

Kinder- und Laienkunst

Schon in seinem allerersten Konzept zum Almanach „Der Blaue Reiter“ vom 19. Juni 1911 äußerte Wassily Kandinsky die Absicht, auch Kinderzeichnungen zu reproduzieren: „... da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh, einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso und der gleichen noch viel mehr!“¹ Mit dem „kleinen Zeh“ war eines der beiden Kinder des Münchner Architekten August Zeh gemeint. Die im Almanach zum Vergleich gebotene Vielfalt der Werke sollte auch durch Kinderkunst gewährleistet werden, die damit auf eine Stufe mit professioneller Kunst gestellt wurde. Gabriele Münter und Wassily Kandinsky legten um 1908 eine Sammlung von Kinderzeichnungen an. Wie Franz Marc waren sie kinderlos, so daß durch diese Sammlung Material vorhanden war. Die Künstler sahen in den Zeichnungen eine fruchtbare Quelle stilistischer Anregungen für ihre eigene Arbeit. Es galt eine universellere Bildsprache zu entdecken.² Die Unbefangenheit des Kindes wurde wie die außereuropäische oder die Volkskunst zum wichtigen Leitmotiv. August Mackes Artikel „Die Masken“, in dem verschiedenste Werke Außereuropas abgebildet sind, enthält als großes Schlußbild die Zeichnung „Araber“ des Mädchens Lydia Wieber. Nur wenige Seiten zuvor schrieb er: „Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form? Sind nicht die Wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners?“³ Damit verlegte Macke die Formerörterung ins Vorkünstlerische: Kinder und „Wilde“ seien den „Griechen“, die für die hohe Kunst stehen, vorzuziehen.

Vor allem Kandinsky ging ausführlich auf die Kinderzeichnung in seinem Artikel „Über die Formfrage“ ein. Proportional gesehen widmete er der Kinderkunst die meisten Zeilen. Das Kind,

noch unbelastet vom „Praktisch-Zweckmäßigen“, bringe es fertig „ohne Ausnahme“ und „von selbst“ den „inneren Klang des Gegenstandes“ in seiner Zeichnung darzustellen. Kandinsky kritisierte die Lehrer, die dem Kind das „Praktisch-Zweckmäßige“ aufdrängen, und die Akademie, die das „sicherste Mittel“ sei, „der beschriebenen Kindeskraft den Garaus zu machen“. So wundere man sich, daß später aus begabten Kindern nichts werde. Das „Hören des inneren Klanges“ ginge mit dem Unterricht verloren. Wie der Volkskunst wohne der Kinderkunst „diese verblüffende Eigenschaft der kompositionellen Form“ inne, für die er sich begeistert: „Es ist eine unbewußte, enorme Kraft im Kinde, die sich hier äußert und die das Kinderwerk dem Werke des Erwachsenen gleich hoch (und oft viel höher!) stellt.“⁴

Bemerkenswert ist sowohl in Mackes als auch in Kandinskys Äußerungen die Betonung des unbewußten Zustandes des Kindes, das direkt aus seinem Inneren schöpfe. Im Kind liegen ihrer Meinung nach die Wurzeln jeglichen Künstlertums. Doch gerade im Hinblick auf diese Wertschätzung verwundert die Auswahl der reproduzierten Werke im Almanach. Zu sehen sind nicht etwa Zeichnungen von Kleinkindern, wie Kopffüßler oder kindliche Kritzeleien. Kandinsky und Marc wählten Zeichnungen aus, die gerade durch den hohen Grad an bildnerischer Schulung auffallen. Hier ist nicht mehr das Unbewußte federführend, sondern bereits die Naturbeobachtung, die je nach Begabung entsprechend umgesetzt wurde. Charakteristisch für die ausgewählten Arbeiten ist, daß sie keine Zentralperspektive kennen, vergleichbar mit den ägyptischen Schattenspielfiguren, den asiatischen Zeichnungen, den frühneuzeitlichen Buchillustrationen, den Werke von Autodidakten oder den kubistischen Werke. Sie folgen in ihrer Gegenstandsdarstellung dem

Prinzip der Bedeutungsperspektive und der größtmöglichen Deutlichkeit in flächenhafter Ausbreitung. Anhand von Kinderzeichnungen auf dieser Entwicklungsstufe wird ein Vergleich mit der Volks-, wie mit der sogenannten „hohen“ Kunst möglich. Unter dem gemeinsamen Vorzeichen des Hervorbringens eines „inneren Klangs“ wurde die Kinderkunst gleichberechtigt neben anerkannte Kunstwerke von der Archaik bis zur Avantgarde gestellt.

Der Almanach „Der Blaue Reiter“ „zeigte zum allerersten Mal Kinderzeichnungen zur kunstreformatorischen Zielsetzung. Sie wurden als verwandte Ausdrucksform mit Kunstwerken aller Zeiten und Räume konfrontiert.“⁵ Hintergrund war zweifelsohne die Mißbilligung akademischer Traditionen, des klassizistischen Schönheitsbegriffs und der normativen Ästhetik, die jede „naive“ Kunst in den Vordergrund rücken ließ.⁶ Der „Blaue Reiter“ war auf dem Gebiet der Kinderkunst durch diese neue Einschätzung bahnbrechend und trug so zu einem neuen Verständnis bei.⁷

Voraussetzungen lagen bereits in der Kunsterzieherbewegung um die Jahrhundertwende, die das Kind als schöpferisches Subjekt und ernstzunehmendes Individuum anerkannten. Hier flossen erstmals Überlegungen der psychologischen Forschung mit ein, und man entwickelte einen neuen Blick für das Kind und dessen eigene Bildsprache als nicht-sprachliche kindliche Ausdrucksform. Der Pädagoge Carl Goetze präsentierte bereits 1898 in Hamburg Kinderkunst unter dem Motto „Das Kind als Künstler“ und veröffentlichte einen Katalog. Er stellte Kinderzeichnungen aus verschiedenen Kulturen, prähistorischen Zeichnungen und ethnologischen Objekten gegenüber. Die Kinderzeichnungen wurden als „Seelenzeichen“ verstanden. Schon 1887 war das Buch „Die Kunst der Kinder“ des italienischen Kunstgelehrten Corrado Ricci mit Wiedergaben und Interpretationen freier Kinderzeichnungen erschienen. Er sah die Kinderprodukte durch und durch künstlerisch und setzte den Maßstab für künstlerische Reformen.⁸

Allein die Erhebung auf dieselbe Stufe der anerkannten „hohen“ Kunst fehlte bei diesen Vorläufern, deren Bemühungen meist im Rahmen der ästhetischen Erziehung blieb. Dies war die Neuerung des „Blauen Reiters“.

Der Verbleib aller im Almanach abgebildeten Kinderzeichnungen ist heute unbekannt. B. J.

- 1 Siehe Kandinsky - Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 40
- 2 Vgl. Fineberg, Jonathan: Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst. Stuttgart 1995, Kap. 3. Vgl. Köllner, Sigrid: Der Blaue Reiter und die „Vergleichende Kunstgeschichte“. Karlsruhe 1984, S. 114. Münter hinterließ eine Sammlung von ca. 300 Zeichnungen von Kindern aller Altersstufen. Sie entstanden zwischen 1905 und 1932. Vgl. Kleine, Gisela: Gabriele Münter und die Kinderwelt. Frankfurt am Main / Leipzig 1997, S. 50
- 3 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 55
- 4 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 168 - 169
- 5 Siehe Kleine, Gisela: Gabriele Münter und die Kinderwelt. Frankfurt am Main / Leipzig 1997, S. 98. Kleine macht auch auf das Umschlagmotiv des Almanachs aufmerksam, das rechts unten ein angekettetes Kind zeigt. Diese Gestalt gilt es zu entfesseln und die geistige und emotionale Spontaneität zu befreien. Vgl. ebenda, S. 105 - 107
- 6 Vgl. Kleine, Gisela: Gabriele Münter und die Kinderwelt. Frankfurt am Main / Leipzig 1997, S. 110 - 112
- 7 Auch andere Künstler, etwa die russischen Avantgardisten, v.a. Larionov, waren eifrige Sammler von Kinderkunst. Vgl. Fineberg, Jonathan: Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst. Stuttgart 1995, Kap. 3.
- 8 Vgl. Köllner, Sigrid: Der Blaue Reiter und die „Vergleichende Kunstgeschichte“. Karlsruhe 1984, S. 104 - 115. Kleine verweist auf die schwedische Pädagogin Ellen Key, die 1900 das Buch „Das Jahrhundert des Kindes“ publizierte, das auch Münter kannte. Vgl. Kleine, Gisela: Gabriele Münter und die Kinderwelt. Frankfurt am Main / Leipzig 1997, S. 57 - 58

Im Almanach abgebildet: 13 Werke



Lydia Wieber
Das Sitzen, 1908
Technik und Maße unbekannt
Bez. unten rechts: „15. Mai 1908“
Verbleib unbekannt
Almanach S. 74, Lankheit Nr. 78,
S. 134



Lydia Wieber
Das Sitzen, um 1908 (?)
Technik und Maße unbekannt
Verbleib unbekannt
Almanach S. 74, Lankheit Nr. 79
und 80, S. 134 und 135



Lydia Wieber
Das Sitzen, 1908
Technik und Maße unbekannt
Bez. unten links: „12. Mai 1908“
Verbleib unbekannt
Almanach S. 74, Lankheit Nr. 81,
S. 135



Lydia Wieber
Araber, 1908
Technik und Maße unbekannt
Bez. unten: „Im Orient 13. Mai 1908“
Verbleib unbekannt
Almanach S. 26, Lankheit Nr. 36, S. 59

Lydia Wieber ist das einzige Kind, das namentlich im Almanach erwähnt

wird. Kandinsky verweist auf ihre Zeichnung „Araber“ im Zusammenhang mit den kompositionellen Fähigkeiten von Kindern.¹ Schon im November 1911 wurde sie namentlich bei redaktionellen Arbeiten genannt: „In großer Eile haben wir [Kandinsky und Piper] sofort einen speziellen Prospekt aufgestellt mit mehreren Repro-

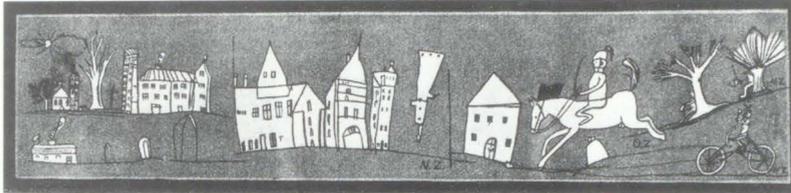
duktionen (Im ganzen 4 Seiten): deutscher Ritter, „Sitzende“ [von] Wieber, 'Danse' [von] Matisse, eine 'Maske' (mit langer Nase), ...“² Und im „provisorischen Inhaltsverzeichnis“ listet Kandinsky erstaunlicherweise „Wieber“ unter der „Kunst des XX. Jahrhunderts“ auf, obwohl er schon „Kinderkunst“ erwähnt hatte.³ Im Inhaltsverzeichnis des Almanachs fehlt jedoch ihr Name. Kandinskys Hochschätzung für Lydia Wieber muß sehr groß gewesen sein. Und in der Tat sind ihre Zeichnungen qualitätvolle, ausdrucksstarke Arbeiten, die man stilistisch auch einem Erwachsenen zuschreiben könnte.⁴

1 Vgl. Almanach, Lankheit 1997, S. 169

2 Siehe Kandinsky an Marc, 24. 11. 1911, In: Kandinsky - Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 78

3 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 311

4 Nach Auskunft ihres Bruders Wilhelm Wieber hat die damals dreizehnjährige Lydia Wieber, geboren am 14. August 1894, den Titel „Im Orient 13. Mai 1908“ eigenhändig geschrieben. Zu der Zeit lebte der Tänzer Alexander Sacharoff als Untermieter im Haus der Familie Wieber. Vgl. Köllner, Sigrid: Der Blaue Reiter und die „Vergleichende Kunstgeschichte“. Karlsruhe 1984, S. 62 und S. 114. Tavel vermerkt ohne Quellenangabe, daß die Zeichnung „Araber“ „aller Wahrscheinlichkeit nach auf Vorlagen Kandinskys oder auf seinen Besitz zurückgeht. Vgl. Tavel, H.-C. von: Der Blaue Reiter. Bern 1986, S. 13



Nikolaus und Oskar Zeh
Landschaften (von Erwachsenen für
einen Fries zusammengestellt), um
1908 - 11 (?)
Technik und Maße unbekannt
Bez. Mitte, oben rechts und unten
rechts: „NZ“.
Bez. rechte Bildhälfte: „OZ“
Verbleib unbekannt
Almanach 1912, Nr. 51, S. 39, Lank-
heit 1997, S. 83



H. Drews (?)
Stilleben, um 1908 - 11 (?)
Technik und Maße unbekannt
Bez. unten: „Drews/H.“
Verbleib unbekannt
Almanach vor S. 5, Lankheit Nr. 9,
S. 27



Nikolaus und Oskar (?) Zeh
Tiere und Landschaften (von Erwach-
senen für einen Fries zusammenge-
stellt), um 1908 - 11 (?)
Technik und Maße unbekannt
Bez. unten links und unten rechts:
„NZ“
Verbleib unbekannt
Almanach 1912, Nr. 83, S. 77, Lank-
heit 1997, S. 139



H. Drews (?)
Stilleben, um 1908 - 11 (?)
Technik und Maße unbekannt
Verbleib unbekannt
Almanach vor S. 5, Lankheit Nr. 10,
S. 27

Die beiden extrem querformatigen Bilder wurden aus mehreren Zeichnungen von Nikolaus und Oskar Zeh zusammengesetzt. Im Inhaltsverzeichnis des Almanachs ist eigens vermerkt: „für einen Fries von Erwachsenen zusammengestellt“. So ist es auch nicht verwunderlich, daß im Bild mehrmals die Signaturen „NZ“ und „OZ“ auftauchen. Es handelt sich hier um die zeichnerisch begabten Kinder des Münchner Architekten August Zeh, von denen bereits im Briefwechsel zwischen Marc und Kandinsky des öfteren die Rede war und deren Werk sogar im April 1911 eine Ausstellung von 75 Arbeiten in der „Modernen Kunsthandlung“ Josef Brakl gewidmet war.¹ Zusammengestellt ergibt sich ein Landschaftspanorama mit Häusern, Bäumen, Reitern und Radfahrern, beziehungsweise Tieren und Kämpfern.

¹ Siehe Kandinsky - Marc. Briefwechsel, Lankheit 1983, 19. 6. 1911, 10. 11. 1911, 29. 12. 1911, S. 40, S. 75, S. 94. Die Begabung der beiden hatte Münter in ihren Briefen an Kandinsky mehrfach erwähnt, vgl. Kleine, Gisela: Gabriele Münter und die Kinderwelt. Frankfurt am Main / Leipzig 1997, S. 62. und S. 99

Die beiden Stilleben, die vermutlich von einer Hand stammen, stehen ganz zu Anfang des Almanachs. Sie folgen der ganzseitigen Reproduktion von Picassos Gemälde in Marcs einleitendem Aufsatz „Geistige Güter“. Im Almanach sind sie verzeichnet unter „zwei Kinderzeichnungen“, doch überraschen die hohe Qualität des zeichnerischen Duktus, das kompositionell überlegte Arrangement der Gegenstände und die augenfälligen Anklänge an kubistische Elemente. Sie lassen vielmehr an Künstlerzeichnungen im Stil der Kinderkunst denken.

In seinem Artikel „Über die Formfrage“ leitete Wassily Kandinsky direkt von der Kinder- zur Dilettantenkunst über, bevor er auf Autodidakten wie Schönberg und Rousseau zu sprechen kam: „Wenn ein Mensch, welcher keine künstlerische Bildung erworben hat und also von den objektiven künstlerischen Kenntnissen frei ist, irgend etwas malt, so entsteht nie ein leerer Schein. Hier sehen wir ein Beispiel des Wirkens der inneren Kraft, die nur von den allgemeinen Kenntnissen des Praktisch-Zweckmäßigen beeinflusst wird. Da aber die Anwendung auch dieses Allgemeinen hier nur beschränkt geschehen kann, so wird das Äußere auch hier (nur weniger als bei dem Kinde, aber doch ausgiebig) gestrichen, und der innere Klang gewinnt an Kraft: es entsteht keine tote Sache, sondern eine lebende (siehe z. B. die 4 hier angebrachten Köpfe).“¹ Zwar sei bei den Dilettanten schon etwas von der Ursprünglichkeit verloren gegangen, doch konnten sie sich durch das Fernhalten vom Lehrbetrieb etwas vom Geist des Kindes aufrecht erhalten.

Kunst von Laien wurde im Rahmen der Volksbildungsbewegung, die um 1800 aus dem Bürgertum hervorging, als Erwachsenenbildung vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gefördert. Man würdigte die entstandenen Werke auch durch Ausstellungen, so etwa Ende des 19. Jahrhunderts durch die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde.²

¹ Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 170 - 171

² Vgl. Köllner, Sigrid: Der Blaue Reiter und die „Vergleichende Kunstgeschichte“. Karlsruhe 1984, S. 100 - 101



Emmy Schroeter
Portrait „Ella“ (Gabriele) Münter,
1909 (?)
Öl auf Karton, 40,5 x 32,5 cm
Bez. unten: „gem. v. Emmy Schroeter
/ Porträt Ella Münter“
München, Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung
Almanach 1912, Nr. 99, S. 92,
Lankheit 1997, S. 169



Laienmalerei
Portrait eines Knaben, 1909 (?)
Öl auf Karton, 40,5 x 32,8 cm
München, Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung
Almanach 1912, Nr. 101, S. 93,
Lankheit 1997, S. 169



Laienmalerei
Bildnis einer Frau, 1909 (?)
Öl auf Karton, 40,5 x 32,5 cm
München, Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung
Almanach 1912, Nr. 100, S. 92,
Lankheit 1997, S. 169



Laienmalerei
Kopf, um 1909 (?)
Technik und Maße unbekannt
Verbleib unbekannt
Almanach 1912, Nr. 102, S. 93,
Lankheit 1997, S. 169



Kat. Nr. I 1

Emmy Schroeter
Portrait „Ella“ (Gabriele) Münter,
1909 (?)

Öl auf Karton, 40,5 x 32,5 cm
Bez. unten: „gem. v. Emmy Schroeter
/ Porträt Ella Münter“
München, Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung

Alle vier von Laien gemalten Köpfe sind ohne eine Beschriftung in dem Artikel von Kandinsky „Über die Formfrage“ abgebildet. Ihre Reproduktionen sind sehr klein, was einer gewissen Wertung entspricht. Im Zusammenhang mit den „Brücke“-Künst-

lern schrieb Kandinsky Marc am 2. 2. 1912: „So wäre ich jedenfalls gegen große Reproduktionen [...] Die kleine Reproduktion heißt: auch das wird gemacht. Die große: das wird gemacht.“¹ Trotz der propagierten Gleichwertigkeit, wurden durch die Abbildungsgröße Akzente gesetzt.

Das Bildnis von Gabriele Münter fertigte ihre Schwester Emmy Schroeter an. Im Almanach ist es als „Kopf“ eines „Dilettanten“ bezeichnet, sollte also nicht als konkretes Portrait einer konkreten Malerin zu erkennen sein. Das Bildnis zeigt die Dargestellte in Frontalansicht vor olive-grünem Hintergrund. Die Pinselführung ist nicht sehr diffe-

renziert, die Übergänge verschiedener Partien verwischen. So verschmelzen beispielsweise der Hintergrund mit dem Haar, oder die rote Farbe der Lippen spiegelt sich in der ganzen Mundpartie wieder. Gabriele Münter, die auch auf Photographien und in Selbstportraits stets sehr ernst wirkt, hat auch hier einen ernsten, fast traurigen Gesichtsausdruck. Ende Juni 1911 war Münter zu ihrer Schwester Emmy und ihrem Schwager Georg Schroeter nach Berlin gefahren. Vielleicht entstand bei diesem Anlaß das Bildnis.

B. J.

¹ Siehe Kandinsky - Marc. Briefwechsel, Lankheit 1983, S. 128



Kat. Nr. 12

Laienmalerei

Bildnis einer Frau, 1909 (?)

Öl auf Karton, 40,5 x 32,5 cm

München, Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung

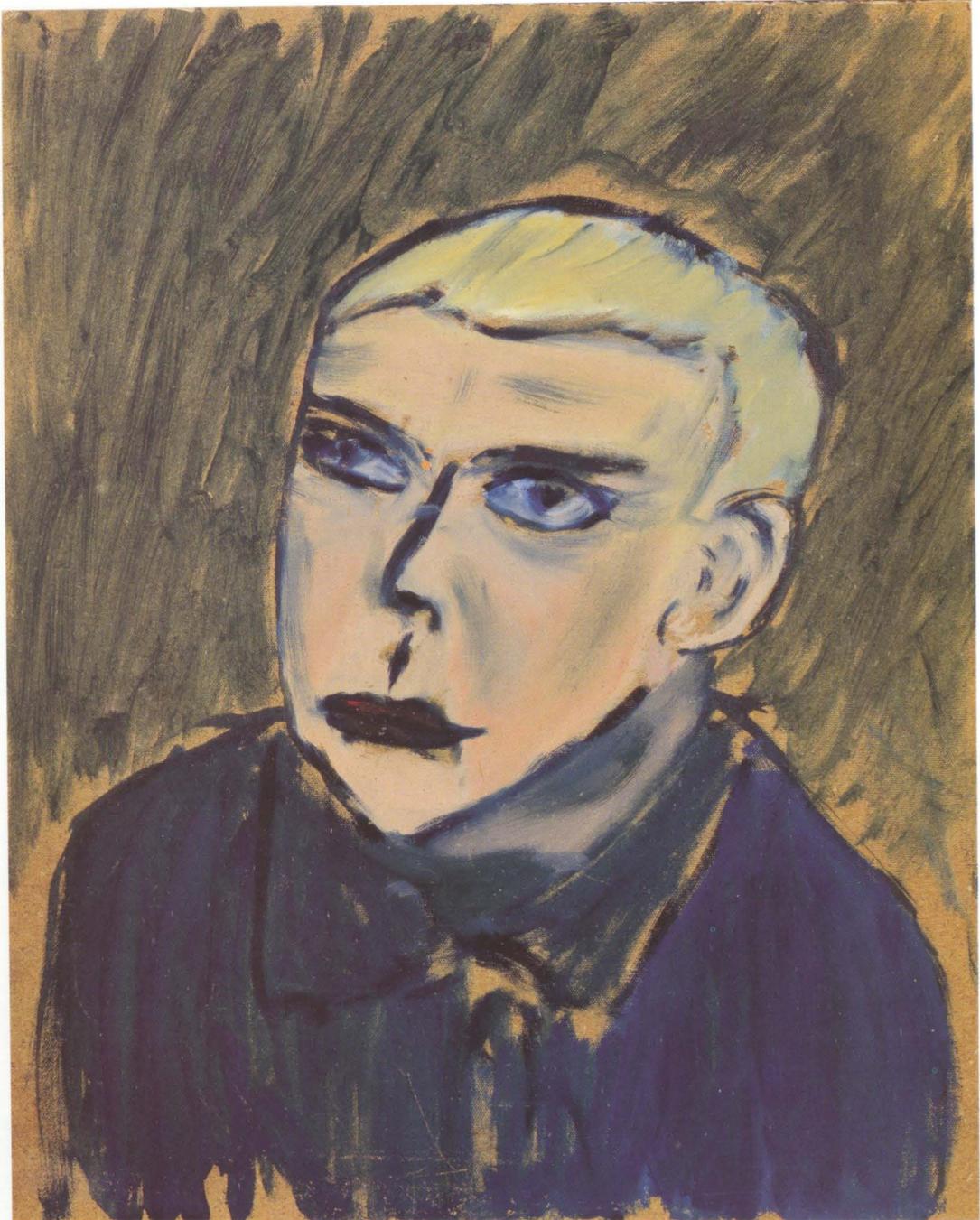
Das „Bildnis einer Frau“ ist ohne Grundierung direkt auf den Karton gemalt. Es zeigt den Kopf einer Frau mit Hut, der - ohne Hals und Oberkörper - im Raum schwebt. Auffallend ist die Kopfbedeckung, die möglicherweise eine Art Trachtenhut darstellt. Vor allem Gabriele Münters formalen Vorstellungen müßten die schwarzen Konturen und die flächige Behandlung des Binnenraums entgegengekommen sein. Die sogenannte Cloisonné-Technik, bei der Farbflächen zusammengefaßt und mit einer Kontur voneinander abgegrenzt werden, hatte Münter über die Vermittlung Jawlenskys kennengelernt. Blau dominiert bei diesem Bild-

nis als Grundfarbe. Nicht nur um den Kopf herum, auch bei der Hautfarbe und dem Hut kommt das Blau hindurch, selbst das Weiß der Augen wird hellblau.

Laut Gabriele Münter wurde das Bildnis „gemalt von einem jungen Goethe-Forscher aus Amerika“.¹

B. J.

¹ Freundlicher Hinweis von Ilse Holzinger, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung



Kat. Nr. 13

Laienmalerei

Portrait eines Knaben, 1909 (?)

Öl auf Karton, 40,5 x 32,8 cm

München, Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung

Das Bildnis eines Knaben von unbekannter Hand zeigt die Büste eines blonden Jungen in leichter Aufsicht. Der Knabe selbst blickt nach oben, was seiner realen Situation im Leben mit Erwachsenen entspricht. Gekleidet ist er mit einer dunkelblauen Jacke, deren Farbe sich in seinen Augen wiederholt. Der Hintergrund ist sehr flüchtig mit grünblauer Farbe ausgemalt und läßt erkennen, daß ohne jegliche Grundierung direkt auf den

Karton gemalt wurde. Die Farbpalette vom Hellblond der Haare über das Rosa des Inkarnats, in das sich bereits Blau mischt, über das Grünblau des Hintergrundes bis hin zum Dunkelblau der Jacke sowie der Konturen ist gut aufeinander abgestimmt. Auch der flüchtige Pinselstrich ist gekonnt eingesetzt und läßt auf einen „geübteren“ Dilettanten schließen.

B. J.