. Eine auszugsweise Übersicht über die Kritiken zu *Rumpumpel* nach seinem Erscheinen Ende 1903 und zum *Buntscheck* im Jahre 1904 sieht den *Buntscheck* im Vordergrund des Interesses. Die seinerzeit überragende Bedeutung Richard Dehmels und der weitgespannte Anspruch dieses Buchs trugen zu dieser Sonderstellung ebenso bei wie die anspruchsvolle Autorenauswahl.

Bei der Beurteilung des *Buntscheck* gab es trotz des hohen Ansehens von Richard Dehmel auch ablehnende Stimmen wie die von Friedrich Huch: «Der Untertitel sowie die Überschrift des Inhaltsverzeichnisses «Was im Buntscheck alles steckt und vom wem es ausgeheckt» sind bezeichnend für das ganze Buch: es ist zum größten Teil unkindlich-kindlich affektiert. Kinder macht es altklug und Erwachsene verstimmt es, denn es ist auch für diese geschrieben und das ist das Peinliche. Die Bilder zeichnen sich durch fröhliche Buntheit aus, leiden jedoch ebenfalls vielfach an Manieriertheit²⁵.»

Adele Schreiber dagegen stellte Hofer in einem Beitrag 1907 mit seinen Illustrationen zu *Rumpumpel* neben Meggendorfer, Wilhelm Busch, Kreidolf und Freyhold auf «die erste Stufe» und schrieb: «Alle diese Künstler zeigen eine ausgeprägte Eigenart. Daher muten sie beim ersten Beschauen leicht fremdartig an²⁶.»

Diese Feststellung einer Fremdartigkeit (und nicht notabene «Neuartigkeit», d. V.) zieht sich auch durch weitere Besprechungen. Ausführlich urteilte Ernst Schur in seinem Artikel «Vom modernen Bilderbuch» mit Bejahungen und Einwendun-

gen²⁷. Max Bahn schrieb 1906: «Wohl findet sich manches Verstiegene, und, wie der <Traum> Karl Hofers, häßlich verzeichnete. Übertreibungen, die an den Jugendstil erinnern, sind mehrfach vorhanden²⁸.»

Insgesamt empfanden die zeitgenössischen Rezensenten Hofers Illustrationen überwiegend als fremd, primitiv, eckig, ja verzeichnet²⁹. Gleichzeitig wurde aber auch die «Kindgerechtigkeit» der Zeichnungen bejaht, was bei einer Gleichsetzung dieser Etikettierungen von Malerei und Bildbetrachtung zu einer heute merkwürdig anmutenden Schlußfolgerung für die Einschätzung der Kinderseele führen muß.

Noch 1927 akzeptierte Hermann L. Köster Hofers Bilderbucharbeiten nur bedingt mit den Worten: «1903 kam Karl Hofer mit seinen Bildern zu Paula Dehmels prächtigen Kinderreimen in *Rumpumpel*. Hofer machte Ernst mit dem Gedanken, die Bilder vom Standpunkt des Kindes aus

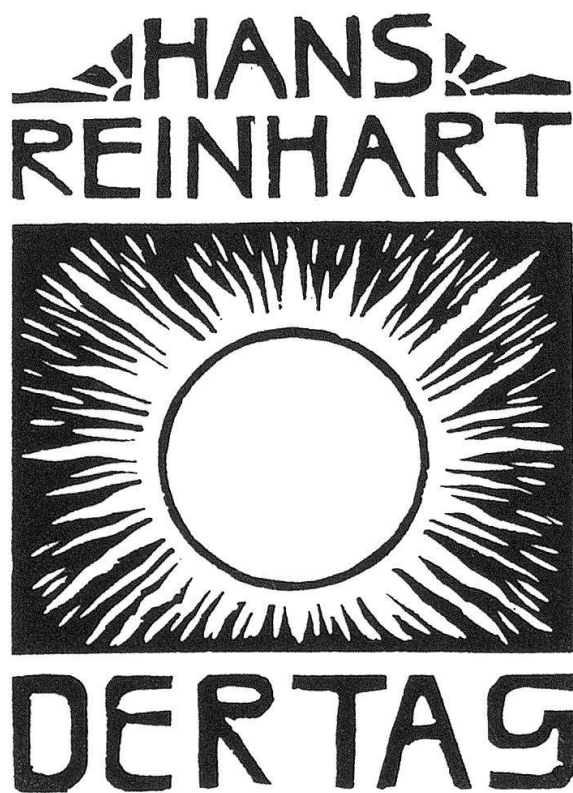
zu zeichnen. Es kommt ihm daher auf zeichnerische Richtigkeit nicht an, es liegt im Gegenteil eine groteske Unbeholfenheit in den Bildern, welche die meisten Erwachsenen verletzt, die aber kleine Kinder nicht stört. Mit den allereinfachsten Mitteln versucht Hofer, dem Ausdruck zu geben und in den meisten Bildern gelingt es ihm. Allerdings, einige Figuren sind zu gewollt plump, und bei anderen versagt nach unserem Empfinden die Ausdrucksfähigkeit des Künstlers. Zu den besten Bildern gehören die, in denen Hofer bewußt über das kindliche Zeichengestammel hinausgeht, wie in St. Niklas, im Scherchen, in der Seereise. Einen großen Vorzug hat noch der *Rumpumpel*: Es geht eine Farbenfreudigkeit durch seine Bilder, wie wir sie in wenigen anderen Kinderbüchern finden³⁰.»

Ganz abgesehen von inhaltlichen Merkwürdigkeiten dieser Beurteilung wie den Gleichsetzungen von «Standpunkt des Kindes = nicht zeichnerische Richtigkeit» oder «Akzeptanz = nicht stört» wurde zu diesem Zeitpunkt auf Beurteilungsmaßstäbe zurückgegriffen, die nicht nur außerhalb der 1927 schon vollzogenen Entwicklung der bildenden Kunst, sondern auch abseits der heute gültigen Maßstäbe für die Betrachtungsweise von Kindern lagen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Bewertungen auf dem inzwischen erreichten Beurteilungsniveau anders formuliert. Ulrich Hann schrieb 1977 zu *Rumpumpel*: «Es gibt allerdings nur wenige Bilderbuchillustratoren, denen es tatsächlich gelingt, künstlerische und didaktische Gesichtspunkte zu einer stilistischen Symbiose zu vereinigen. Karl Hofers *Rumpumpel* ist das wohl bekannteste Bilderbuch, in dem dieser Versuch geglückt ist³¹.»

Aber auch Hann kehrte zu Klischees zurück: «Hofer vereinfacht, indem er naiv und primitiv gestaltet» – eine zumindest mißverständlich begreifbare Formulierung.

Spätere Autoren zur Kinderbuchliteratur näherten sich Hofer und seiner Bildgestaltung ohne diese Etiketten, die abwertend



Einband zu «Hans Reinhart: Der Tag».

wirken mußten, und warfen stattdessen die Frage auf, ob Hofer oder Freyhold die Führungsrolle in der neuartigen Bilderbuchillustration zukäme³². Der kürzlich unternommene Versuch, Kreidolf als Spiritus

zog sich sowohl auf die – meist lehrhaften – Texte mit Moralanspruch als auch auf die daran orientierten, verniedlichten Bilder zur Kinderwelt. Paula Dehmel löste sich von diesen Vorstellungen in ihren Texten,



Holzschnitte aus dem Gedichtband «Der Tag» von Hans Reinhart.

rector zu benennen, dürfte dabei fehlgehen, so daß wir uns auf die beiden Künstlerfreunde konzentrieren möchten³³.

Um der Frage nach der Einflußabhängigkeit eines der beiden Künstler näherkommen zu können, muß die Fragestellung zeitlich und in der persönlichen Beziehung eingekreist werden. Hofer setzte seine Bildvorstellungen in einer Zeit um, in der auf dem Gebiet der Bilderbuchillustration trotz Kreidolf (oder gerade seinetwegen) ein «Ausdrucksvakuum» bestand³⁴. Es be-

und Hofer schloß sich mit seinen Illustrationen an. Er konnte dabei der Unterstützung von Richard Dehmel sicher sein, der in dem bereits zitierten Brief vom 7. Dezember 1901 «Biedermaierei und Altertümelei» ablehnte. Ebenso konnte Hofer auf Hermann Schaffstein vertrauen, der «andere» Bilderbücher verlegen wollte. Von Paula Dehmels Versen ging ohnehin eine unmittelbare, andere Bildlösungen herausfordernde Sprache aus. Was also konnte näher liegen, als diesen Ideen zu entsprechen.

Zu all dem kamen die persönlichen Lebensumstände des jungen Hofer. Er hatte aus Protest gegen eine rückwärtsgewandte Lehrtätigkeit die Karlsruher Akademie verlassen und war seinen Lehrern, von denen Poetzelberger ebenfalls als Kinderbuchillustrator hervorgetreten ist, nach Stuttgart gefolgt. Er kam im Herbst 1902 in eine neue und aufgeschlossenerere Umgebung und Atmosphäre. Zugleich hatte er sich verliebt und machte der Sommerbekanntschafft Mathilde Scheinberger bei seinem Besuch in Wien 1902 einen Heiratsantrag, der angenommen wurde.

Gleichzeitig stand Theodor Reinhart, von Hofers künstlerischer Zukunft überzeugt, hinter ihm und gab ihm materielle Sicherheit. Alle diese Aspekte müssen den 24jährigen Hofer über eine «normale Gemütslage» hinausgehoben haben. Es entstand ein aus verschiedenen Motivationen gebündelter Antrieb, den er mit künstlerischem Instinkt und seinem malerischen Können in Verbindung mit Inspiration für das kindliche Empfinden umsetzte.

Thilde Hofer dabei als Inspirationsquelle anzusehen, schied allerdings nach Durchsicht des Briefwechsels aus der Brautzeit aus. Ein einziger Brief berührte Hofers Arbeit mit den Sätzen: «Das kleine Blatt ‹Heiliger Abend› fand ich so prächtig. Oh, wie wonnig wird es sein für mich, Dein Schaffen zu belauschen, Dir zu helfen mit meiner armseligen Hülfe³⁵.»

Damit bleibt die Frage, ob Hofer aus sich heraus oder durch die Inspiration von Freyhold zu seiner Ausdruckswelt fand. Eine wirklich schlüssige Antwort gibt es nicht. Beide hatten im Jahr zuvor – 1901 – gemeinsam in Paris gelebt und viele Anregungen aus der französischen Malerei empfangen. Damals kam die beide Maler berührende Begegnung mit dem Bild «Kind mit Hampelmann» von Henri Rousseau in einem Pariser Waschsalon zustande, das Freyhold geschenkt bekam und von dem Hofer noch in seinen Lebenserinnerungen bewundernd spricht³⁶.

Freyhold, in seiner von Weiß gerühmten «Unberührtheit und Kindlichkeit», war zweifelsohne in seinen Bilderbuchillustrationen mit Hofer in seiner Ausdrucksweise gleichwertig und -rangig. Aber nach allen Unterlagen ist Halbey beizupflichten, der schrieb: «Es kann kein Zweifel daran aufkommen, daß Hofer hier die künstlerisch stärkste Persönlichkeit war und daß die Ausstrahlung dieser persönlichen Kraft die anderen Künstler mehr oder weniger beeinflusst hat³⁷.» Ein Vergleich aus den beiden Briefwechseln von Hofer bzw. Freyhold mit Theodor Reinhart zeigt dies auf. Freyhold äußerte sich zu dieser Frage gegenüber Hans Reinhart und machte damit die Priorität Hofers deutlich: «Zum Punkt ‹Tanzbild› aus dem Osterbuch bin ich nicht ganz Ihrer Meinung. Hofer hat doch die Musikanten und die tanzenden Paare nicht gepachtet. Ich hätte das genauso zeichnen können, wenn der *Rumpumpel* nicht existierte³⁸.»

Diese Aussage fügt sich in das Gesamtbild der Beziehungen zwischen den Karlsruher Künstlerfreunden ein, deren ständiger Gedanken- und Bildaustausch Emil Rudolf Weiß in den Aktionen und Meinungsbildungen im Vordergrund sah, Hofer jedoch einen zunehmenden Vorsprung in der künstlerischen Entwicklung gab. Barbara Stark hat dieses Miteinander treffend beschrieben: «Was sie verband, war einerseits das gemeinsame Studium an der Karlsruher Akademie, andererseits das Interesse an zeitgenössischer Literatur und vor allem das Empfinden, sich in einer Situation des gesellschaftlichen und geistigen Umbruchs zu befinden. Ein Teil ihrer damals entstandenen Druckgraphiken lassen den Schluß zu, daß sie gemeinsame Lektüre als Anregung verstanden, die Literaturvorlagen bildlich umzusetzen³⁹.»

Mit dem Weggang von Karlsruhe und den sich trennenden Wegen – Hofer ging nach Rom, Weiß nach Hagen zu Osthaus und Freyhold war weiterhin häufig in Paris – driftete diese Verbundenheit auseinander, was bei Weiß, dem Freunde Hofer

zwar intellektuell überlegen, aber malerisch unterlegen, bald zu einer Schaffenskrise führte⁴⁰.

Der heutige Blick auf die Bilderbuchillustrationen bestätigt Hofer als Dominanzfigur. Seine Illustrationen als Kunstwerk – und nicht als reines Erzählmittel – zu sehen, wird aus dem Kontext der inzwischen gewonnenen Erfahrung bei der Einordnung und Bewertung moderner bildender Kunst übersichtlicher und wertbarer. Dabei lassen sich generelle Entwicklungslinien ebenso verfolgen wie sich Entwicklungssprünge markieren lassen. Hofer bildet mit seinen Illustrationen zu den beiden Bilderbüchern einen derartigen Entwicklungssprung mit der Hinwendung zu einer zeichnerisch vereinfachten, aber trotzdem inhaltlich reichen Darstellungsweise. Für den heutigen Betrachter enthalten alle früher notierten Negativassoziationen der Simplifizierung, Eckigkeit, der fehlenden Idealisierung der Darstellung und der nicht vorhandenen Verniedlichung von Personen und Szenarien der seinerzeit als kindgerecht empfundenen Bilderwelt kein Empfindungsmanko. Es ist umgekehrt: Gerade die Reduzierung im Gestalterischen, die klare Farbigkeit und die Erzählweise des Eigentlichen in den Bildaussagen ist unserem «gewöhnteren» Auge Reichtum und leichterer Zugang geworden.

Damit erreichte Hofer, was Hermann Broch so ausdrückte: «Künstlerische Revolutionen finden dann statt, wenn das bisherige Konvenü der Symbolsprache über Bord geworfen wird und die Kunst daran geht, wieder Ur-Symbole zu suchen, um mit ihnen eine neue, unmittelbare Sprache aufzubauen, auf daß in ihr eine höhere künstlerische Wahrhaftigkeit erreicht werde⁴¹.»

Ohne mit dieser Aussage am Beispiel von Hofers Illustrationen zu hoch greifen zu wollen: Das war es doch, was Hofer «neuartig» erscheinen ließ und viele zeitgenössische Beurteiler irritierte. Wobei kindentsprechende Empfindungswerte wie «Fröhlichkeit» oder «Innerlichkeit» bislang nicht

angesprochen wurden, obwohl sie auf Hofers Illustrationsstil angewendet werden müßten. Seine unmittelbar berührende Einfachheit der Darstellung wirkt heute in Verbindung mit der Farbe überzeugend: Damals erschien sie als primitiv im negativen Wortsinn.

Eine kunstgeschichtliche Analyse von Hofers Bilderbuchillustrationen im Rahmen eines Beitrages für eine Literaturzeitschrift weiter auszubauen und dabei die französischen und – mit ihnen – die japanischen Einflüsse einzubeziehen, geht über die Zielsetzung dieses Aufsatzes hinaus. Neben den in der Literatur als Einflußgrößen genannten Cézanne und Maurice Denis wäre sicherlich auch Gauguin mit den vorsprachlichen Empfindungsaspekten seiner Malerei zu berücksichtigen – von Henri Rousseau haben wir bereits gesprochen. Ob diese Einflüsse tatsächlich ausschlaggebend waren oder ob nicht auch ältere Stilbezüge anzusetzen wären, ist offen und separat kunstwissenschaftlich auszuloten.

Überfällig ist aber diese Einbeziehung von Hofers buchillustratorischem Werk und seiner Quellen in sein Gesamtœuvre und dabei vor allem die Kinderbuchillustrationen aus den Jahren 1902/03, zumal der Querbezug zu einigen Radierungen aus dem Jahre 1903 mit ihrem ebenso verträumten und verinnerlichten Ausdruck evident ist⁴².

Nach diesem Höhepunkt in Hofers buchkünstlerischem Schaffen, das für ihn nach Aussagen von Biographen lediglich «Episode» war, kam die Phase der nur noch gelegentlichen Begegnungen Hofers mit der Buchkunst. Die Bildbeigaben zu Zeitschriften wie «Opale», «Ganymed» oder in den Zwanziger Jahren zum «Querschnitt» sind lediglich als Wiedergaben aus Hofers künstlerischem Werk anzusehen und kein Buchschmuck im Sinne der Buchkunst. Dies gilt auch für die Mappenwerke der Marées Gesellschaft und «Die Schaffenden» aus dem Kiepenheuer Verlag, die, obschon auch zu

literarischen Themen bezogen, eigentlich Graphikfolgen waren. Sie sind daher aus der Aufgabenstellung dieses Beitrages ausgeklammert worden.

Anders verhält es sich mit einer Graphikfolge, die 1922 die Galerien Flechtheim, denen Hofer vertraglich für sein Werk verbunden war, zu Adolf von Hatzfeld «Liebesgedichte» herausgaben. Die zwölf Lithographien im Format 31,5×24,5 cm sind Illustrationen zu den einzelnen Gedichten und somit diesen inhaltlich verbunden. Es sind figürliche Darstellungen, die Hofer in seiner bekannten Ausdrucksform zeigen⁴³.

Im Jahre 1925 steuerte Hofer Porträtzeichnungen zu zwei Büchern bei, die im Zusammenhang mit Freunden standen. Das eine war Leopold Ziegler «Dienst an der Welt», eine Veröffentlichung des deutschen Philosophen, dem Hofer (auf manchmal bizarre Weise) ein Leben lang in Freundschaft verbunden war. Sein Porträt aus der Feder Hofers ist Frontispiz des Bandes.

Das zweite Bildnis ist die Lithographie zu der Huldigung für den Freund E. R. Weiß in dem Band «Emil Rudolf Weiß zum fünfzigsten Geburtstag», das den Buchkünstler auf der Höhe seiner Anerkennung umfassend würdigte.

Streng genommen sind auch diese beiden Arbeiten keine Buchkunst, sondern Beigaben zu einem Buch. Da sie aber für diesen speziellen Zweck geschaffen und in die Bücher integriert wurden, haben wir sie als Beitrag zur Buchkunst einbezogen.

1932 erschien im – heute nahezu vergessenen – Agis Verlag der Roman «Junge Leute in der Stadt» von Rudolf Braune. Zu ihm schuf Hofer den Umschlag, dessen Motiv der Verlag auch für eine seiner Anzeigen verwendete⁴⁴. Der Agis Verlag war stark linksgerichtet und gab vor allem kommunistische und sozialkritische Autoren heraus. Hofer blieb mit diesem Umschlag unter den Umschlaggestaltern des Verlages eine Ausnahme, anders als zum Beispiel George Grosz beim Malik Verlag. Der Umschlag

zeigte wieder eine der für Hofer typischen Figurenszenen mit zwei Frauen am Fenster.

Über die Verbindung Hofers zum Agis Verlag ist nichts bekannt. Sowohl Wolfgang Schütte in seinem Beitrag zur Geschichte des Agis Verlags und seinen Publikationen als auch Otto Gottsche in einem breit angelegten Vorwort zur Neuauflage des Romans 1958 erwähnten Karl Hofer mit keinem Wort⁴⁵.

1933 relegierten die Nazis Hofer von seinen Aufgaben an der Akademie und stufen ihn und seine Malerei als entartet ein. Irgendein Broterwerb aus buch künstlerischen Arbeiten war ihm verwehrt; Hofers Beitrag zur deutschen Buchkunst war damit beendet.

Er war nicht umfangreich, dieser Beitrag, aber er war wesentlich. Ohne Karl Hofer ist die Weiterentwicklung der Bilderbuchillustration zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht denkbar. Wenn schon M. G. Conrad mit einem Beitrag in «Die Gesellschaft» zu «Fitzebutze» von Dehmel/Kreidolf schreiben konnte: «Das ist nicht der gewöhnliche Vers- und Bilderschnickschnack für Idioten, als welche sich die meisten Bilderbuchmacher unsere Kinder vorzustellen scheinen. Das ist dichterisch und bildlich ein wirkliches Kunstbuch und ein gesund modernes dazu...» so gilt diese Meinungsäußerung erst recht für Karl Hofer und für *Rumpumpel*⁴⁶. Hans Ries hat dies im Zusammenhang mit dem *Buntscheck* und der zeitgenössischen Beurteilung eindeutig formuliert: «Mit dem Festhalten an der Vorstellung akademischer Könnerschaft, wie es sich hier verrät, wird der Blick für die qualitative Innovation dieser Bildersprache verstellt. Daß die Intention der Künstler gerade nicht mehr im Vorführen ihres akademisch ausgebildeten Könnens besteht, sondern darin zu suchen ist, daß sie dem kindlichen Wesen und dessen unbewußten Ausdrucksformen nahekommen, um hieraus eine persönliche Bildsprache zu entwickeln, dies entzieht sich dem pädagogischen Verständnis. Denn für dieses Verständnis,

wir haben es vorher gehört, stellt das Kindliche lediglich ein Objekt der Beeinflussung und Formung dar, nicht aber einen Gegenstand eigenen Lernens⁴⁷.»

Hofer hat diese Bildsprache, gemeinsam mit Freyhold, entscheidend geprägt. Trotzdem blieb seine buchkünstlerische Arbeit kurzfristige Episode, auch wenn er an Richard Dehmel zum Abschluß der Illustrationsarbeiten scherzhaft schrieb: «Und seien Sie von Ihrem Hofer begrüßt der von soviel Kinderbüchern nächstens zum Kasperle wird und so einen schönen Satz machen kann⁴⁸.»

Es blieb der – auch von Hans Ries immer wieder eingeforderte – Anspruch an die Kunsthistoriker, aus dem schmalen Illustrationswerk der wenigen Monate der Frühzeit die Folgerungen für Hofers malerische Entwicklung zu ziehen und diesem Beitrag in Hofers Werk die bisherige Zweitrangigkeit zu nehmen.

BIBLIOGRAPHIE KARL HOFER

- Die Arche Noah: Fritz und Emily Kögel, Leipzig 1901, nach 1906 bei Schaffstein, 2 Vollbilder von Hofer.
 Holzschnitt «Marionettentheater»: in Die Insel, Jahrgang III, Heft 4, 1902.
 Der Tag: Hans Reinhart, Eigenverlag, Ostern 1903, vier Holzschnitte und Buchumschlag von Karl Hofer.
 Rumpumpel: Paula Dehmel, Köln 1903, 2. Auflage 1907, 3.–5. Tausend 1919, 6.–7. Tausend 1922, 8.–9. Tausend 1929 (nach Bilderbuch-Begleiter der Kindheit, München 1986).
 Der Buntscheck: Richard Dehmel, Herausgeber, Köln 1904, Hofer mit 2 Vollbildern und mehreren Rand- und Seitenbildern.
 Liebesgedichte: Adolf von Hatzfeld, 21. Druck der Galerien Flechtheim, Berlin, Düsseldorf, Frankfurt 1922.
 Dienst an der Welt: Leopold Ziegler, Darmstadt 1925, Bildzeichnung des Verfassers.
 E. R. Weiß zum fünfzigsten Geburtstage: 12. Oktober 1925, herausgegeben von Herbert Reichner, Leipzig 1925, Lithographie (Porträt E. R. Weiß).
 Junge Leute in der Stadt: Rudolf Braune, Agis Verlag Berlin, Wien 1932, Buchumschlag.
 (Der Schaffstein Verlag verwendete in «Knecht Ruprecht», neue Folge Band 2, eine Abbildung aus Rumpumpel.)

ANMERKUNGEN

¹ Zu unserem damaligen Kreis gehörte auch der Maler F. von Freyhold, dessen schöne Kinderbücher im Bruno Cassirer Verlag erschienen. Karl Hofer, Erinnerungen eines Malers, Berlin 1952, Seite 51.

² Hans Ries, Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871–1914, Osnabrück 1992, Seite 596.

³ Ursula und Günter Feist, Karl Hofer – Theodor Reinhart, Maler und Mäzen. Ein Briefwechsel, Berlin 1989. In den Briefen und Kommentaren sind auch die vier Söhne Theodor Reinharts und ihre Beziehungen zu Hofer dargestellt.

⁴ Emil Rudolf Weiß an Richard Dehmel, Brief 17.12.1901, Dehmel Archiv W 172.

⁵ Karl Hofer an Hans Reinhart, zitiert nach: Karl Hofer – Malerei hat eine Zukunft, Leipzig 1991, Seite 39, Brief 21.10.1901.

⁶ Karl Hofer an Hans Reinhart, a. a. O. Seite 40, Brief 21.11.1901.

⁷ Auch Hans Ries verweist auf die Wiederholung in Variation für den *Rumpumpel*. Dieses Bild diente für den Nachdruck im Agora Verlag als Einbandillustration. Der Holzschnitt unter: Harlekin und Kolombine in Ernest Rathenau, Karl Hofer – Das graphische Werk, New York 1969, Seite 17.

⁸ Der Verlag kündigte in *Pan im Busch* den *Fitzebutze* wie folgt an: «Zum Schlusse möchten wir auf eine Veröffentlichung hinweisen, die allerdings erst Weihnachten 1900 erfolgen wird. Richard und Paula Dehmel haben ihre berühmten Kinderlieder unter dem Titel *Fitzebutze* gesammelt und werden diese im Verlag der Insel, mit Zeichnungen des Münchner Künstlers E. Kreidolff geschmückt, herausgeben. Dies Buch, mit dem die Verfasser eine Art neuen Struwelpeters geben möchten, wendet sich nicht nur an die Kreise der Dehmel-freunde, sondern an die weitesten Kreise der deutschen Eltern und Kinder.»

⁹ Richard Dehmel an Paula Dehmel, Brief 28.3.1901, in: *Ausgewählte Briefe 1883–1902*, Brief 306, Berlin 1923.

¹⁰ Hann vermutet, daß zunächst mehrere Künstler Zeichnungen an die Dehmels senden mußten, bevor eine Entscheidung fiel. In: Ulrich Hann, Entwicklungsgeschichte des deutschsprachigen Bilderbuchs, Dissertation Göttingen 1977, Seite 424.

¹¹ Richard Dehmel an Hermann Schaffstein in: *Ausgewählte Briefe 1883–1902*, Berlin 1923.

¹² Karl Hofer an Ottilie Hofer, in: *Karl Hofer – Malerei hat eine Zukunft*, a. a. O. S. 54, Brief 7.3.1903.

¹³ Richard Dehmel an die Herren Buntscheck Maler, Brief 10.3.1903, Privatbesitz.

¹⁴ Richard Dehmel, Exposé zum Brief an die Buntscheck-Maler, Privatbesitz.

¹⁵ Hans Ries stellt auf Seite 336ff. seines Buches diesen Entstehungsprozeß anhand des Schriftwechsels im Dehmel Archiv eingehend dar.

¹⁶ Sabine Knopf, Nachwort zum Reprint des *Buntscheck*, Frankfurt 1985, und «Richard Dehmel und das illustrierte Kinderbuch» in *Marginalien*, 108. Heft, Berlin 1987.

¹⁷ Karl Hofer an Theodor Reinhart, in: Feist, a.a.O., S. 44.

¹⁸ Karl Hofer an Theodor Reinhart, in: Feist, a.a.O., S. 49.

¹⁹ Karl Hofer an Richard Dehmel, Dehmel Archiv, Brief 25.6.1903, H 506–510.

²⁰ E. R. Weiß an Karl Hofer, Brief vom 19.10.1903 (Cimabu war der Spitzname Freyholds bei den Freunden), Privatbesitz.

²¹ Freyhold an Karl Hofer, Brief 17.10.1903, Privatbesitz.

²² Kreidolf selbst hatte in einem Brief an Dehmel, in dem er ausführlich zur Drucktechnik Stellung nimmt, für Hofer plädiert: «Was die Randzeichnungen zu Seite 10/11 betrifft, gebe ich sofort Hofer den Vorzug vor Scheerbart, wenn ich die Wahl zwischen beiden habe. Ich finde zwar diese grotesken Ornamente von Sch. sehr amüsan, originell und dekorativ, aber Hofer wird jedenfalls etwas machen, was für Kinder wertvoller ist.» Brief Kreidolf an Dehmel 26.9.1903, Privatbesitz.

²³ Karl Hofer an Theodor Reinhart, in: Feist, a.a.O., S. 43.

²⁴ Karl Hofer an Theodor Reinhart, in: Feist, a.a.O., S. 59.

²⁵ Friedrich Huch in «Der Freistaat», VI. Jahrgang, Heft 51, S. 1024.

²⁶ Adele Schreiber in «Das Buch vom Kinde», Leipzig 1907, S. 39.

²⁷ Ernst Schur, Vom modernen Bilderbuch, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, Neue Folge, 1. Jg., 2. Hälfte, S. 321, 1909/10.

²⁸ Max Bahn, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, Neue Folge, S. 303–313, 1906.

²⁹ Selbst ein so modern eingestellter Kommentator wie Wilhelm Schäfer schrieb 1907: «Ich weiß eben auch noch genau wie ich selber vor den Rumpumpelzeichnungen zuerst erschrak – über welches Geständnis einige Kenner «meiner modernen Vernarrtheit» lächeln werden.» In: *Die Rheinlande*, Band 14, S. 189 (Schaffstein Bilderbücher und Josef Scholz), Juli–Dezember 1907.

³⁰ Hermann L. Köster in «Geschichte der deutschen Jugendliteratur», Braunschweig 1927, S. 48. Köster äußerte sich mehrfach zu Hofers Bildern. Hans Ries zitiert ihn mit seinen verschiedenen Besprechungen zu neuen Kinderbüchern und weist auf das Mißverständnis von Hofers Bildern hinsichtlich der pädagogischen Absichten der Zeit mit Recht hin. (Hans Ries, *Deutsche Bilderbuchkritik zwischen Wolgast und dem «Dritten Reich»*, in: *Theorien der Jugendlektüre*, Weinheim und München 1996.)

³¹ Ulrich Hann, a.a.O., S. 423ff. Hann ging auch auf die malerische Seite des *Rumpumpel* ein und schrieb: «In diesem Buch für junge Mütter und ihre Kleinsten werden große schwarze Flächen mit leuchtendem Rot, Kadmium-Gelb, Gold und Grün miteinander kombiniert, wie es bisher nur in der Plakatmalerei üblich gewesen war. Text und Bilder stellen eine Einheit dar, die, wie sich heute herausstellt, erst über Umwege zustande gekommen ist.»

³² Hans Ries äußert sich entschieden für Freyhold und schreibt: «Hier wird übrigens der Zusammenhang völlig verkannt. Schon im vorausgegangenen *Rumpumpel* stand nämlich Hofer unter dem Einfluß Freyholds, nicht umgekehrt, das frühere Erscheinungsjahr des *Rumpumpel* darf darüber nicht hinwegtäuschen. Auf Freyhold nämlich ist, verfolgt man die Briefe im Zusammenhang mit der Entstehung des *Buntscheck*, jene neue, intuitive Bildkunst zurückzuführen. So schreibt Weiss 1902 an Dehmel: «Was das Verhältnis zu Kindern angeht und den Ausdruck dieses Verhältnisses in unserer Kunst, sind wir alle nur Barbaren gegen ihn.» (Ries 1992, S. 336.)» Hans Ries, in: *Theorien der Jugendlektüre*, a.a.O., S. 77ff.

³³ Katalog zur Ausstellung Ernst Kreidolf «Das Leben ein Traum», Kunstmuseum Bern, 1996, S. 46.

³⁴ Hermann Broch, in: Hofmannsthal und seine Zeit, München 1964, S. 139.

³⁵ Thilde Scheinberger an Karl Hofer, Brief 22.12.1902, Germanisches Nationalmuseum.

³⁶ Karl Hofer, *Erinnerungen eines Malers*, a.a.O., S. 63.

³⁷ Hans Adolf Halbey: Das Bilderbuch im Jugendstil, in: Klaus Doderer/Helmut Müller (Hg): *Das Bilderbuch*, Weinheim 1973, S. 252.

³⁸ Freyhold an Hans Reinhart, Brief 13.12.1906, Stadtbibliothek Winterthur.

³⁹ Barbara Stark, in: Emil Rudolf Weiß 1875–1942, Lahr 1994, S. 20.

⁴⁰ Feist, a.a.O., S. 406.

⁴¹ Hermann Broch, a.a.O., S. 18.

⁴² Ernest Rathenau, *Karl Hofer – Das graphische Werk*, New York 1969, Abb. 40.

⁴³ Adolf von Hatzfeld, «Liebesgedichte», *Galerien Flechtheim* 1922 in «*Illustrierte Bücher des deutschen Expressionismus*», 1989, S. 274.

⁴⁴ Wolfgang V. Schütte, «Der Agis Verlag, Berlin und Wien» in: *Marginalien* 106. Heft, 1987, S. 64ff.

⁴⁵ Otto Gottsche, in: «Junge Leute in der Stadt», Vorwort zur Neuauflage, Berlin 1958.

⁴⁶ M. G. Conrad, «Fitzebutze» in: *Die Gesellschaft*, XVII. Jahrgang, Band F, 1901, S. 120.

⁴⁷ Hans Ries, in: *Deutsche Bilderbuchkritik zwischen Wolgast und dem «Dritten Reich»*, a.a.O., S. 98/99.

⁴⁸ Karl Hofer an Richard Dehmel, Brief 14.7.1903, Dehmel Archiv, H 505a–e.