

Evelin Priebe

KANDINSKY UND DIE KUNSTERZIEHUNGSBEWEGUNG



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag

Evelin Priebe

KANDINSKY UND DIE KUNSTERZIEHUNGSBEWEGUNG



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen : Cuvillier, 2010

978-3-86955-553-9

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2010

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2010

Gedruckt auf säurefreiem Papier

978-3-86955-553-9

Einleitung und Forschungsstand	S. 2
Pädagogische Reformbewegung und Kinderkult in Deutschland um 1900	S. 7
Die Kunsterziehungsbewegung	S. 12
Kinderzeichnung und Zeichenunterricht	S. 23
Spielzeug	S. 33
Kandinsky – einige Bilder	S. 43
Der Künstler, das Kind und der „innere Klang“	S. 56
Benutzte Quellen und Literatur	S. 60



Lyonel Feininger
 Liebespaar
 1916
 Öl auf Leinwand
 44,2 x 40,2 cm
 Musée National d'Art
 Moderne, Paris

Einleitung und Forschungsstand

Das Bildgeschenk von Lyonel Feininger

Zum Besitz Kandinskys zählte das Bild „**Liebespaar**“ von Lyonel Feininger. Die beiden Künstler waren eine Zeit lang gemeinsam am Bauhaus in Weimar tätig und das Ehepaar Feininger gehörte zum Freundeskreis von Nina und Wassily Kandinsky.¹ Dieser hat das Bild im Rahmen eines Bildertausches erhalten, wie es zwischen Künstlerfreunden üblich war.²

Wir sehen ein Paar - in Schwarz und Weiß wie zur Hochzeit gekleidet - dargestellt sehr betont in der Art einer Kinderzeichnung. Der Mann steht frontal, die Frau im Profil; Körper und Gliedmaßen sind nur rudimentär angegeben. Das Gleiche gilt für die Gesichter; das des Mannes ist ein Oval, Nase und Mund mit zwei schwarzen Balken angedeutet, die Augen zwei schwarze Punkte, die Ohren fehlen. Das Profil der Frau zeigt neben der herausragenden Nase ebenfalls einen schwarzen Punkt für das Auge und einen übergroßen roten Mund. Das Paar steht vor einem nachtblauen Himmel, Bäume und die weißen Wölkchen definieren die Außenszenerie.

Natürlich ist das Bild zu sehr durchgestaltet und komponiert, als dass es wirklich als das Werk eines Kindes gelten könnte. Auch Feinheiten der künstlerischen Tradition - wie die unterschiedliche Hautfärbung bei Mann und Frau - weisen es als das Werk eines Künstlers aus. Aber es ist deutlich, dass Feininger hier explizit die kindliche Gestaltungsweise aufgegriffen hat.³ Das Bild ist 1916 entstanden und zu diesem Zeitpunkt hatte Feininger bereits eine internationale Karriere als Karikaturist und Illustrator von Comic-Strips hinter sich - und er war Vater von drei Söhnen im Alter von sechs, sieben und zehn Jahren. Der Künstler hat Kinderzeichnungen geschätzt; er hat ihnen eine „Kraft“ zugesprochen, welche „für uns Erwachsene nicht bewußt zu erreichen ist“.⁴ Dieses Bild von 1916 ist eines der wenigen Ölbilder in diesem Stil; aber Feininger hat auch einige Zeichnungen und Holzschnitte programmatisch „kindlich“ gestaltet. Diese Blätter waren nicht für den privaten Gebrauch gedacht, sondern für den Verkauf, und er hat sie angeboten mit dem Hinweis: „Solche Arbeiten sind die Pforte, durch die ich in die goldene Kindheit hindurchschlüpfte. Gewisse Sehnsüchte lassen sich NUR so ausdrücken.“⁵

1 Für die Details zu Kandinskys Biographie beziehe ich mich, wenn nichts anderes angegeben ist, auf die Darstellungen von Hahl-Koch 1993 a, Schmitt 1994 und Hoberg 2008.

2 Wörwag 2001, S. 170.

3 Siehe auch Vowinkel-Textor 2009, S. 30-31.

4 Feininger (zu Zeichnungen von P. Klee) in einem Brief an A. Kubin am 23.12.1913, z. n. Wörwag 2001, S. 170.

5 Feininger in einem Brief an Dr. Wilhelm Mayer am 31. Januar 1918, z. n. Wörwag 2001, S. 165.

Schließlich hat Feininger auch Spielzeug entworfen, und auch dies nicht nur für seine Söhne. Dass eine von ihm entworfene Spielzeugeisenbahn in Produktion ging, hat nur der Ausbruch des Ersten Weltkrieges verhindert.⁶

Als Vater von drei Kindern hatte der Künstler Feininger einen unmittelbaren Bezug zur Kinderzeichnung und zu Spielzeug. Dennoch gilt für ihn das Gleiche wie für alle Künstler der Jahrhundertwende. Die wie auch immer persönlich gefärbte Wertschätzung des Kindlichen war der pädagogischen Reformbewegung sowie der Kunsterziehungsbewegung mit ihrer neuen Bewertung von Kinderzeichnung und Spielzeug geschuldet.

Die Hintergründe sowie der genaue Zeitpunkt des Bildgeschenkes an Kandinsky sind unbekannt. Aber wenn Feininger dem ihm befreundeten Kandinsky eines der wenigen Ölbilder im Stil der Kinderzeichnung schenkte, darf man dann nicht annehmen, dass er damit auf eine gemeinsame Neigung für das Kindliche anspielte?⁷ Schließlich befanden sich im Nachlass Kandinskys weitere „kindliche“ Werke Feiningers - Graphiken im Stil von Kinderzeichnung bzw. Kinderspielzeug sowie kleine Spielzeughäuschen.⁸

An Feininger wird deutlich, dass das Interesse am Kindlichen keineswegs auf die Kinderzeichnung beschränkt bleibt, sondern auch Spielzeug einbezieht. Beides gewann natürlich die Aufmerksamkeit von Bauhauskünstlern,⁹ ging es am Bauhaus doch programmatisch um die Gestaltung von Gegenständen des alltäglichen Lebens. Es ist bekannt, dass die beiden Bauhausmeister Kandinsky und Klee Kinderzeichnungen sammelten, aber sie haben diese Leidenschaft nicht erst am Bauhaus für sich entdeckt. Sowohl Klee als auch Kandinsky haben sich bereits als Künstler der Avantgarde um 1900 der Kinderzeichnung zugewandt und dieses Interesse war getragen von der um die Jahrhundertwende virulenten Kunsterziehungsbewegung.

Forschungsstand

Durch die Ausstellung „mit dem auge des kindes“ im Jahre 1995 in München und Bern wurde einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, dass Wassily Kandinsky und Gabriele Münter eine Sammlung von Kinderzeichnungen angelegt hatten.¹⁰ Gabriele Münter hat ganz offensichtlich und belegbar Kinderzeichnungen aus dieser Sammlung kopiert¹¹ und Kandinsky hat einzelne Elemente und Motive aufgegriffen und in abgewandelter, ‚abstrakter‘ Form in eigene Bilder integriert. Der Gebrauch kindlicher Formen und die Steigerung der kindlichen Bildsprache ins Extreme diente Kandinsky bei seiner Suche nach einer „intuitiv wirkenden, universell verstehbaren Bildsprache“. Das sind die Erkenntnisse des Initiators dieser verdienstvollen Ausstellung Jonathan Fineberg.¹²

Von der Forschung wurden Finebergs Beobachtungen kaum zur Kenntnis genommen; seine Feststellung, dass in der kunsthistorischen Forschung der Einfluss der Kinderkunst auf die künstlerische Moderne weitgehend unerwähnt geblieben sei,¹³ hat diese Ausstellung nicht revidieren können. Seine These von der „universellen Bildsprache“ Kandinskys ist nicht diskutiert worden. Seine Forschungsergebnisse finden zuweilen Erwähnung im Zusammenhang mit den Kinderzeichnungen im Almanach „Der Blaue Reiter“¹⁴ und Anerkennung findet er

6 Siehe hierzu Faas 2006.

7 Wörwag hat ebenfalls angemerkt, dass das Bildgeschenk auf ein gemeinsames Interesse der beiden Künstler an Kinderkunst schließen lasse. Wörwag 2001, S. 170.

8 Abbildungen in: AK Lugano 1991, S. 183, 193, 197.

9 Siehe AK Frankfurt 2004, S. 35-39.

10 Wörwag 1995 ist ausführlich auf die Sammlung eingegangen und hat sie für die Forschung erschlossen.

11 Fineberg 1995 a, S.78-81, Wörwag 1995 und Wörwag 2001, S. 158-160.

12 Fineberg 1995 a, S. 60.

13 Fineberg 1995 b, S. 34.

14 Z. B. bei Jooss 1998.

außerhalb der Kandinsky-Forschung - mit der offenbar richtigen Feststellung, dass das Thema „Kind und moderne Kunst“ immer noch ein kunstwissenschaftliches Tabu darstellt.¹⁵

Da, wo eine kindliche Anmutung in Bildern Kandinskys nicht zu leugnen ist, bleibt es bei dem Hinweis, dass der Künstler ein Interesse an Kinderzeichnungen gehabt habe,¹⁶ und diese Tatsache wird eingeordnet in den großen Zusammenhang von „Primitivismus“ und Moderne.¹⁷

In den Almanach des Blauen Reiter wurden einige Zeichnungen von Kindern aufgenommen und Kandinsky ist derjenige der Autoren des Almanachs, der explizit auf die Kinderzeichnung und, hiervon ausgehend, auf die Wahrnehmung des Kindes eingegangen ist. Das hat zwei Autorinnen veranlasst, den Blauen Reiter in den Zusammenhang mit der Kunsterziehungsbewegung zu stellen. Sigrid Köllner hat bereits 1984 kenntnisreich und detailliert die markantesten Tatsachen im Zusammenhang mit der Kinderzeichnung in Deutschland aufgezeigt und Jessica Boissel ist ihr 1990 darin nachgefolgt, indem sie den Blick international weitete und die kunsterzieherischen Bestrebungen in den USA, aber vor allem auch in Österreich einbezog.¹⁸ Allerdings stellten die Autorinnen keine persönlichen Verbindungen zwischen den Künstlern des Blauen Reiter und der Kunsterziehungsbewegung her bzw. schlossen diese auch expressis verbis aus.¹⁹

Ein Anliegen meiner hier versuchten Skizze ist es, genau dies zu widerlegen. Kandinsky ist in der Zeit zwischen 1900 und 1910 - auch aufgrund persönlicher Beziehungen - sehr wohl mit der Kunsterziehungsbewegung in Berührung gekommen und hat um die Diskussionen dieser Reformbewegung gewusst. Den Blick nicht nur auf die Kinderzeichnung, sondern auf die dahinterstehende Kunsterziehungsbewegung zu richten, ist in zweierlei Hinsicht folgenreich. Es gestattet zum einen die Wahrnehmung und Wertung jenseits von „Ursprünglichkeit“ und „Primitivismus“ und es öffnet zum anderen den Blick für mögliche weitere Aspekte dieser Reformbewegung wie zum Beispiel für das Spielzeug.

Ein großer Teil von Kandinskys Oeuvre ist geprägt davon, dass keine Gegenstände abgebildet sind. Daneben aber gibt es sehr viele Werke, die Hinweise, Andeutungen, Piktogramme von Gegenständen und Figuren aufweisen. Diese Piktogramme sind im Verlaufe der Kandinsky-Forschung nicht nur in zunehmendem Maße entdeckt, sondern auch gedeutet, erklärt und in eine Kandinsky-spezifische Ikonographie eingeordnet worden. Es hat sich dabei die Auffassung durchgesetzt, dass sich in den Bildern Kandinskys überwiegend die religiös-eschatologischen Überzeugungen des Künstlers spiegeln. Bei dieser Betrachtungsweise müssen viele seiner Werke ausgeschlossen bleiben. Mit ihren oft eindeutig märchenhaft-verspielten Sujets lassen sie sich in dieses Interpretationsschema

15 Sievert-Staudte 1999, S. 256. Auch Pernoud 2003, S. 171-178 hat sich in ihrer Darstellung auf Fineberg bezogen, ebenso Miedl 2007. Eine positive Ausnahme ist Friedel 2004. Jüngst ist Turchin auf das Thema Kandinsky und Kinderkunst eingegangen, allerdings mit einer problematischen Interpretation. Turchin 2008, S. 137-140.

16 So Zimmermann zu Kandinskys „Bild mit Häusern“ von 1909. Zimmermann 2006, S. 33.

17 Siehe Zimmermann 2002, S. 606-615.

18 Köllner 1984, S. 104-115 und Boissel 1990. Ihr kommt das Verdienst zu, zahlreiche Ausstellungen mit Kinderbildern um 1900 aufgefunden zu haben. Siehe auch die beeindruckende Chronologie in Fineberg 2006. Ackermann (1995) hat - allerdings im Zusammenhang mit Kandinskys „Rückblicken“ - eine Beziehung zu Alfred Lichtwark hergestellt. Ihr ging es vor allem um den lebensphilosophischen „Erlebnis“- Begriff. Eine Betrachtung Lichtwark - Kandinsky könnte lohnend sein, besonders im Hinblick das „Dilettantische“. Für meine jetzige Erörterung spielt Lichtwark jedoch keine Rolle.

19 Boissel 1990, S. 19. Kleine (1997) hat mit ihrem Bändchen deutlich gemacht, dass „Kind“ und „Kinderwelt“ keine nur nebensächliche Rolle für das Künstlerpaar Kandinsky/Münter und seine Freunde gespielt haben.

nicht einordnen.²⁰ Nur bei der Bildbeschreibung findet sich mitunter der Hinweis auf das Märchenhafte,²¹ Verträumte und auch Spielzeughafte.

Kandinsky und Münter haben eine Sammlung von Kinderzeichnungen zusammengetragen.²² Dies stellt nicht nur ein sympathisches Interesse avantgardistischer Künstler an den „Ursprüngen“ des Schöpferischen dar, welches wohlwollend das „Kind“ einbezieht, sondern es ist ein Ergebnis der historischen Tatsache, dass dem „Kind“ um 1900 eine bis dahin nicht da gewesene Aufmerksamkeit zuteil wurde. Das Anlegen einer Sammlung von Kinderzeichnungen und die eigenen Überlegungen dazu waren inspiriert von der pädagogischen Reformbewegung und der Kunsterziehungsbewegung; dies soll im Folgenden deutlich werden.

Ausgehend von der Wirkung, die Ellen Keys Buch „Das Jahrhundert des Kindes“ entfaltete, werde ich den Kinderkult um 1900 kurz skizzieren. Dem folgt das Aufzeigen einiger bedeutender Stationen und Positionen der Kunsterziehungsbewegung zum Thema Kinderzeichnung und Zeichenunterricht. Hierbei habe ich mich hervorragend an Köllner und Boissel orientieren können.²³

Meine eigene Recherche zielte darauf, Kandinskys Interesse an und seine Berührungspunkte mit diesen Reformbewegungen herauszuarbeiten. Kandinsky war als Kunstpädagoge nicht erst am Bauhaus tätig, sondern schon in der von ihm 1901/1902 gegründeten „Phalanx“-Schule. Sein Interesse an Kunsterziehung war also wach und ich werde deutlich machen, dass er in seinem Umfeld in München gar nicht umhinkonnte, sich mit den Fragen von Zeichenunterricht und Kinderzeichnung zu beschäftigen.

Wenn hier von der Kunsterziehungsbewegung die Rede ist, dann betrifft dies nur einen kleinen - wenn auch keinen unwesentlichen - Teil der ganzen Reformbewegung. Sie war ein Geflecht von einzelnen Bestrebungen und von durchaus unterschiedlichen Interessen getragen.²⁴ Darauf gehe ich hier nicht ein. Ich beschränke mich auf zwei Schwerpunkte in diesem Diskurs: die Kinderzeichnung und den Zeichenunterricht sowie andeutungsweise das Spielzeug.

Dabei habe ich eine räumliche und zeitliche Eingrenzung getroffen, indem ich mich auf die Zeit um 1900 konzentriere und außerdem (mit einer kleinen Ausnahme) auf die Ereignisse und Diskussionen in Deutschland bzw. in München. Sehr wichtige Namen finden daher keine Erwähnung. Das betrifft Wien mit Franz Cizek als zentralem Angelpunkt und auch - für Kandinsky noch bedeutender - Russland mit Michail Larionow und Natalia Gontscharowa.

Ausgewählt habe ich einige wenige Bilder und Zeichnungen Kandinskys. Ohne an die bisherige Deutung dieser Bilder zu rühren will ich nur die kindlichen oder kindhaften Elemente aufzeigen, die Kandinsky eingestreut hat. Dabei hat der Künstler nicht nur Kinderzeichnungen vor Augen gehabt, sondern sehr wahrscheinlich auch Kinderspielzeug. Letzteres mag überraschen, ja sogar befremden, aber der meinen Bildbeispielen vorausgehende Blick auf die Diskussion um das Reformspielzeug lässt diesen Rückgriff des Malers durchaus folgerichtig erscheinen.

20 Die frühen Märchenbilder sind auch als Vorläufer für die späteren Bilder mit ihrer eschatologischen Thematik gedeutet worden. Brisch 1955, S. 136-172.

21 Die Motive dieser Bilder werden nicht auf ihren möglicherweise kindlichen Charakter hin betrachtet, sondern unter dem Blickwinkel der Volksmythologie. Die in der Literatur als „Märchenbilder“ bezeichneten Werke Kandinskys sind allerdings nicht Gegenstand meiner Untersuchung.

22 Je nach Perspektive wird mehr der Anteil Kandinskys oder der Münters am Entstehen dieser Sammlung hervorgehoben. Hier lässt sich nichts mehr verifizieren, aber sicher ist: Beide Künstler haben diese Sammlung bestückt. Siehe hierzu Fineberg 1995 a, S. 91, Anm. 5.

23 Neben Köllner und Boissel siehe auch die Beiträge von Kerbs.

24 Siehe hierzu Brandt 1981 und Kerbs 2001. Brandt ist in seiner Untersuchung nicht nur auf die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Bedingungen eingegangen, sondern er hat auch die Verflechtung von kunstgewerblichen Interessen und Kunsterziehung aufgezeigt. Siehe besonders S. 225-258.

In einer abschließenden Betrachtung deute ich an, warum Kandinsky sich in der Kunsterziehungsbewegung wiederfinden konnte. Ich werde dabei auf zwei Vorstellungen eingehen, die er mit den Kunsterziehern teilte. Die Reformbewegung trat nicht nur auf mit der Idee vom „Kind als Künstler“, wie eine Ausstellung plakativ genannt wurde; sie griff vielmehr auch die Vorstellung vom „Künstler als Kind“ wieder auf. Schließlich aber richtete sie sich gegen den vorherrschenden und die Unterrichtspläne bestimmenden positivistischen Wissenserwerb, den sie als einseitig verwarf. Mit dem Plädoyer für die nicht rationalen seelischen Qualitäten und die Phantasie war sie getragen von den lebensphilosophisch-kulturkritischen Strömungen ihrer Zeit und einem ganzheitlichen Menschenbild.

Pädagogische Reformbewegung und Kinderkult in Deutschland um 1900

Eine Inkunabel der Reformpädagogik - vor allem auch in der öffentlichen Wahrnehmung - wurde ein Bestseller, nämlich „Das Jahrhundert des Kindes“ der schwedischen Pädagogin und Frauenrechtlerin Ellen Key. Im Jahre 1900 in Schweden erschienen, blieb das Buch dort zunächst weitgehend unbemerkt. Seine erste Übersetzung erfuhr es ins Deutsche und hier - in Deutschland 1902 erschienen - wurde es ein durchschlagender Erfolg. Rilke schrieb in seiner Rezension:

„Und dieses Buch, in seiner stillen, eindringlichen Art, ist ein Ereignis, ein Dokument, über das man nicht hinweggehen können. Man wird im Verlaufe dieses begonnenen Jahrhunderts immer wieder auf dieses Buch zurückkommen, man wird es zitieren und widerlegen, sich darauf stützen und sich dagegen wehren, aber man wird auf alle Fälle damit rechnen müssen. Dieses Buch wird Bücher hervorrufen; denn es ist so geschrieben, daß man es nach allen Seiten ausbauen und fortsetzen kann.“²⁵

Er sollte recht behalten; das Buch - Anlass seiner langjährigen Freundschaft mit Ellen Key - erfuhr bis zu ihrem Tod im Jahre 1926 jährlich ein bis zwei Auflagen. Sein Titel wurde

„(...)ein Welterfolg, das Schlagwort, das die Pädagogik des 20. Jahrhunderts in ihrem entstehenden Selbstbewußtsein getroffen und mit auf den Weg gebracht hat wie kein anderes.“²⁶

Es war dieses Buch, das die Autorin berühmt gemacht hat, und „Das Jahrhundert des Kindes“ ist zum Leitwort geworden für die ganze Bewegung.²⁷ Dass Ellen Key in Europa weithin bekannt wurde als Pädagogin und Frauenrechtlerin, verdankt sie diesem Buch. Es begründete ihren Weltruhm und war Anlass dafür, dass auch andere Werke von ihr übersetzt wurden. Zwischen 1905 und 1908 war Ellen Key mehrfach auf Vortragsreisen - auch in Deutschland - und füllte die Auditorien.²⁸ Ein Rezensent schrieb 1905: „Gleich einer Siegerin wurde sie von ihren Verehrerinnen umringt und gefeiert, so oft sie in die Öffentlichkeit hinaustrat“.²⁹

Auch in das Wahrnehmungsfeld von Kandinsky muss Ellen Key getreten sein, sei es durch Besprechungen ihrer Bücher, sei es durch Artikel von ihr selbst. So fanden sich auch kritische Artikel im „Kunstwart“ 1905 und 1910.³⁰ In der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung München“ hat ihr epochemachendes Buch bereits 1903 eine eingehende Würdigung gefunden.³¹ Aus dem „Literarischen Echo“ 1904/1905 war zu erfahren, „dass auch ein paar nichtbelletristische Werke, insbesondere ‚Das Jahrhundert des Kindes‘ von Ellen Key(...) uns häufiger als meistgelesene bezeichnet wurden (...)“³²

Ein Zeitgenosse schrieb zu der Wirkung des Buches auf die Jugend:

„Als wir jung waren, Primaner noch, lasen wir in heimlichen Nächten das Buch vom ‚Jahrhundert des Kindes‘. Es mutete uns an wie Revolution. Es machte uns, die wir in uns den Keim der Unzufriedenheit mit einer Kirche, die uns belog, mit einer Schule, die uns betrog, mit einem Elternhaus, das uns

25 Rainer Maria Rilke, Das Jahrhundert des Kindes. Rezension 1902, z. n. Fiedler 1993, S. 249.

26 Flitner 2001, S. 13.

27 „Ellen Keys Buch stellte den Auftakt der Pädagogischen Reformbewegung dar, ihm kommt das Verdienst zu, durch seinen Aufruf an die Erzieherchaft den Blick für das Kind und für die pädagogischen Aufgaben auch in Deutschland neu geöffnet zu haben. ‚Jahrhundert des Kindes‘ - ist seitdem Schlagwort (...)“, Scheibe 1994, S. 53.

28 Baader/Jacobi/Andresen 2000, S. 7-13. 1905 reiste sie durch Deutschland, die Schweiz und Österreich-Ungarn und hielt in ca. 30 Städten Vorträge vor mitunter 1000 Zuhörern, wobei noch einige Hundert keinen Einlass mehr fanden. Siehe Stafseng 2000, S. 36-40.

29 Z. n. Dräbing 1990, S. 399.

30 Kunstwart, April 1905, S. 37-38 und Kunstwart, April 1910, S. 140-144.

31 Escherich 1903.

32 Das literarische Echo, Jg. 7, 1904/1905, Spalte 531.

bog nach seinem traditionell-bürgerlichen Verstehen und Wollen - die wir in uns den Keim der Unzufriedenheit mit der Welt um uns trugen, froh und unsres eigenen Wollens und Wissens gewisser,(...) Was in uns haften blieb, das war: hier bekam auch das Kind, der junge Mensch SEIN Recht.“³³

„Das Jahrhundert des Kindes“, bzw. die „Pädagogik vom Kinde aus“ bedeuteten für die Pädagogik um 1900 eine „kopernikanische Wende“, denn das Kind und seine eigene Vorstellungs- und Wahrnehmungswelt wurden zum Ausgangspunkt pädagogischen Denkens und Handelns.³⁴ Die neue Grundüberzeugung, dass alle Erziehung vom Kinde auszugehen habe, enthielt eine neue Vorstellung vom Kinde selbst. Es wurde mit anderen Augen gesehen, als die Gesellschaft und ihre Pädagogik es vorher getan hatten. Die Reformpädagogik beruhte auf einer neuen Anthropologie des Kindes und begann, das Kind in seinem altersspezifischen Verhalten zu verstehen.³⁵

Das Kind ist um 1900 in einem Maße in die öffentliche Wahrnehmung getreten, wie es niemals vorher der Fall war. Selbst wenn die Ideen, die schließlich in der pädagogischen Reformbewegung und der damit einhergehenden Kunsterziehungsbewegung kulminierten, nicht eigentlich neu waren,³⁶ sondern bereits im Laufe des 19. Jh. entwickelt wurden, so bleibt doch festzustellen, dass die soziokulturelle Situation sich verändert hatte. Die Reformideen wurden eben nicht mehr nur in der Schulverwaltung und unter den Pädagogen diskutiert, sondern sie trafen auf eine veränderte Öffentlichkeit, nämlich die Großstadt mit Buchmarkt und einem sich ausbreitenden Pressewesen. Das Großstadtpublikum war das neue Forum der Reformpädagogik um 1900.³⁷

Kind und Kindheit wurden Thema von Kongressen, Ausstellungen, Publikationen und Zeitschriften. Es wurden Vereine für Kinderforschung und Kinderpsychologie gegründet, so zum Beispiel im August 1899 in Jena der „Verein für Kinderforschung“ und im November 1899 der „Berliner Verein für Kinderpsychologie“.³⁸ Im Oktober 1906 fand in Berlin ein Kongress für Kinderforschung statt und eine Art „Reformenzyklopädie“ war „Das Buch vom Kinde“, 1907 erschienen. Es war ein Kompendium und Ratgeber für alle Aspekte der körperlichen sowie geistig-seelischen Entwicklung des Kindes; hier kamen maßgebliche Vertreter der Reformbewegung zu Wort.³⁹ Ein Bestseller wurde auch Heinrich Lhotzkys „Die Seele deines Kindes“ von 1908.⁴⁰ Neue Zeitschriften erschienen wie „Der Säemann“⁴¹ und „Kind und Kunst“,⁴² um nur zwei der bekanntesten zu nennen. Jedenfalls konnte der Übersetzer von James Sullys „Untersuchungen über die Kindheit“ bereits 1904 feststellen, dass in den sieben Jahren seit dem ersten Erscheinen des Buches in Deutschland eine grundsätzliche Kehrtwende im Bereich der Kinderforschung stattgefunden habe und dass mit der Gründung der Vereine zur Kinderforschung „das Studium des kindlichen Seelenlebens

33 Karl Wilker, Ellen Key. In: Das werdende Zeitalter, 5, 1926, z. n. Dräbing 1990, S. 400.

34 „Nicht mehr als Objekt der Bearbeitung oder als Glied der Einpassung oder als Nachwuchs der Gesellschaft soll das Kind angesehen werden, sondern vielmehr als Zentrum pädagogischen Handelns und anthropologischen Nachdenkens.“ Flitner 2001, S. 30.

35 Siehe Scheibe 1994, S. 57.

36 Boas (1966) hat den Gedanken des Kinderkults bis in die Antike zurückverfolgt und besonders auch die Literatur des 19. Jh. in seine Betrachtung einbezogen.

37 Siehe Oelkers 1996, S. 92. „Es gibt nach 1890 keine Programmatik und kein Postulat der Schulreform, in denen diese Motive nicht enthalten sind. Man muss aber hinzufügen, es gibt auch vor 1890 kein Reformprogramm, das nicht die Verbindung der Schule mit dem Leben, die Reduktion des Stoffes oder die Verstärkung des pädagogischen Auftrages der Schule gefordert hätte. Das Jahr 1890 stellte keinen Einschnitt dar, der einen irgendwie dramatischen Wandel auslöste. Vielmehr wurden durch die Berliner Schulkonferenz (das war im Dezember 1890, EP) bestimmte pädagogische Postulate, die längst vorher entwickelt waren, nur in einem stärkeren Maße öffentlich. Es war dafür ein Reservoir an Reformideen vorhanden, die nun allmählich immer mehr eine in sich gewandelte Öffentlichkeit interessierten, nachdem sie jahrzehntlang mehr oder weniger nur in den Diskussionszirkeln der Volksschullehrerschaft traktiert worden waren“. Ebd., S. 28.

38 Siehe Joseph Stimpff in: Sully 1904, S. III. Über die 6. Versammlung des Jenaer Vereins im Oktober 1904 wird ausführlich berichtet in: Kind und Kunst, Dezember 1904, S. 107-108.

39 Das Buch vom Kinde 1907.

40 Oelkers 1996, S. 109.

41 Der Saemann.

42 Kind und Kunst.

nicht bloß nach der wissenschaftlichen Seite hin gefördert, sondern auch das Interesse dafür in weitere Kreise getragen“ wurde.⁴³

Die neue Popularität des Kindes basierte nicht nur darauf, dass es eine Schlüsselrolle in der pädagogischen Diskussion der Zeit einnahm, sondern auch darauf, dass das Bild des Kindes sich veränderte, die Vorstellung vom Kind im kollektiven Bewusstsein, die gesellschaftliche Definition des Kindes; es kam zu einer Stilisierung und Mythifizierung des Kindes:

„'Das Kind', nicht das konkrete Individuum, sondern das mythische Bild, übernimmt eine Schlüsselrolle in der pädagogischen Diskussion Anfang des 20. Jahrhunderts. VOM KINDE AUS sei die Erziehung einzurichten, und das meinte nicht etwa nur die Wendung des Blickes auf die Möglichkeiten eines kindlichen Individuums, sondern eine PEINTURE aus diffusen Wünschen und Hoffnungen, die sehr schnell religiöse Züge annahm. Das BILD des Kindes wird verändert, die Vorstellungen über das Kind im kollektiven Bewusstsein; ein Mythos der öffentlichen Kommunikation wird herausgebildet und dafür steht die ‚Pädagogik vom Kindes aus‘ (...).“⁴⁴

Soweit Oelkers, der ebenfalls beschrieben hat, in welchem Maße die öffentliche Wirksamkeit der Reformpädagogik getragen war und einherging mit ihren „ästhetischen Signaturen“. Fotos, Illustrationen, bildliche Darstellungen in der Werbung, in Zeitschriften und Kinderbüchern halfen dabei, das Wahrnehmungsumfeld zu verändern und ein bestimmtes Bild vom Kind zu schaffen. Sie bildeten die ästhetische Seite des Mythos vom Kind.⁴⁵

An der Zeitschrift „Kind und Kunst“ lässt sich dies veranschaulichen. Hier gibt es neben Fachaufsätzen, Geschichten, Bildern und Kinderzeichnungen vor allem viele Abbildungen und Fotos von Kindern. Es scheint, dass das Kind eines der Lieblingssujets der zu dieser Zeit auflebenden Amateurfotografie wurde. „Das Kind in der Kunst der Photographie“ findet sich bereits im ersten Heft von „Kind und Kunst“. Es ist ein Plädoyer für das Fotografieren von Kindern und hier finden wir Darstellungen wie etwa „Mein liebes Lämmchen“, „Der kleine Gähner“, „Ein Küsschen aufs Fübchen“ usw.⁴⁶ Fotowettbewerbe und niedliche Kinderfotos nehmen einen so breiten Raum ein, dass allein diese Zeitschrift den Kinderkult um 1900 hinreichend veranschaulicht.⁴⁷

Einer von Kandinskys persönlichen Bekannten, Wilhelm von Debschitz, ist zur Mitarbeit an dieser Zeitschrift aufgefordert worden und kam daher im ersten Heft von „Kind und Kunst“ auch zu Wort. Es ist keineswegs unwahrscheinlich, dass Kandinsky - auch als Nichtvater⁴⁸ - diese Zeitschrift einmal in der Hand hatte.

Ein weiteres Periodikum, dessen Bedeutung für die pädagogische Reformbewegung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, war der von Ferdinand Avenarius 1887 gegründete „Kunstwart“.⁴⁹ Zunächst in Dresden und wenige Jahre später in München im Callwey-Verlag herausgegeben, hat diese Zeitschrift um 1900 ihre Blütezeit erlebt. Von wenigen Hundert Exemplaren am Beginn wuchs die Auflagenzahl bis zum Jahre 1908 auf über 20.000. Der „Kunstwart“ entfaltete eine Breitenwirkung, die ihresgleichen sucht. Das war schon den Zeitgenossen bewusst. Theodor Heuss berichtete in seinen Erinnerungen, dass man es den Wohnungen und Einrichtungen von Pfarrern, Lehrern, Postsekretären und Amtsrichtern ansah, „ob hier ein Bezieher des ‚Kunstwart‘ hause“.⁵⁰

43 Josef Stimpff in: Sully 1904, S. III.

44 Oelkers 1996, S. 96-97.

45 Oelkers 1996, S.303-334.

46 Kind und Kunst, Oktober 1904, S. 44-45.

47 Die Ergebnisse eines solchen Fotowettbewerbs finden sich in den Heften Januar, Februar und März 1905. Niedliche Kinderfotos sind aber in fast jedem Heft so zahlreich, dass ich hier auf den Einzelnachweis verzichten möchte. Auch Randa hat angemerkt, dass die Art der Ausschreibung dieser Wettbewerbe die Akzeptanz des eigenständig Kindlichen impliziert. Randa 1990, S. 187.

48 Kandinsky ist im September 1917 Vater geworden; sein Sohn Wsewolod starb 1920.

49 Kunstwart.

50 Z. n. vom Bruch 1998, S. 431.

Dass auch Kandinsky und Gabriele Münter zu seinen Lesern zählten, kann daher nicht verwundern. In ihrer Bibliothek in München finden sich die Hefte von April 1909 bis September 1910.⁵¹ Man darf aber davon ausgehen, dass Kandinsky den „Kunstwart“ viel früher kennen gelernt hatte, war doch der Callwey-Verlag in dem Gebäude untergebracht, wo er Ausstellungsräume für die „Phalanx“ angemietet hat.⁵²

Die Reformpädagogik wurde immer wieder thematisiert, „Bildung und Schule“ haben schließlich einen so breiten Raum eingenommen, dass hierfür programmatisch 1907 eine eigene Rubrik im Inhaltsverzeichnis geschaffen wurde. Das Maiheft von 1909 schließlich war ganz „Der Jugend“ gewidmet. Sich auf das „Jahrhundert des Kindes“ berufend⁵³ wird hier für das Kind und das Kindliche geworben.

In den Aufsätzen von Achtjährigen kann man „Kinderseelchen in unschuldiger Nacktheit“ sehen und es ergeht die Aufforderung an die Deutschlehrer, Aufsätze als die „Pforten in die Seele“ ihrer Schüler zu betrachten.⁵⁴ Der Herausgeber selbst lädt ein zum Führen von Kindertagebüchern, in welchen die Eltern Aussprüche aus Kindermund, „Augenblicksphotographien“ und „sonstige Erinnerungszeichen“ festhalten sollen, um auf diese Weise die Erinnerung an die frühen Jahre ihrer Kinder wachzuhalten.⁵⁵ Die Nöte des Reifens von Pubertierenden und jungen Erwachsenen werden einfühlsam beschrieben⁵⁶ ebenso wie die Kreativität von Kindern, denen man das Korsett des Stundenplans erspart.⁵⁷ In einem Wort: Dieses Maiheft 1909 des „Kunstwart“ bietet einen Spiegel des zeitgenössischen Kinderkults einschließlich seiner ästhetischen Signaturen.⁵⁸

Wie schon erwähnt besaß auch Kandinsky dieses Heft; viel Raum nehmen darin Kindheits-erlebnisse ein. Es werden größere Textstellen zitiert aus Autobiographien bzw. aus Kindheitsschilderungen in Romanen namhafter zeitgenössischer oder auch vergangener Autoren.⁵⁹ Könnte Kandinsky nicht inspiriert worden sein von den hier geschilderten Kindheitserlebnissen, als er daranging, seine eigene autobiographische Schrift, die „Rückblicke“ zu verfassen?

Gleich zu Beginn und anknüpfend an ein Farberlebnis beschreibt er eine Anekdote aus seiner Kindheit, nämlich wie ihm der Kutscher seiner Eltern aus Stöcken ein imaginiertes Pferd schnitt, auf welchem er dann „reiten“ konnte.⁶⁰ Pferd und Reiter - wissen wir - spielen eine zentrale Rolle in Kandinskys Bildern. Nach wenigen Zeilen kommt er auf ein weiteres Erlebnis mit Pferden zurück. Er beschreibt ein Lieblingssperd, mit welchem er gespielt hat, und verknüpft dieses Kindheitserlebnis mit seinem Heimischwerden in München:

„Es ist mir eine Freude, solch einen Schimmel in den Straßen Münchens zu sehen: er kommt jeden Sommer zum Vorschein, wenn die Straßen gesprengt werden. Er weckt die in mir lebende Sonne. Er ist unsterblich, da er in den fünfzehn Jahren, die ich ihn kenne, gar nicht gealtert ist. Es war einer meiner ersten Eindrücke, als ich vor dieser Zeit nach München übersiedelte - und der stärkste. Ich blieb stehen und verfolgte ihn lange mit den Augen. Und ein halb unbewußtes, aber sonniges Versprechen rührte sich im Herzen. Er machte den kleinen Bleischimmel in mir lebendig und knüpfte

51 Ich danke Herrn Walter von der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung für seine freundliche Unterstützung.

52 Freytag 1957, S. 431.

53 „Vom ‚Jahrhundert des Kindes‘ zu sprechen, erscheint uns allen (...) beinahe schon banal.“ In: Kunstwart, Mai 1909, S. 129.

54 Ebd., S. 130-140.

55 Ebd., S. 164-165.

56 Ebd., S. 165-169.

57 Ebd., S. 169-172.

58 Den Abschluss dieses Kunstwart-Hefes bildet eine Reihe von Kinderdarstellungen.

59 Kunstwart, Mai 1909, S. 140-164.

60 Kandinsky 1913, S. 27. Ackermann hat darauf hingewiesen, dass das Steckenpferdspiel in Autobiographien als Symbol für Kindheit steht. Ackermann 1995, S. 270-271.

München an meine Kinderjahre. Dieser scheckige Schimmel machte mich plötzlich in München heimisch.⁶¹

Ungeachtet dessen, dass dies von Kandinsky tatsächlich so erlebt worden sein kann, bleibt doch festzuhalten, dass er eine Spielsituation seiner Kindheit verknüpfte mit dem Heimischwerden in der Stadt, in welcher er seinen Ruhm als Maler begründete. Unabhängig von möglichen authentischen Erlebnissen sind die „Rückblicke“ Kandinskys auch „Inszenierung“ seiner Künstlervita.⁶² Ob sich Kandinsky durch die Kindheitserlebnisse berühmter Zeitgenossen hat inspirieren lassen oder nicht: In „Rückblicke“ erzählt er von einem Kindheitserlebnis, welches ihm half, Wurzeln zu schlagen. Schließlich war von allen Künstlern um den „Blauen Reiter“ er es, der sich - und zwar im gleichen Zeitraum - im Almanach zur Wahrnehmung von Kindern und zur Kinderzeichnung geäußert hat.

Zusammenfassend darf festgehalten werden: Das Schlagwort vom „Jahrhundert des Kindes“ gewann die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit und machte plakativ und programmatisch klar, dass Kind und Kindheit in dem neuen Jahrhundert eine bedeutsame Rolle spielen würden. Das Buch Ellen Keys war Gabriele Münter bekannt.⁶³ Es ist daher durchaus möglich, dass auch Kandinsky es gekannt hat. Aber auch wenn er sich mit dem Inhalt des Buches nicht auseinandergesetzt hat, weil er für sich als Nichtvater keinen Anlass dazu sah, dass er im „Jahrhundert des Kindes“ lebte, muss ihm oft und nicht nur durch den „Kunstwart“ bewusst geworden sein. Schließlich partizipiert auch Kandinsky an dem Mythos „Kindheit“, wenn er schreibt: „Christus sagte: Lasset die Kindlein zu mir kommen, denn ihrer ist das Himmelreich“.⁶⁴

61 Kandinsky 1913, S. 28.

62 Siehe Ackermann 1995 und Doyon 1990.

63 Kleine 1997, S. 57-58. Frau Kleine konnte mir auf meine Anfrage die Quelle nicht mehr nennen, aber sie hat mir den Tatbestand noch einmal versichert. Bei der Qualität ihrer wissenschaftlichen Arbeiten habe ich keinen Grund, an ihrer Aussage zu zweifeln.

64 Kandinsky 1912, S. 171.

Die Kunsterziehungsbewegung

Die pädagogische Reformbewegung war eng verknüpft mit der Kunsterziehungsbewegung; die „Entdeckung“ der Kinderzeichnung nahm hierbei eine Schlüsselrolle ein. Die „freie Kinderzeichnung“⁶⁵ wurde Forschungsgegenstand für Psychologen und Pädagogen ebenso wie für Historiker, Kunsthistoriker, Ethnologen und Kulturwissenschaftler. Die Kinderpsychologie, die als wissenschaftliche Disziplin in dieser Zeit entstand, wollte mit Hilfe der Kinderzeichnung das kindliche Seelenleben verstehen lernen ebenso wie die Entwicklung der kindlichen Wahrnehmungsfähigkeit. Den Historikern und Ethnologen war die Kinderzeichnung das Vergleichsmaterial, das sie den Bildzeugnissen der Naturvölker gegenüberstellten. Die Kinderzeichnung wurde - modern ausgedrückt - zu einem Gegenstand interdisziplinärer Forschung.⁶⁶

Schließlich hatte die Kinderzeichnung um 1900 eine Schlüsselrolle inne bei der Kritik am herkömmlichen Zeichenunterricht. Im Folgenden soll nicht interessieren, in welchem Maße dem kindlichen Gestalten künstlerischer Wert zugesprochen wurde. Worum es geht, ist, deutlich zu machen, dass die Kinderzeichnung und das „Kind als Künstler“ ein thematischer Höhepunkt der Reformbewegungen waren, mithin „Kunsterziehung“ eines der großen Schlagworte der Zeit um 1900 wurde.⁶⁷

Die Anfänge reichen in die 80er Jahre des 19. Jh. zurück. 1887 veröffentlichte Georg Hirth, der Herausgeber der „Münchener Neuesten Nachrichten“ und der legendären Zeitschrift „Jugend“ seine kleine Streitschrift „Ideen über Zeichenunterricht“⁶⁸ und 1893 folgte Konrad Lange mit „Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend“.⁶⁹ Beide Autoren wandten sich gegen den herkömmlichen Zeichenunterricht. Zur gleichen Zeit erschienen in einer populären englischen Zeitschrift für Pädagogik „Studies of Childhood“ von James Sully. 1895 kamen diese Studien zusammengefasst als Buch heraus, 1897 bereits in deutscher Übersetzung und hier finden wir dann zwei Kapitel überschrieben „Das Kind als Künstler“ sowie „Der junge Zeichner“.⁷⁰ Im Winter 1882/83 hatte der italienische Kunsthistoriker Corrado Ricci in einem Bogengang in Bologna Zeichnungen von Kindern ausgemacht. Diese zufällige Entdeckung veranlasste ihn zu einer systematischen Beschäftigung mit Kinderzeichnungen und führte 1887 zu der legendären Publikation „L' arte dei bambini“. Angeregt von dem berühmten Historiker Karl Lamprecht fand dieses Büchlein 1906 seine Übersetzung ins Deutsche.⁷¹ Die Doktorarbeit eines der Schüler Lamprechts wurde dann ein Klassiker zu dem Thema, nämlich Siegfried Levinsteins „Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr. Mit Parallelen aus der Urgeschichte, Kulturgeschichte und Völkerkunde“ von 1905.⁷² Im gleichen Jahr erschien in München als weiterer Klassiker „Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung“ von Georg Kerschensteiner.⁷³

Die wissenschaftliche und gleichzeitig breitenwirksame Diskussion zur Kunsterziehung fand einen weiteren Kulminationspunkt in den drei Kunsterziehungstagen. Im September 1901 trafen die maßgeblichen Protagonisten der Bewegung, u. a. Konrad Lange aus Tübingen, Carl Götze und Alfred Lichtwark aus Hamburg, Georg Kerschensteiner aus München mit

65 Zum Begriff der „freien Kinderzeichnung“ siehe Hespe 1985, besonders S. 63-65.

66 Der berühmte Historiker Karl Lamprecht hat seiner „Aufforderung zum Sammeln von Kinder-Zeichnungen“ eine Erläuterung vorangestellt, aus welcher deutlich wird, wie vielfältig die Forschungsinteressen an der Kinderzeichnung waren. Lamprecht 1905.

67 Kerbs 2001, S. 378. Siehe auch Kerbs 1998 und Kerbs 1976. Bei ihm findet sich die Verankerung der Kunsterziehungsbewegung in den kulturhistorischen Kontext.

68 Hirth 1894.

69 Lange 1893.

70 Sully 1904, S. 253-338.

71 Ricci 1906.

72 Levinstein 1905. In abgekürzter Form hat Karl Lamprecht seine „Aufforderung zum Sammeln von Kinder-Zeichnungen“ diesem Buch als Anhang hinzugefügt.

73 Kerschensteiner 1905 a.

vielen anderen in Dresden zusammen. Hier war die bildende Kunst mit Kinderzeichnung, Wandschmuck in den Schulen, Bilderbuch und Spielzeug das Thema. Der zweite Kunsterziehungstag 1903 in Weimar war der Sprache und Dichtung gewidmet, der dritte 1905 in Hamburg der Musik und Gymnastik.⁷⁴

Dass Kunsterziehung und „das Kind als Künstler“ zu einem Schlagwort werden konnten, ist nur zu verstehen, wenn man das Ausmaß der Popularisierung dieses Themas mit in Betracht zieht. Hierbei spielten Ausstellungen, Vorträge und Zeitschriften eine maßgebliche Rolle.

Ausstellungen mit Kinderzeichnungen wurden überall in Europa ebenso wie in Russland populär,⁷⁵ besonders auch im deutschsprachigen Raum. Der in Hamburg wirkende Pädagoge Carl Götze veranstaltete zusammen mit dem Leiter der Kunsthalle Alfred Lichtwark 1898 in der Hamburger Kunsthalle die legendär gewordene Ausstellung „Das Kind als Künstler“.⁷⁶ 1901 folgte - diesmal von Schriftstellern, Publizisten und Künstlern initiiert - in den Räumen der Berliner Sezession „Die Kunst im Leben des Kindes“.⁷⁷ 1905 konnte man in dem namhaften Kunstsalon Richter in Dresden „Kinderkunst“ bewundern.⁷⁸ Die Berliner und die Dresdner Ausstellung gingen durch mehrere Städte; alle drei fanden überregional Beachtung und wurden in der zeitgenössischen Presse vielfach kommentiert.

Über das Ausmaß der Publikationen zu diesem Thema klagte einer, der es wissen musste, nämlich Georg Kerschensteiner, in einem Vortrag 1904 witzig-ironisch:

„Wer irgendwie schreiben gelernt hat, Mann oder Frau, Lehrer oder Nichtlehrer, jung oder alt, fühlt das Bedürfnis, sein Herz auszuschütten in einem Buche mit der Aufschrift ‚unentbehrlich für Eltern und Erzieher‘, in einer Broschüre, in einem Zeitungsartikel (...)“⁷⁹

Eines dieser Beispiele stammte von jenen Pädagogen, Schriftstellern und Künstlern, welche die Ausstellung „Die Kunst im Leben des Kindes“ 1901 in Berlin organisiert hatten. 1902 gab dieses Konsortium ein gleichnamiges Handbuch heraus; es sollte ein fundierter „Ratgeber für Eltern und Erzieher“ sein.⁸⁰ Neben Ratgebern dieser Art wurden aber auch Zeitschriften ins Leben gerufen, deren Schwerpunkte das „Kind“ und die „Kunsterziehung“ waren. „Der Säemann. Monatsschrift für Jugendbildung und Jugendkunde“ erschien erstmals 1905, herausgegeben von der Hamburger Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung.

Weniger auf professionelle Pädagogen, sondern auf Eltern und Erzieher allgemein ausgerichtet und das Kind als „Leser“ einbeziehend war „Kind und Kunst“. Diese Zeitschrift erschien erstmals im Oktober 1904. Der bekannte Verleger Alexander Koch in Darmstadt berief sich wie die meisten Publizisten auf das „Jahrhundert des Kindes“ und suchte maßgebliche Vertreter dieser Reformbewegung für sich gewinnen, darunter auch bekannte Künstler. Hierzu zählten Hans Christiansen, Max Liebermann, Hans Thoma und – aus dem persönlichen Umfeld Kandinskys – Wilhelm von Debschitz.⁸¹ „Kind und Kunst“ war nicht nur auf ein größeres Publikum zugeschnitten, sondern auch stärker auf die kindliche Erlebniswelt. Neben zahlreichen Fotos von kleinen Kindern finden sich Aufsätze zu Fragen der Kunsterziehung, Besprechungen von Ausstellungen und Neuerscheinungen, aber auch Geschichten und Märchen sowie Lieder und Gedichte. „Kind und Kunst“ gab sich interaktiv; es wurden nicht nur für die Erwachsenen Fotowettbewerbe - mit dem Kind als Motiv - ausgeschrieben, sondern auch Zeichenwettbewerbe für Kinder.

74 Kunsterziehung 1902, 1904 und 1906.

75 Siehe hierzu Boissel 1990 und Fineberg 2006.

76 AK Hamburg 1898.

77 AK Berlin 1901.

78 AK Dresden 1905.

79 Kerschensteiner 1904, S.577.

80 Handbuch 1902.

81 Kind und Kunst, Oktober 1904, S. II-V. Siehe auch Randa 1990, S. 180-191.

Der „Kunstwart“ - 1887 gegründet - hat die Kunsterziehungsbewegung ebenso wie die pädagogische Reformbewegung so sehr zu seinem Anliegen gemacht, dass einer der frühen Historiographen der pädagogischen Reformbewegung feststellen konnte, diese Zeitschrift habe „die Haltung und die Hauptgedanken dieser Bewegung in das deutsche Bürgerhaus getragen“.⁸² Gehen wir davon aus, dass Kandinsky den „Kunstwart“ seit der Jahrhundertwende kannte, dann ist sicher, dass er um die verschiedenen Aspekte der Reformbewegungen bereits früh - auch aus seiner Lektüre - wusste.

Wie aktiv um die Kunsterziehung bemüht der Herausgeber Ferdinand Avenarius war, lässt sich allein aus der Tatsache ersehen, dass er beim ersten Kunsterziehungstag im September 1901 in Dresden dabei war und mitdiskutiert hat.⁸³ Daher kann es auch nicht wundernehmen, dass er den stenographischen Bericht, der dazu erschien, zum Kauf empfahl.⁸⁴ Im November 1901 griff er eine Kritik an dieser Tagung auf, um sich selbst noch einmal grundsätzlich zu positionieren.⁸⁵ Der zweite Kunsterziehungstag fand Erwähnung ebenso wie der dritte in Hamburg.⁸⁶ Selbstverständlich fanden auch die markanten Ausstellungen zur Kinderzeichnung in seinem „Kunstwart“ eine eingehende Würdigung.⁸⁷ Die Kinderzeichnung und der Zeichenunterricht an den Schulen wurden thematisiert⁸⁸ ebenso wie Kinderbücher und Kinderspielzeug, Letzteres bevorzugt in den Dezemberheften.⁸⁹

Aber auch anderen Zeitschriften waren Themen der Kunsterziehung selbstverständlich; hier nur ein Beispiel: Ver Sacrum, eine Wiener Kunstzeitschrift, zählte zu Kandinskys Lektüre; der Jahrgang 1898 - er findet sich in der Nachlassbibliothek in München - enthält einen Aufsatz des bekannten M. Spanier zum Wandschmuck in den Schulen,⁹⁰ einen längeren Artikel zu Alfred Lichtwark und seinen Experimenten in Hamburg⁹¹ und berichtet über slovakisches Kinderspielzeug.⁹²

Die Kunsterziehungsbewegung war - das sei mit Blick auf Kandinsky betont - international. Aus dem deutschsprachigen Raum kamen jedoch prägende Impulse⁹³ und München - wo Kandinsky lebte - darf mit dem Wirken Georg Kerschensteiners als eines ihrer Zentren gelten.

Bevor ich nun konkreter Kandinskys Beziehung zu dieser Reformbewegung beleuchte, sei ein Detail seines künstlerischen Werdegangs erwähnt, das sein Interesse an den Fragen der Kunsterziehungsbewegung sehr wahrscheinlich gemacht hat.

Kandinsky, der Schüler und Lehrer

Der Farbenkünstler Kandinsky - ehrgeizig und unbeirrbar in seinem Wunsch, als Künstler erfolgreich zu sein - hatte wenig Begabung in der Zeichnung, wie er selbst in seinen „Rückblicken“ freizügig bekannte. Um diesen Mangel auszugleichen, suchte er den als „ersten Zeichner Deutschlands“ berühmten Franz Stuck auf. Dieser aber - er lehrte an der

82 Nohl 1963, S. 32-33.

83 Kunsterziehung 1902, S. 93 und S. 191-192.

84 Kunstwart, Januar 1902, S. 402.

85 Kunstwart, November 1901, S. 165-166.

86 Kunstwart, März 1903, S. 658 und November 1905, S. 231-234.

87 Kunstwart, April 1901, S. 43-44 und Juli 1905, S. 380-382.

88 Kunstwart, November 1897, S. 79-82; Februar 1906, S. 540-542; März 1906, S. 585-586; Januar 1911, S. 86-106.

89 Kunstwart, März 1903, S. 666-667; Dezember 1905, S. 301-305; Dezember 1907, S. 424-426; Dezember 1908, S. 369-371; Dezember 1909, S. 450-451; Dezember 1910, S. 428-434.

90 Ver Sacrum, November 1898, S. 19-21. Dieses Thema hat die Kunsterzieher um 1900 sehr beschäftigt.

91 Ebd., Juli 1898, S. 5-8.

92 Ebd., Juni 1898, S. 11.

93 Einen Höhepunkt stellte der Londoner Kongress im August 1908 dar, zu welchem Zeichenlehrer und Kunsterzieher aus 22 Ländern anreisten. Deutschland entsandte nicht weniger als 98 Vertreter; es wurden Kinderzeichnungen aus Schulen in Hamburg und Dresden gezeigt. Boissel 1990, S. 28. 1912 fand dieser internationale Kongress zur Förderung des Zeichenunterrichts in Dresden statt.

Akademie - wies ihn zunächst zurück. Erst ein Jahr später wurde Kandinsky in seine Malklasse aufgenommen.⁹⁴

Begonnen hat Kandinsky seine Laufbahn als Künstler 1896 mit seiner Ankunft in München, also zu einer Zeit, als die Kunsterziehungsbewegung sich einem ersten Höhepunkt näherte. Liegt es nicht nahe, zu vermuten, dass er - auch wegen seiner Schwäche als Zeichner und als zunächst abgewiesener Schüler der Akademie - die Methoden des akademischen Unterrichts infrage stellte?⁹⁵ Bot ihm nicht die zeitgenössische Diskussion um den Zeichenunterricht in den Schulen Motivation sowie Argumente für einen eigenen anderen Weg?

Vor dem Hintergrund seiner Schwierigkeit im Zeichnen erstaunt es doch, dass Kandinsky im Winter 1901/1902 – also recht unmittelbar im Anschluss an seine eigene künstlerische Ausbildung – eine „MAL- und ZEICHEN-SCHULE“ in München eröffnete. Diese Schule gehörte zu den Aktivitäten der Phalanx-Gruppe,⁹⁶ die sich im Frühsommer 1901 konstituiert hatte und mit Ausstellungen an die Öffentlichkeit trat. Die wenigen Aussagen von Schülern geben nur spärliche Hinweise auf die Unterrichtsmethode Kandinskys. Wenn wir auch Konkretes dazu nicht haben, so wird doch beschrieben, dass er im Vergleich zu anderen Lehrern der Phalanx-Schule sehr beliebt war, und dies auch wegen der Ernsthaftigkeit seiner didaktischen Bemühungen.⁹⁷ Jedenfalls fanden sich bei ihm mehr Schüler als bei den anderen Lehrern und die Tatsache, dass Frauen als Schülerinnen aufgenommen wurden, spricht ebenfalls für seine Fortschrittlichkeit. Was wir aus den wenigen Quellen wissen, ist, dass er offenbar ein guter Pädagoge und ein sehr toleranter Lehrer war. Er hat mehr als andere versucht, die Eigenart seiner Schüler zu respektieren und sie ihren eigenen Weg gehen zu lassen.⁹⁸ Gabriele Münter, die sehr bald seine Schülerin wurde, hat das bezeugt. Für sie war es, so schreibt sie in ihren Erinnerungen

„(...) ein neues künstlerisches Erlebnis, wie K., ganz anders, wie die andren Lehrer – eingehend, gründlich erklärte u. mich ansah, wie einen bewußt strebenden Menschen, der sich Aufgaben und Ziele stellen kann. Das war mir neu u. machte Eindruck.“⁹⁹

Man darf annehmen, dass Kandinsky sowohl aufgrund seiner eigenen unerfreulichen Erfahrungen als Akademieschüler wie auch als Lehrer einer Mal- und Zeichenschule motiviert war, sich mit den Fragen der Kunsterziehung zu beschäftigen. Wir wissen, dass er eines der ersten Reformbücher zum Zeichenunterricht besaß, nämlich die „Ideen über Zeichenunterricht“ von Georg Hirth. Dieses Buch war 1887 erstmals erschienen und Kandinsky hatte ein Exemplar der 4. Auflage von 1894.¹⁰⁰ Auch wenn wir nicht wissen, wann Kandinsky das Buch erworben hat, so darf man doch unterstellen, dass die Gründung einer eigenen Mal- und Zeichenschule ihn veranlasst hat, über Unterrichtsmethoden nachzudenken. Jedenfalls hat er später seine Akademiekritik an die Wertschätzung der Kinderzeichnung geknüpft:

94 Kandinsky 1913, S. 44-45.

95 Angedeutet findet sich das, wenn er im Zusammenhang mit seiner Ablehnung die Zeichnungen von anderen, die bei dieser Prüfung gutgeheißen wurden, „dumm, talentlos und ganz ohne jede Kenntnis“ fand. Kandinsky 1913, S. 44.

96 Die sehr lebendige Beschreibung dieser Gruppe und ihrer Aktivitäten verdanken wir Freytag 1957 und die ausführliche Beschreibung der Ausstellungsaktivitäten Weiss 1979, S. 57-72 und Weiss 1982, S. 40-51.

97 Es ist bekannt, dass Kandinsky auch später am Bauhaus seine Tätigkeit als Lehrer sehr ernst genommen und sich intensiv auf den Unterricht vorbereitet hat. Siehe Hahl-Koch 1993 a, S. 270.

98 Siehe hierzu Kleine 1994, S. 150-152 und Freytag 1957, der als Zeuge geschildert hat, dass die einzige erfolgreiche Klasse der Phalanx-Schule Kandinskys Malklasse war und dass Kandinsky sich durch seine Persönlichkeit und sein pädagogisches Geschick von den anderen Lehrern der Schule positiv abhob.

99 Gabriele Münter in: Hoberg 1994, S. 31. Es wird an dieser Stelle immer wieder beschrieben, wie die Motivation der Lehrer an der Damenakademie sich vor allem daraus speiste, dass die Tätigkeit dort lediglich als Sprungbrett für die weitere Karriere angesehen wurde. Siehe hierzu auch Kleine 1994, S. 91.

100 Boissel 1990, S. 39.

„Für jedes Glühen gibt es ein Abkühlen. Für jede frühe Knospe - der drohende Frost. Für jedes junge Talent - eine Akademie (...) Die Akademie ist das sicherste Mittel, der beschriebenen Kindeskraft den Garau zu machen.“¹⁰¹

Die Ausstellung „Die Kunst im Leben des Kindes“ im Winter 1901/1902 in München

Zur gleichen Zeit, als Kandinsky seine Malschule eröffnete, im Winter 1901/1902, war München der Schauplatz einer denkwürdigen Ausstellung. Im Saal des Alten Rathauses wurde vom 15. Dezember 1901 bis zum 15. Januar 1902 die Ausstellung „Die Kunst im Leben des Kindes“ gezeigt.¹⁰² Diese Ausstellung war im März 1901 im Berliner Sezessionsgebäude zu sehen gewesen und ging als Wanderausstellung in einige große Städte im deutschsprachigen Raum. Sie enthielt die „Abteilungen“ „Künstlerischer Wandschmuck für Schule und Haus“, „Künstlerische Bilderbücher“ und schließlich „Das Kind als Künstler“. Wie bereits erwähnt, im Gegensatz zu der Hamburger Ausstellung von 1898 ging die Initiative und Organisation dieses Mal von einem Konsortium aus, zu dem außer Pädagogen auch Künstler und bekannte Publizisten gehörten wie Max Liebermann, Walter Leistikow, Hugo Höppner (Fidus), Paul Schultze-Naumburg, Max Osborn u.a. In den drei Jahren zwischen 1898 und 1901 hat das Thema „Kind und Kunst“ Breitenwirkung entfaltet und auch Künstler haben es für sich entdeckt. Die Ausstellung hat Aufmerksamkeit hervorgerufen; bereits im April 1901 war sie im „Kunstwart“ besprochen worden mit der Aufforderung, dass durch sie „hoffentlich recht viele Menschen zum Nachdenken über diese Dinge getrieben werden.“¹⁰³

Bezeichnenderweise hat auch in München die Organisation der Ausstellung ein Künstler übernommen, und zwar der sehr rührige und aufgrund seiner vielfältigen Aktivitäten renommierte Eduard von Berlepsch, der Kandinsky bekannt gewesen sein dürfte. Auch hier in München hat die Ausstellung einiges Aufsehen erregt.¹⁰⁴ Die mit ihr einhergehenden Vorträge und Führungen wurden laufend in den „Münchner Neuesten Nachrichten“ kommentiert. Am 14. Dezember 1901, also vor der Eröffnung, wurde der Kauf des Kataloges empfohlen, der „von berufener Seite mit einschlägigen Aufsätzen versehen“, bereits lebhaft verlangt wurde.¹⁰⁵ Am 17. Dezember 1901 berichtete diese Zeitung, dass die Ausstellung im Beisein des Kultusministers Dr. von Landmann eröffnet worden ist.¹⁰⁶ Es fanden sich ausführliche Hinweise auf Führungen und Vorträge, welche abends nach Ausstellungsschluss von namhaften Persönlichkeiten gehalten werden sollten. Welche Bedeutung der Ausstellung beigemessen wurde, zeigt auch die Tatsache, dass der Besuch ganzer Schulklassen vorgesehen war.¹⁰⁷ Auch in der Münchner Zeitschrift „Die Gesellschaft“ erfuhr die Ausstellung eine eingehende Würdigung. Wir erfahren hier, dass sie „allenthalben großes Interesse erregt“, und zwar nicht nur das der Väter und Mütter,

„(...) sondern auch von der Gelehrtenwelt, von Künstlern, Schriftstellern, vor Allem Pädagogen und Lehrern fanden sich Viele ein, welche sowohl aus eigener Anschauung, als auch den Führungen und Vorträgen berufener Redner folgend, der leitenden Idee lebhaftes Interesse entgegen brachten.“¹⁰⁸

Kandinsky stand zu dieser Zeit mindestens mit einem Mitglied des Berliner Ausstellungskomitees in Verbindung. Paul Schultze-Naumburg - ebenso wie er selbst mit Hermann Obrist befreundet - war auf der zweiten - von Kandinsky organisierten - „Phalanx“- Ausstellung von

101 Kandinsky 1912, S. 169.

102 Ohne die intensiven Bemühungen des Münchner Stadtarchivs wäre es schwierig gewesen, den Zeitpunkt der Ausstellung in München herauszufinden. Dafür gebührt mein Dank Herrn Archivamtsrat Löffelmeier.

103 Kunstwart, April 1901, S. 43-44.

104 Köllner hat bereits darauf hingewiesen, dass die Ausstellung „sehr werbewirksam“ gewesen sei.

105 Münchner Neueste Nachrichten, 14. Dezember 1901, S. 3.

106 Münchner Neueste Nachrichten, 17. Dezember 1901, S. 4.

107 Ebd., S. 2. Dass Kandinsky gerade diesen letzteren Artikel gekannt haben muss, ist mehr als wahrscheinlich. Unmittelbar im Anschluss an diesen findet sich eine Notiz zur Eröffnung der „Lehr- und Versuchsatelier für angewandte und freie Kunst“ durch den Maler Wilhelm von Debschitz und den Bildhauer Hermann Obrist, mit dem Kandinsky in dieser Zeit befreundet war.

108 Ille-Beeg 1902, S. 186.

Januar bis März 1902 mit Möbeln nach seinen Entwürfen vertreten. Wir dürfen also davon ausgehen, dass Kandinsky um die Ausstellung „Die Kunst im Leben des Kindes“ in München wusste und sie – allein aufgrund des regen Interesses, das sie fand, auch besucht hat.

Die Ausstellung „Kinderkunst“ im Sommer 1905 in Dresden

Den Sommer 1905 verbrachten Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Dresden. Sie trafen dort Ende Mai ein und blieben bis August. Eine Beziehung, die der Künstler zu Dresden bereits hatte, war die zum Kunstsalon Emil Richter. Es war dies eine der maßgeblichen Galerien Dresdens um diese Zeit. Hier hatte sich Kandinsky im Jahr 1904 nicht nur an einer Ausstellung beteiligt, auch die XI. „Phalanx“-Ausstellung war im April/Mai 1904 in dieser Galerie zu sehen gewesen.¹⁰⁹ Im Sommer 1905, also zu der Zeit, als das Künstlerpaar sich in Dresden aufhielt, gab es im Kunstsalon Richter eine viel beachtete Ausstellung zur „Kinderkunst“, organisiert vom Lehrervereinsausschuss für Kunstpflege in Dresden unter Mitarbeit des Dresdner Kunsthistorikers Richard Bürckner und finanziell unterstützt von Ferdinand Avenarius, dem Herausgeber des „Kunstwart“.¹¹⁰ Hier wurden neben Wandschmuck, Bilderbüchern und Spielzeug Kinderzeichnungen gezeigt sowie Werke „vergänger Kulturen“. Die Dresdner Sammlung von Kinderzeichnungen zählte in jener Zeit zu den bedeutendsten in Europa und auch diese Ausstellung machte ihren Weg durch mehrere deutsche Städte. Sie ist nicht nur in der Zeitschrift „Kind und Kunst“ ausführlich besprochen worden, sondern auch im „Kunstwart“.¹¹¹

Man darf sicher davon ausgehen, dass das Paar diese Ausstellung gesehen hat. Ein Indiz dafür könnte eine kleine Zeichnung sein, die Gabriele Münter für Friedels Bilderbuch angefertigt hat: „**Detta und Sofie beim Spülen**“.



Gabriele Münter

Detta und Sofie beim Spülen

Aus: Friedels Bilderbuch

Zwischen 1906 und 1909

Kolorierte Zeichnung

12 x 18 cm

Privatbesitz

In dem Ausstellungskatalog sind einige wenige Zeichnungen wiedergegeben und eine davon zeigt eine Küchenszene betitelt „Beim Aufwaschen“.



Kinderzeichnung

Aus: AK Dresden 1905, S. 9

Eine Frau in Rückenansicht steht vor einem Tisch mit den Waschschüsseln und ist mit dem Abwasch beschäftigt. Rechts und links deuten Gegenstände die Kücheneinrichtung an. Das

109 Siehe Barnett 1992, S. 495.

110 AK Dresden 1905.

111 Kunstwart, Juli 1905, S 380-382 sowie Kind und Kunst, August 1905, S. 335-340. Der Katalog konzentriert sich auf die Kinderzeichnungen und den Vergleich mit den Bildzeugnissen „vergänger Kulturen“. Von den anderen Exponaten erfährt man vor allem durch die Rezensionen.

Sujet ist ungewöhnlich und die ganze Anordnung von Figur und Umgebung auf den beiden Darstellungen sehr ähnlich; man darf vermuten, dass Gabriele Münter sich von der Kinderzeichnung hat anregen lassen, die sie wahrscheinlich in Dresden gesehen hat.

Das Wirken Georg Kerschensteiners – besonders in München

O. K. Werckmeister hat behauptet, dass jemand, der - wie z. B. Paul Klee - um 1905/06 in München lebte und sich für Kinderzeichnung interessierte, zwangsläufig auf Georg Kerschensteiner stoßen musste.¹¹² Mit meiner folgenden Darstellung möchte ich diese Behauptung - natürlich für Kandinsky - bekräftigen und ich erweitere die Aussage: Unabhängig davon, ob man sich für Kinderzeichnung interessierte oder nicht, Georg Kerschensteiner war so prominent und vieldiskutiert, dass jeder Bürger Münchens von ihm, seinen Reformen und seinem Buch „Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung“ gehört haben musste.

Georg Kerschensteiner war als Stadtschulrat in München von 1895 bis 1919 verantwortlich für das Schulwesen der Stadt. Er war der berühmteste Stadtschulrat, der je in München Dienst hatte,¹¹³ und er ist in die Annalen der pädagogischen Reformbewegung eingegangen als einer ihrer herausragenden Protagonisten. An zwei Reformen ist sein Name vor allem geknüpft. Er hat das Berufsschulwesen aufgebaut und die Berufsschulpflicht durchgesetzt. Aber er steht auch für das pädagogische Konzept der „Arbeitsschule“ im Gegensatz zur „Lernschule“, d. h. für die Ausstattung der Schulen mit Werkstätten, Laboratorien, Schulküchen, Schulgärten usw.; mit Arbeit ist hier gemeint Werkarbeit, hauswirtschaftliche Arbeit, künstlerische und technische Arbeit.¹¹⁴

Damit hat er aber nicht nur das Münchner Schulwesen entscheidend geprägt, sondern seine Reformen wurden vorbildlich über Stadt- und Landesgrenzen hinaus; München wurde zu einem „Mekka der Pädagogik“. Aus vielen Ländern kamen Pädagogen und offizielle Repräsentanten, um das städtische Schulwesen Münchens und den dort praktizierten Unterricht kennen zu lernen. Kerschensteiner wurde seinerseits ins Ausland zu Vorträgen eingeladen und seine Schriften wurden in viele Sprachen übersetzt.¹¹⁵ Dabei publizierte er nicht nur in Fachzeitschriften, sondern nahm vielfach auch in der Tagespresse Stellung.¹¹⁶ Der Verfasser der preisgekrönten Schrift „Die staatsbürgerliche Erziehung der deutschen Jugend“ - wurde schließlich 1912 zum Mitglied des deutschen Reichstags gewählt. Georg Kerschensteiner und seine Reformen wurden nicht nur in der Fachwelt diskutiert. Er war eine streitbare Persönlichkeit mit offensivem Auftreten in Lehrerversammlungen, pädagogischen Konferenzen und bei Vorträgen. Mithin: Er wurde in hohem Maße öffentliche Person, angefeindet, diskutiert und kommentiert - auch in der Tagespresse.¹¹⁷

1901 hat Georg Kerschensteiner als offizieller Vertreter der Stadt München am Dresdner Kunsterziehungstag teilgenommen, den zweiten Kunsterziehungstag 1903 in Weimar leitete er als Vorsitzender und den dritten 1905 in Hamburg als Zweiter Vorsitzender. Die Neuordnung des Zeichenlehrplans an den Münchner Volksschulen war eines seiner großen Projekte und dieser Reform wollte er ein breites wissenschaftliches Fundament geben. Dem diente seine groß angelegte Versuchsanordnung an den Münchner Volksschulen. In Zusammenarbeit mit den Lehrern der Schulen hat er bestimmte Themen vorgegeben,

112 Werckmeister 1981, S. 141.

113 Bock 1988.

114 Siehe hierzu Flitner 2001, S. 80-87 sowie Scheibe 1994: „Der Begriff ‚Arbeitsschule‘ wurde zur neuen Leitvorstellung für die Schule (...) Für viele war und ist bis heute die Arbeitsschulbewegung gleichbedeutend mit der Pädagogischen Reformbewegung überhaupt (...) Der Name Georg Kerschensteiner ist wie kein anderer mit dem Begriff der Arbeitsschule verknüpft. S. 171-172.

115 Englert 1976, S. 9.

116 Kerschensteiner hat im „Säemann“, in „Kunst und Handwerk“, in den „Süddeutschen Monatsheften“, in der „Allgemeinen Zeitung“ und auch in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung“ publiziert. Siehe Englert 1976.

117 Siehe Scheibe 1994, S.172-188. Sehr lebendig wird dies auch geschildert von der Enkelin Kerschensteiners Gabriele Fernau-Kerschensteiner 1954. Siehe auch Wehle 1980.

welche die Kinder - nach dem Gedächtnis - zeichnerisch umsetzen sollten. Er erhielt 500.000 Zeichnungen, von denen er 300.000 auswertete. Kerschensteiner ging es nicht um eine Apotheose der kindlichen Zeichnung, sondern er wollte wissen, wie sich das graphische Ausdrucksvermögen des von Vorgaben der Erwachsenen unbeeinflussten Kindes entwickelt. Das Hauptergebnis seiner Arbeit war die Aufstellung von vier Stufen der Entwicklung: Schema, Schema vermischt mit Erscheinungsgemäßem, erscheinungsgemäße Darstellung und formgemäße Darstellung.¹¹⁸ Mit zwei Vorträgen an der Münchner Universität im März 1904 und im März 1905 hat er der Öffentlichkeit in konzentrierter Form die Ergebnisse seiner Untersuchung vorgestellt. Beide Vorträge wurden abgedruckt in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung“ in München.¹¹⁹ 1905 erschien dann in München „Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung“, ein voluminöser Band, der für lange Zeit ein Standardwerk zur Kinderzeichnung werden sollte.¹²⁰

Es soll hier deutlich werden, dass Kandinsky von Kerschensteiner und seinen Aktivitäten gewusst haben muss. Der Künstler wird wahrgenommen haben, dass in einem Großversuch über die ganze Stadt München hin die kindliche Zeichnung zum Gegenstand ernster wissenschaftlicher Forschung geworden ist. Kerschensteiner hatte den Kindern vorgegeben: „Zeichne Pferd und Reiter“ oder „Zeichne ein Schneeballgefecht“ und von Gabriele Münter wissen wir, dass sie einmal in der Woche einen Kreis von Kindern um sich scharte, denen sie jeweils zum Zeichnen Themen vorgab. War es bei Kerschensteiner einmal eine „Schneeballschlacht“, so war ihre Anregung an die Kinder beispielsweise: „Jetzt hat es geschneit“.¹²¹ Die „Versuchsanordnung“ ist zu ähnlich, als dass man annehmen könnte, Münter - und damit auch Kandinsky - hätten von Kerschensteiner nichts gewusst.¹²²

Schließlich ist Georg Kerschensteiner mit seiner Reform des Zeichenunterrichts noch einmal an die breitere Öffentlichkeit getreten. Um 1906/07 waren bereits große Teile des städtischen Schulwesens in seinem Sinne umorganisiert und der Zeichenunterricht nach seinen Vorgaben eingeführt, so dass er in der spektakulären Ausstellung „München 1908“ mit ersten Ergebnissen seiner Reformen an die Öffentlichkeit treten konnte. Das Schulwesen der Stadt München unter seiner Leitung wurde vorgestellt.¹²³ An den hier gezeigten Kinderzeichnungen, Ergebnis seiner Reform des Zeichenunterrichts, entzündete sich eine heftige Fehde zwischen den Befürwortern und den Feinden des Stadtschulrats. Und was als ein Streit um den Zeichenunterricht begann, weitete sich aus zum „Münchener Schulstreit“, der noch um 1910 die deutsche Öffentlichkeit beschäftigte. Diese Auseinandersetzung wurde nicht nur in Fachzeitschriften und unter Zeichenlehrern ausgetragen, sondern erbittert und polemisch auch in der Tagespresse - weit über die Grenzen Münchens hinaus.¹²⁴ Auch renommierte Münchner Künstler wie z. B. Eduard von Berlepsch-Valendas sahen sich veranlasst, hier Position zu beziehen.¹²⁵

In die Organisation der Ausstellung „München 1908“ war Wilhelm von Debschitz eingebunden¹²⁶ und aus dem persönlichen und engsten Kreis Kandinskys waren neben den „Lehr- und Versuch-Ateliers“ auch Gabriele Münter sowie Alexej Jawlensky und Alexander von Salzmann vertreten.¹²⁷ Selbst wenn Kandinsky das Buch Kerschensteiners „Die

118 Kerschensteiner 1905 a: S. 15-19. Wehle hat Kerschensteiners Motivation für diesen ungeheuren Aufwand aufgezeigt. Kerschensteiner war aufgrund seiner vorhergehenden Reform zum Lehrplan für Weltkunde sehr stark angegriffen worden, so dass er der nun projektierten Reform des Zeichenlehrplans ein wirklich wissenschaftlich erarbeitetes Fundament geben wollte. Wehle 1980, S. 180.

119 Kerschensteiner 1904 und 1905 b.

120 Kerschensteiner 1905 a.

121 Kleine 1997, S. 51-53.

122 Wörwag hat darauf hingewiesen, dass sich bei den Kinderzeichnungen in der Kandinsky-Münterschen Sammlung ein Konvolut von Zeichnungen findet, die mit Zeugnisnoten versehen sind und offensichtlich aus dem Zeichenunterricht einer Münchener Schule stammen. Wörwag 1995, S. 176.

123 AK München 1908, S. 113-117 und S. 134-136; siehe auch Wehle 1980, S. 185-187.

124 Siehe Wilhelm 1957, S. 87-107 sowie Wehle 1980, S. 185-187.

125 Wehle 1980, S. 186.

126 Rinker 1993, S. 53-54.

127 AK München 1908, S. 46, S. 62, S. 58.

Entwicklung der zeichnerischen Begabung“ nicht gekannt haben sollte, so darf doch festgehalten werden: Die Kinderzeichnung ist - und zwar in seinem Wahrnehmungsfeld - Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung, des Nachdenkens, der Bewunderung und leidenschaftlicher Auseinandersetzung geworden.

Die „Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst“

Im Januar 1902 eröffneten in unmittelbarer räumlicher Nähe zu Kandinskys „Phalanx“-Schule der Bildhauer und Kunstgewerbler Hermann Obrist und der Maler Wilhelm von Debschitz die legendären „Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst“. Die beiden Schulgründer haben sich programmatisch mit der Kunsterziehung befasst, ging es ihnen doch darum, „daß die Schule für jene da sei, die mit anderen Lehrmethoden unzufrieden waren.“¹²⁸ Sie wandten sich daher vor allem gegen die herkömmlichen Lehrmethoden; dass sie sich dabei an den allgemeinbildenden Schulen orientierten, soll im Folgenden deutlich werden.

Hermann Obrist, in der Schweiz geboren, weitgereist und sehr belesen, hatte in Paris und Florenz gelebt und nahm in München einen hohen gesellschaftlichen Rang ein. Mit seinen Stickereien sowie mit seinen plastischen und kunstgewerblichen Arbeiten und Entwürfen brach er mit Konventionen und gab dem Münchner Kunstgewerbe um 1900 innovative und prägende Anstöße.¹²⁹ Neben seinem Wirken als Künstler und Bildhauer war er auch leidenschaftlicher Vortragsredner und Publizist. Legendär waren seine Vorträge sowohl in den Lehr- und Versuch-Ateliers als auch an verschiedenen anderen Orten und vor anderem Publikum. Sowohl die Bestände seiner Bibliothek als auch die Themen seiner Vorträge weisen ihn aus als einen Intellektuellen seiner Zeit par excellence. Entsprechend einer Vorstellung seiner Zeit, nämlich der Verknüpfung von Kunst und Leben, sprach er ein breiteres Publikum an und griff in seinen Vorträgen Themen auf, die weit über den Rahmen von Kunst und Kunstgewerbe hinauswiesen.¹³⁰ Dass er auch am Kinderkult seiner Zeit partizipierte, wird deutlich, wenn er das Kreative mit dem Kindlichen verbindet. So hat er gefordert, dass für das künstlerische Schaffen Lauterkeit und Unbefangenheit, „das nicht Umfangensein von Gewohntem und Aufgedrungenem“ maßgeblich sein sollten, und er zog den Schluss: „Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht eingehen in das Reich der schöpferischen Kunst.“¹³¹

Obrist hat an Versammlungen der „Phalanx“ teilgenommen ebenso wie an Ausstellungen dieser Gruppe. Er, der seinen künstlerischen Durchbruch und internationale Anerkennung bereits 1896 mit der Ausstellung von Stickereien erlebt hatte, war für Kandinsky Ratgeber, Vertrauter und persönlicher Freund, er hat ihm offenbar auch geraten, die „Phalanx“ sanft entschlafen zu lassen. Aus Briefen an Gabriele Münter wird deutlich, dass Kandinsky auf das Urteil Obrists großen Wert legte. Mit seiner damaligen Ehefrau Anna war er mitunter Gast im Hause Obrist und die beiden Freunde unternahmen gemeinsam mehrtägige Radtouren in die Umgebung Münchens.¹³² Bei dieser engen freundschaftlichen Beziehung der beiden sehr engagierten und streitbaren Künstler - und Lehrer (!) - darf man überzeugt sein, dass die aktuellen Fragen zur Kunsterziehung auch Gegenstand ihrer Gespräche waren.

Schließlich hat Hermann Obrist - in dieser Zeit ihrer Freundschaft - an der Kunsterziehungsbewegung aktiv partizipiert. So hat er an zwei der drei Kunsterziehungstage teilge-

128 So von Debschitz 1947 kurz vor seinem Tode, z. n. Schmoll gen. Eisenwerth 1977, S. 71.

129 Siehe Rinker 1993 und 2001 sowie AK Zürich 2009.

130 Er selbst hat es in seiner Autobiographie so beschrieben: „Doch nicht bloss über angewandte Kunst redete er. Er war von Jugend auf derartig geladen mit Kulturfragen jeder Art, dass er aus freiem Antriebe auch Vorträge über biologische und biopsychische, über ethische, religiöse und naturphilosophische Fragen hielt (...).“ Hermann Obrist: Ein glückliches Leben. In: AK Zürich 2009, S. 137.

131 Obrist 1901, S. 332. Siehe auch Rinker 2001, S. 180-181. Rinker knüpft hieran die Bemerkung, dass Obrist mit seiner „vielleicht etwas zu starken Romantisierung von Kinderkunst“ ein „typischer Vertreter der Kunsterziehungsbewegung“ war.

132 Siehe neben Freytag 1957 auch Weiss 1979, S 33-34, S. 121-122 und Kleine 1994, S. 199.

nommen.¹³³ Beim ersten Kunsterziehungstag im September 1901 in Dresden ist er mit den wesentlichen Vertretern dieser Bewegung zusammengekommen und hat ihre jeweilige Position kennen gelernt. Dazu zählten neben anderen auch Alfred Lichtwark, Konrad Lange, Karl Götze und Georg Kerschensteiner. Er hat aktiv in die Diskussion eingegriffen und Position bezogen.¹³⁴ Offenbar wurde Obrist auch ein gefragter Redner dieser Reformbewegung. So hat er beim „Zweiten allgemeinen Tag für deutsche Erziehung“ im Juni 1905 in Weimar ein Referat gehalten über „Falsche und richtige Wege in der Kunsterziehung“. Dieser Vortrag erhielt frenetischen Beifall und wurde zur Grundlage einer Resolution.¹³⁵ Hermann Obrist ist in dieser Zeit also nicht nur als Künstler, Publizist und Schulgründer bekannt gewesen, sondern auch als namhafter Vertreter der Kunsterziehungsbewegung. Nur so lässt sich erklären, dass er zu den ersten Autoren der legendären Hamburger Kunsterzieherzeitschrift „Der Säemann“ zählte. Hier schrieb er - und zwar im ersten Heft dieser Zeitschrift 1905 - in einem offenen Brief an den Herausgeber Carl Götze - über seine eigenen glücklichen Erfahrungen als Privatschüler. Er formulierte seine Kritik an dem bestehenden Schulsystem, plädierte für Privatunterricht für Kinder und beschrieb, wie seiner Meinung nach eine Veränderung der Verhältnisse herbeigeführt werden könnte.¹³⁶ Schließlich hat er noch 1909 vor der Münchner Elternvereinigung über die „Gefahren der künstlerischen Erziehung“ gesprochen.¹³⁷

Von einer engeren Beziehung zwischen Wassily Kandinsky und Wilhelm von Debschitz ist bisher wenig bekannt, aber man darf annehmen, dass sich die beiden Künstler und Schulgründer persönlich näher gekannt haben, nicht nur vermittelt durch Hermann Obrist. Schließlich wohnte Gabriele Münter - zunächst Schülerin und bald darauf Gefährtin Kandinskys - eine Zeit lang in dem Gebäude, wo die „Lehr- und Versuch-Ateliers“ untergebracht waren.¹³⁸ Schüler der „Phalanx“ Schule wie Gabriele Münter und andere zählten zu den Hörern der in den „Versuch-Ateliers“ gehaltenen Vorträge und stellten Vergleiche an zwischen den Lehrern Kandinsky und von Debschitz.¹³⁹ Außerdem zählten Kandinsky und Münter noch 1912 zu den Gästen der legendären Feste der Debschitz-Schule.¹⁴⁰

Wilhelm von Debschitz war seit 1904/1905 alleiniger Leiter der Schule, nachdem sich Obrist aus der Schulleitung zurückgezogen hatte. Wie bekannt er in der „Szene“ der Kunsterzieher gewesen sein muss, lässt sich daraus ersehen, dass er von der Zeitschrift „Kind und Kunst“ angeschrieben und um Mitarbeit gebeten wurde. Jedenfalls lässt seine Antwort darauf schließen, denn er hat im ersten Heft seine Mitarbeit gerne zugesagt. Er begrüßte das Erscheinen der Zeitschrift, da sie einem Bedürfnis entgegenkomme, und er fragte gleichzeitig, ob nicht die „Herausgabe von textlosen künstlerischen Bilderbüchern eine zweckentsprechende Ergänzung der Bestrebungen“ darstelle.¹⁴¹

Schließlich hatte auch er Kontakt zu dem bekannten Münchner Stadtschulrat und Spezialisten für Kinderzeichnungen Kerschensteiner. Die „Lehr- und Versuch-Ateliers“ bekamen Handwerksmeister für den Werkstättenunterricht von Kerschensteiners „Städtischen Gewerbeschulen“ vermittelt¹⁴² und 1912 schrieb der Stadtschulrat ein wohlwollendes Gutachten für die „Lehr- und Versuch-Ateliers“. Darin betonte er, dass die

133 Laut Rinker war Obrist auch Teilnehmer des dritten Kunsterziehungstages 1905 in Hamburg. Rinker 2001, S. 181.

134 Kunsterziehung 1902, S. 165 und 193.

135 Initiator dieser Veranstaltung war Artur Schulz-Friedrichshagen, der Herausgeber der „Blätter für deutsche Erziehung“. Ein ausführlicher Bericht hierzu und vor allem zu Obrists Vortrag findet sich in: Kind und Kunst, August 1905, S. 342.

136 Obrist 1905.

137 Über diesen Vortrag wurde ausführlich berichtet im Kunstwart, Juni 1909, S. 312-316.

138 Weiss, 1982, S. 46.

139 Kleine 1994, S. 100-103 und S. 150.

140 Schmoll gen. Eisenwerth 1977, S. 76.

141 Kind und Kunst, Oktober 1904, S. V. Zu der Mitarbeit kam es dann aber nicht.

142 Rinker 2001; S. 92 und S. 96-97.

Debschitz-Schule „eine für München nahezu charakteristische Schule geworden“ sei und dass ihr Verschwinden „eine große Lücke in unserem technischen Erziehungswesen“ bedeuten würde. Er muss Wilhelm von Debschitz näher gekannt haben, denn er berichtete bei dieser Gelegenheit, dass er ein Gutachten, welches die Stadt Bremen über Wilhelm von Debschitz gefordert hatte, nur ungern geschrieben habe, weil er ihn für die Stadt München nicht verlieren wollte.¹⁴³

Abgesehen von diesen persönlichen Kontakten hat von Debschitz ebenso wie Obrist auch die Argumente der Kunsterzieher nicht nur gekannt, sondern sie für sich genutzt. In den „Süddeutschen Monatsheften“ hat er im März 1907 über „Lehren und Lernen in der bildenden Kunst“ geschrieben. In diesem Aufsatz bezieht er sich explizit auf die Reformen der Kunsterziehung in den allgemeinbildenden Schulen.¹⁴⁴

Er hat - wie auch Obrist - keinen prinzipiellen Unterschied gesehen in der Didaktik für Kinder und Erwachsene und die Argumente für die eigene neue Lehrmethodik aus dieser Reformbewegung gewonnen. So stellt er fest, dass die Kunsterziehungsbewegung und mit ihr zusammen die Kinderpsychologie breit gewirkt und gesellschaftliche Relevanz gewonnen hätten. Es folgt die Kritik an der Methode des Zeichenunterrichts in den allgemeinbildenden Schulen. Es sei positiv, dass man das Zeichnen nach Vorlagen über Bord geworfen habe und die Kinder dazu angehalten würden „direkt nach der Natur zu zeichnen“. Das Zeichnen „soll die Kraft des Erkennens, d. h. (...) die Richtigkeit des räumlichen Vorstellens schulen und den Schüler zu einem intimen Verkehr mit den Dingen zwingen“. Es geht ihm um die

„(...) Wahrhaftigkeit der Zeichnung, die nichts anderes beabsichtigt als kraft eines besser und klarer die Dinge in ihrer Bedeutung erkennenden Auges, dem Beschauer und sich selbst eine graphische Aufklärung zu geben, zunächst vom Gegenstand an sich, und dann vom Gegenstand in seinen Beziehungen zur Umgebung und dem Licht (...)“¹⁴⁵

Mit einem witzigen Einschlag hat Obrist drei Jahre früher beschrieben, was dabei herauskommt, wenn man den Schüler zunächst auffordert zu tun, was er wolle. Dies sei ein „ganz gewöhnliches Blümchen- oder Tierchenzeichnen nach bloß malerischen oder illustrativen Gewohnheiten“. Nun setze der Unterricht ein, und zwar in der Form, dass dem Schüler gezeigt werde, „was er alles NICHT gesehen hat (...)“¹⁴⁶

Die „Lehr- und Versuch-Ateliers“ bildeten erwachsene Menschen aus, die künstlerisch bzw. im Kunstgewerbe tätig sein wollten. Ihre Ausbildungsziele mussten über das hinausgehen, was der Zeichenunterricht bei Kindern und Jugendlichen erreichen sollte. Aber zunächst ging es Obrist und von Debschitz auch um das „Sehenlernen“ und das verband sie mit jenen Reformern, die einen neuen Zeichenunterricht forderten.

143 Gutachten des Stadtschulrates Dr. Georg Kerschensteiner vom 30. Juli 1912. In: Rinker 1993, S. 80.

144 von Debschitz 1907.

145 Ebd., S. 268-270.

146 Obrist 1904, S. 229.

Kinderzeichnung und Zeichenunterricht

Wie deutlich geworden ist, wurden Kinderzeichnungen zunehmend „gesellschaftsfähig“. Es kann daher nicht wundern, dass auch in Ausstellungen moderner Kunst Kinderzeichnungen neben den Werken avantgardistischer Künstler hingen; das trifft auch für Kandinsky zu. Er hat Ausstellungen beschickt, in welchen auch Kinderzeichnungen zu sehen waren. So gab es in Russland die beiden internationalen Ausstellungen 1909/10 und 1910/11 seines Freundes Wladimir Isdebsky, in welchen seine Bilder zusammen mit Kinderzeichnungen zu sehen waren.¹⁴⁷ Im Jahre 1909 beschickte er den „Salon d'Automne“ in Paris mit Bildern. In einem Sonderraum dieses Herbstsalons hingen - veranlasst durch die Frau des Malers Besnard - Kinderzeichnungen. Ein Rezensent, der die Ausstellung ausführlich kommentierte, stellte fest, dass dieser Sonderraum „die Besucher mächtig anzieht“ und er erörterte eingehend die Ziele, die Madame Besnard damit verfolgte. Hier fanden sich in abgekürzter Form die bekanntesten Argumente zur Reform des Zeichenunterrichts. Allerdings war der Rezensent mit den Künstlern dieser Ausstellung ungnädig. Er unterstellte, dass sie „sich redlich abquälen, um wie kleine Kinder zu malen“ und bezeichnete sie als „Wickelkinder von vierzig und mehr Jahren“.¹⁴⁸ Da Kandinsky die Rezensionen der Ausstellungen sammelte, an denen er beteiligt war,¹⁴⁹ darf man annehmen, dass er auch diese kannte.

In seinem persönlichen Freundeskreis gab es in dieser Zeit ein Kind, das wegen seiner Zeichnungen die Aufmerksamkeit der Erwachsenen erregte. Andreas Jawlensky wurde 1902 als Sohn des Malers Alexej Jawlensky geboren, der zu Kandinskys engerem Freundeskreis zählte. Alexej Jawlensky hat den Zeichnungen seines Sohnes große Bewunderung entgegengebracht; davon zeugen Aussagen von Beobachtern. So schreibt August Macke Frau Elisabeth in ihren Erinnerungen über einen Besuch bei Jawlensky :

„In dem kleinen Zimmer stand ein Feldbett, eine Nähmaschine, ein Kinderpult, und es waren viele bunte Kinderzeichnungen mit Reißnägeln an der Wand befestigt. Der kleine André, damals sechs Jahre alt (...) hatte sie gemalt; Jawlensky zeigte sie uns in Abwesenheit des Jungen mit großem Stolz (...)“¹⁵⁰

Aber Alexej Jawlensky war nicht nur stolz auf die zeichnerischen Leistungen seines Sohnes. Kompensatorisch zu Zweifeln an der eigenen künstlerischen Leistung hat er offenbar sein Kind zu einem Genie erhöht; ein Bericht Franz Marcs legt dies nahe. In einem Brief an Maria Franck vom 15.02.1911 berichtet er von einem Gespräch, in welchem Jawlensky seine tiefen Selbstzweifel an sich als Maler geäußert hat. Er zitiert ihn:

„Und ich verstehe es so gut, über Kunst zu urteilen; die Empfindung und der Ausdruck dafür ist mir wie angeboren. Aber dafür kann ich nicht malen. Ich bin ein so schlechter, miserabler Maler. Sie ahnen nicht, was für ein tiefunglücklicher Mensch ich bin!“

Und Marc fährt fort:

„Die Klage klang so herb und tieftraurig, dass ich einen physischen Schmerz empfand, es war aufrichtig. Er klammert sich mit seiner ganzen übervollen Seele an seinen André und erhofft von ihm das Genie, das ihm fehlt. Er zeigte mir am anderen Tag alles, was André bisher gemacht hat, - es grenzt wirklich ans Wunderbare Unter manchen könnte ruhig ‚Matisse‘ stehen, kein Künstler könnte Zweifel hegen. Und dabei verbirgt sich das Unzulängliche seines Alters niemals, aber es gibt seinen Dingen einen Einschlag, der ans Mysteriöse grenzt.“¹⁵¹

147 Siehe Fineberg 1995 a, S. 91, Anm. 7 und Fineberg 2006, S. 216. Fineberg meint, dass dies auf Kandinskys Betreiben hin geschehen war.

148 Schmidt 1909/1910, Spalte 68-69.

149 Siehe Ackermann 1995, S. 18.

150 Elisabeth Erdmann-Macke, z. n. Hüneke 1989, S. 75.

151 z. n. Hüneke 1989, S. 50-51.

Unabhängig davon, wie talentiert Andreas Jawlensky tatsächlich war¹⁵², die Bewunderung, die sein Vater und offenbar auch Franz Marc für dieses „Kind als Künstler“ hegten, bezeugt vor allem auch den Kinderkult der damaligen Zeit. Als Franz Marc dies 1911 schrieb, war „das Kind als Künstler“ in der öffentlichen Wahrnehmung so etabliert, dass eine weniger enthusiastische Haltung auffälliger gewesen wäre als die hier geäußerte Wertschätzung.

Schließlich hat Gabriele Münter, die seit 1909 mit Kandinsky zusammenlebte, sich eingehend mit der „Welt des Kindes“ beschäftigt. Ein konkreter Anlass dazu ergab sich sicherlich aus der Geburt ihrer Nichten kurz nach der Jahrhundertwende. Von ihrer Tante und Patin erhielt die 1903 geborene Friedel unter anderem sukzessive eine Reihe von kleinen Bildchen, die zu einem Bilderbuch zusammengestellt wurden.¹⁵³

Möglicherweise hatte Gabriele Münter auch persönliche Motive, sich auf das Kindliche einzulassen. Als Gefährtin eines Mannes, der noch während vieler Jahre ihres gemeinsamen Lebens mit einer anderen Frau verheiratet war, waren ihr Kinder und Familie verwehrt.¹⁵⁴ Aber unabhängig von diesen persönlichen Motiven darf festgestellt werden, dass auch hier die Neigung zum Kindlichen dem Zeitgeist geschuldet war. Münter hat für Kinder gezeichnet, sie hat Kinder gezeichnet und sie hat Kinder zeichnen lassen, und zwar nicht nur ihre Nichten. Sie hat in München Kinder um sich versammelt, denen sie zum Zeichnen Themen vorgab, z. B. „Jetzt hat es geschneit“. Diese Art der thematischen Vorgabe ohne weitere Einschränkungen war Forderung und gängige Praxis fortschrittlicher Kunsterzieher; Georg Kerschensteiner war einer von ihnen. Aber auch die Zeichnungen der Ausstellung „Kinderkunst“ in Dresden 1905 sind auf diese Weise entstanden. So konnte Münter es im „Kunstwart“ jedenfalls beschrieben finden, nämlich, dass die Kinder, die diese Zeichnungen geschaffen hatten, frei waren von Vorgaben jedweder Art:

„Lediglich die Aufgabe wird gestellt: Zeichne irgend etwas! Zeichne was du am liebsten hast! Zeichne einen Baum, einen Mann, ein Haus! – Wie mag es jetzt zu Hause sein? Haltet den Dieb! An den Schlitten gespannt (...) Tische und Stühle wandern usw.“¹⁵⁵

Wir haben hiermit einen Anhaltspunkt dafür, wie die Sammlung von Kinderzeichnungen, die sich in Kandinskys und Münters Besitz befand, entweder ihren Anfang nahm oder auch weiter aufgebaut wurde. Dass es hierbei an Systematik nicht gefehlt hat, darauf lässt schließen, dass die meisten Zeichnungen mit Namen, Jahreszahl und Alter des Kindes versehen waren.¹⁵⁶ Karl Lamprecht hatte seine Aufforderung zum Sammeln von Kinderzeichnungen mit ähnlichen Anleitungen versehen.¹⁵⁷ Gabriele Münter hat Kinder nicht nur zeichnen lassen, sondern sie hat Kinderzeichnungen auch als Vorlage genommen für eigene Bilder.¹⁵⁸

Die Kinderzeichnungen im Almanach „Der Blaue Reiter“

Dass die Kinderzeichnung auch zum Bildprogramm des Blauen Reiter zählte, ist uns heute selbstverständlich. In der Forschung hat dieses Motiv des Bildprogramms im Almanach allerdings nicht sehr viel Aufmerksamkeit gefunden. Ein Grund dafür mag sein, dass die hier abgebildeten Zeichnungen wenig Kindhaftes haben bzw. keine Kinderzeichnungen sind, wie man sie erwarten würde. Sie erschließen sich aber dann, wenn man sie konsequent vor dem

152 Andreas Jawlensky hat für sich Bilder reklamiert, die er als Kind gemalt haben wollte. In der jüngeren Forschung ist dies widerlegt bzw. aufgrund neuer technischer Untersuchungsmöglichkeiten modifiziert worden. Ich gehe auf Bilder Jawlenskys (Vater und Sohn) nicht ein.

153 Siehe hierzu Kleine 1997. Sie hat „Friedels Bilderbuch“ auch in Beziehung gesetzt zum Blauen Reiter.

154 Kandinsky und Münter waren seit 1903 ein Paar. Unabhängig davon war Kandinsky bis 1911 noch mit seiner Frau Anna verheiratet.

155 Kunstwart, Juli 1905, S. 380.

156 Wörwag 1995, S. 176. Die Systematik in der Sammlung hat auch Friedel betont. Friedel 2004, S. 49.

157 Lamprecht 1905. Wegen seines Forschungsinteresses waren seine Anforderungen allerdings weitergehend und bezogen auch das Geschlecht des Kindes, Stand des Vaters usw. ein.

158 Siehe Anm. 11.

Hintergrund der Kunsterziehungsbewegung und der damit einhergehenden Forderungen an den Zeichenunterricht betrachtet. Dass dies bisher in der Forschung nicht gesehen wurde, mag darin begründet sein, dass die Künstler des Blauen Reiter zu den Kinderzeichnungen selbst eine Fährte gelegt haben, die zu der Denkfigur „Kinderkunst-Primitivismus“ führt.¹⁵⁹

Das beginnt mit der oft zitierten Rezension von Paul Klee im Januar 1912 anlässlich der ersten Ausstellung des Blauen Reiter. Darin heißt es:

„Es gibt nämlich auch noch Uranfänge von Kunst, wie man sie eher im ethnographischen Museum findet oder daheim in der Kinderstube (lache nicht, Leser), die Kinder können's auch, und das ist durchaus nicht vernichtend für die jüngsten Bestrebungen, sondern es steckt positive Weisheit in diesem Umstand. Je hilfloser diese Kinder sind, desto lehrreichere Kunst bieten sie (...) Alles das ist in Wahrheit viel ernster zu nehmen als sämtliche Kunstmuseen, WENN es gilt, die heutige Kunst zu reformieren.“¹⁶⁰

Bemerkenswert ist weniger, dass Klee die „Uranfänge von Kunst“ auch in der Kinderstube fand, sondern dass er seine Wertung an eine Ausstellung von Bildern herantrug, in welcher gar keine Kinderzeichnungen zu sehen waren. Dass er diesen Aspekt aber so betont, bedeutet, dass er ihm besonderes Gewicht beigemessen hat. In Klees Wertung geht seine eigene künstlerische Entwicklung ein und hier spielten Kinderzeichnungen - auch die aus seiner eigenen Kindheit - eine bedeutsame Rolle.¹⁶¹

In jedem Fall folgte Klee mit den „Uranfängen“ der Kunst in der Kinderstube der „Sprachregelung“ der Herausgeber des Blauen Reiter. Auch sie betonten immer den Zusammenhang der Kinderzeichnung mit dem Primitiven. So sprach Franz Marc 1912 von den „feinen Verbindungsfäden“ zwischen den Bestrebungen der neuen malerischen Bewegung und den „Primitiven“, der Kinderkunst; der Volkskunst usw.¹⁶² Die gleiche Verbindung betonte Kandinsky im Rückblick zum Blauen Reiter 1930:

„Die verderbliche Absonderung der einen Kunst von der anderen, weiter der ‚Kunst‘ von der Volks-, Kinderkunst, von der ‚Ethnographie‘(...) die fest gebauten Mauern zwischen den in meinen Augen so verwandten, öfters identischen Erscheinungen, mit einem Wort die synthetischen Beziehungen ließen mir keine Ruhe.“¹⁶³

Und so wurde in der Forschung diese Denkfigur zum ausschließlichen Interpretationsmotiv; auf eine Formel gebracht heißt das: Die Kinderzeichnungen im Blauen Reiter gehören zu dem darin vertretenen „Primitivismus“.

Wie bereits angedeutet, war in den Publikationen und Ausstellungen zur Kinderkunst um 1900 der Vergleich mit Bildzeugnissen der Naturvölker üblich und je nach Interessenlage mehr oder weniger ausgeprägt. Hatte man einmal Kinderzeichnungen als genuinen Ausdruck des kindlichen Erlebens akzeptiert, so luden sie aufgrund bestimmter Merkmale zu einem Vergleich mit den „Primitiven“ ein. Sowohl die Hamburger Ausstellung „Das Kind als Künstler“ von 1898 wie auch die Dresdener Ausstellung „Kinderkunst“ von 1905 zeigten Kinderzeichnungen neben den Werken „Primitiver“. Während Corrado Ricci in seinem Buch

159 Friedel hat in seinem Essay versucht, diese einseitige Sicht etwas aufzubrechen, indem er beispielsweise auf die Bedeutung der Zeitschrift „Kind und Kunst“ hinwies. Friedel 2004.

160 Z. n. Hüneke 1989, S. 170.

161 Die Beziehung Klee - Kinderkunst ist sehr gut aufgearbeitet. Siehe außer Werckmeister 1981 u. a. auch Fineberg 1995 c. Werckmeister meint, dass durch Klees Begegnung mit den Künstlern des Blauen Reiter seine Auseinandersetzung mit der Kinderzeichnung noch einmal eine neue Qualität gewonnen und ihn bestärkt habe. Werckmeister 1981, S. 129-131. Nach bisheriger Kenntnis ist Klee aber erst spät im Jahre 1911 auf den „Blauen Reiter“ gestoßen. Ich glaube vielmehr, dass auch Klees „Entdeckung“ seiner eigenen Kinderzeichnungen und die künstlerische Auseinandersetzung damit der damaligen Diskussion um die Kinderzeichnung geschuldet ist.

162 Franz Marc, z. n. Lankheit 1979, S. 267-268.

163 Kandinsky 1930, z. n. Zimmermann 2002, S. 614.

Übereinstimmungen weniger in den Zeichnungen, dafür aber in den Plastiken entdeckte,¹⁶⁴ widmete Siegfried Levinstein den stilistischen Vergleichen ein ganzes Kapitel und zeigte Parallelen auf, z. B. Ähnlichkeiten in der Profildarstellung des Menschen, im Verzicht auf perspektivische Darstellung usw.¹⁶⁵ Der Titel seines Buches war Programm: „Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr. Mit Parallelen aus der Urgeschichte“. Sein Lehrer und Doktorvater war der berühmte und umstrittene Historiker Karl Lamprecht. Dessen Überzeugung war es, dass die Entwicklung der Gattung sich im Seelenleben eines jeden Individuums immer von neuem vollzieht. Da ihm die Kunst ein Spiegel sowohl der geistig-psychischen Entwicklung als auch der Phantasie eines Volkes war, diente die Kinderzeichnung als Basis seiner Vergleiche und Untersuchungen.¹⁶⁶

Die Künstler des Blauen Reiter waren also mit ihrer Verknüpfung „Kinderkunst und Primitive“ ganz zeitgemäß. Aber dies ist nicht der einzige Aspekt der zeitgenössischen Diskussion um die Kinderzeichnung, der sich im Blauen Reiter spiegelt. Dies offenbart sich, wenn man um die Hintergründe der Konzeption des Almanachs weiß. In der „Geburtsurkunde“ des Almanachs zum Blauen Reiter, dem viel zitierten Brief Kandinskys an Franz Marc vom 19. Juni 1911, in welchem er den Kollegen und Freund in seine Pläne einweihte, schrieb er:

„(...) da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh, einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso und dergleichen noch viel mehr!“¹⁶⁷

Der Hinweis auf den „kleinen Zeh“ ist ein Indiz dafür, dass Kandinsky um die Diskussion zur Kinderzeichnung - unabhängig von ihrem „primitivistischen“ Aspekt gewusst hat. „Ein kleiner Zeh“, damit waren die Kinder des Münchner Architekten August Zeh gemeint. Die Selbstverständlichkeit, mit welcher Kandinsky auf den „kleinen Zeh“ hinweist, zeigt, dass der Empfänger des Briefes wusste, was hiermit gemeint war. Das kann auch nicht überraschen, wenn man weiß, dass im April des Jahres 1911, also genau in der Zeit, als der Almanach im Entstehen war, in der - beiden Künstlern sehr vertrauten - Galerie Brakl eine Ausstellung veranstaltet wurde mit den Zeichnungen der drei Kinder Nikl, Oskar und Fritz Zeh. Außerdem ist diese Ausstellung besprochen worden in den „Münchner Neuesten Nachrichten“ am 21. April 1911. Für den Rezensenten gehörte sie zu den „merkwürdigsten und lehrreichsten“, die er je gesehen hat. Die dort gezeigten Aquarelle und Buntstiftzeichnungen zeigten eine „erstaunliche Frühreife“ und er zog bereits eine Parallele zur zeitgenössischen Kunst; denn

„(...) da sich die Ursprünglichkeit, die kindliche Unbefangenheit des Stils mit gewissen Bestrebungen der Allerneuesten in der Malerei deckt, so muß die ‚MODERNITÄT‘ dieser Kinderausstellung auf den ersten Blick verblüffen.“¹⁶⁸

Die Kinder Zeh haben eine gewisse Berühmtheit in München erlangt, denn Zeichnungen von ihnen waren zu sehen in einem Buch „Von den Kleinen für die Großen. Mit dreißig Zeichnungen von Nikel, Oskar Fritz gesammelt von einer Großmama.“ Herausgegeben wurde dieses Büchlein 1911 von keinem anderen als dem Verleger Reinhard Piper,¹⁶⁹ mit dem Kandinsky zu dieser Zeit die Herausgabe des Almanachs verhandelte.

Kandinsky und Marc haben also in den Almanach auch **Zeichnungen der Brüder Zeh** aufgenommen. Die Einzelbilder der Kinder sind zu einem Fries, d. h. zu einer Szene zusammengesetzt.

164 Ricci 1906, S. 22-30.

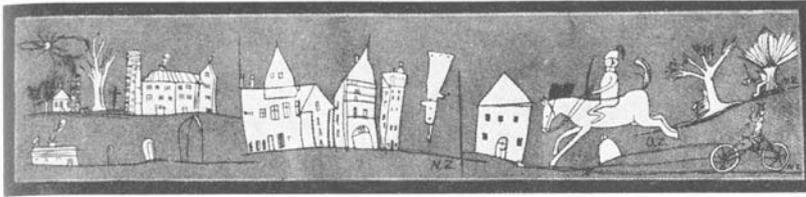
165 Levinstein 1905, S. 61-80.

166 Lamprecht 1905.

167 Z. n. Lankheit 1979, S. 259.

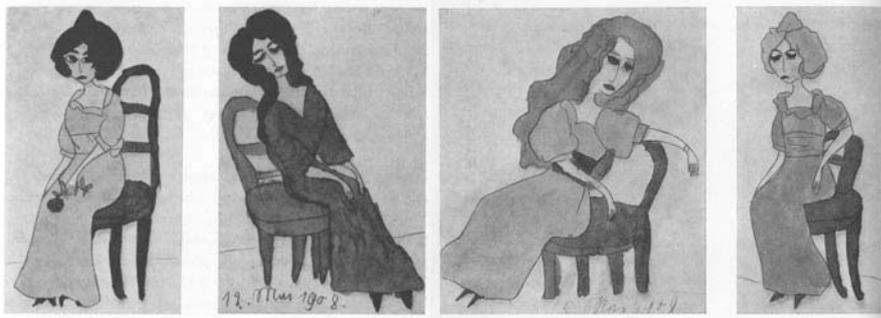
168 Münchner Neueste Nachrichten, 21. April 1911.

169 Von den Kleinen für die Großen 1911. Auf diese Publikation hat bereits Köllner hingewiesen. Köllner 1984, S. 113-114. Siehe auch Friedel 2004, S. 53.

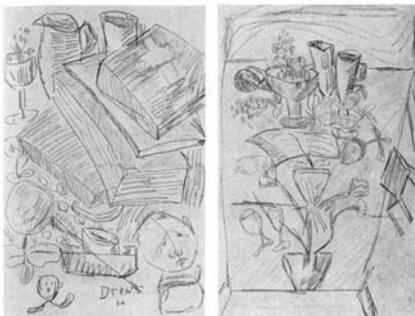


Kinderzeichnung der Brüder Zeh aus dem Almanach „Der Blaue Reiter“

Weder in den Bildchen der Brüder Zeh noch in den anderen als Kinderzeichnung ausgewiesenen Abbildungen im Blauen Reiter kommt das Primitive, Rudimentäre und Ursprüngliche von Kinderzeichnungen zum Ausdruck. Auch **Lydia Wiebers Ausdrucksstudie „Sitzen“** ebenso wie ihre „Araber“ und die **zwei Stilleben**, deren Herkunft unbekannt ist, sind eher ausgereifte Darstellungen, denen das Streben nach Naturtreue, nach Plastizität und nach Räumlichkeit anzusehen ist.



Kinderzeichnungen von Lydia Wieber aus dem Almanach „Der Blaue Reiter“



Kinderzeichnungen aus dem Almanach „Der Blaue Reiter“

Die Kinderzeichnungen im Almanach des Blauen Reiter sind daher als überraschend und enttäuschend konventionell,¹⁷⁰ als eigentümlich unkindlich,¹⁷¹ als „gekonnte Beobachtungen der Wirklichkeit von hoher Qualität“¹⁷² charakterisiert worden. Die von den Herausgebern ausgewählten Kinderzeichnungen wollen nicht passen zu ihren programmatischen Äußerungen. In diesem Widerspruch mag einer der Gründe liegen, warum die „Kinderzeichnung“ im Programm des Blauen Reiter nicht wirklich in den Fokus der Forschung geriet. Dieser offenbare Widerspruch wird damit erklärt, dass Kandinsky möglicherweise unnötige Kritik vermeiden wollte.¹⁷³ 1910 waren Bilder Gabriele Münters von einem Kritiker hämisch verglichen worden mit „Zeichnungen kleiner Kinder, von denen die modernste Pädagogik zuviel Wesens gemacht hat“. Ihre Bilder sprechen, so der Kritiker

170 Wörwag 1995, S. 193-194; Jooss 1998, S. 121-124.

171 Wagner 2002, S. 204.

172 Erling 2000, S. 225.

173 Eingehender hat sich Werckmeister geäußert: „Wie konnte Kandinsky annehmen, diese Bilder veranschaulichten seine Doktrin von der „geistigen“ Erlebniskraft spontan schaffender Kinder? Sie stammen offensichtlich nicht von kleinen Kindern und weichen kaum sehr weit vom Realismus der Erwachsenen ab, wirken vielmehr wie bemühte, aber unbeholfene Nachahmungen realistischer Vorlagen. Kandinsky mag sie für kühne Verzerrungen gehalten haben, denn vermutlich wurde ihre Unbeholfenheit 1912 viel stärker empfunden als heute. Hier zeigt sich die polemisch antikulturelle Tendenz in Kandinskys Vorstellung von Kinderkunst. Es ging ihm wohl weniger darum, Kunst zu ihren Anfangsstadien natürlicher Reinheit zurückzuverfolgen, als um eine kritische Herausforderung der Konvention.“ Werckmeister 1981, S. 139.

weiter, „jedem Sinn für Perspektive und natürliche Formen“ Hohn; in den Gesichtern sah er „ekelhafte Fratzen“ und „eckige Klötze“ in den Nasen.¹⁷⁴

Die um Realitätsnähe bemühten Kinderbilder im Almanach können aber auch jenseits dieses Gesichtspunktes einer möglichen Konfliktvermeidung verstanden werden. Hierzu muss man jedoch die zeitgenössische Diskussion um den Zeichenunterricht einbeziehen. Uns, denen die Kunstentwicklung des 20. Jh. mit den verschiedenen Formen mehr oder weniger abstrakten Gestaltens selbstverständlich ist, müssen diese Kinderzeichnungen im Blauen Reiter nichts weniger als rückschrittlich erscheinen. Damals waren sie es nicht - im Gegenteil: Sie waren hervorragende Zeugnisse für einen geglückten reformierten Zeichenunterricht, für die, wie Konrad Lange es nannte, „naturalistische Reform des Zeichenunterrichts“.¹⁷⁵ Wenn wir das Anliegen der Kunsterzieher und ihre Argumente verstehen, erschließen sich die Kinderzeichnungen im Almanach des Blauen Reiter als angemessen und höchst zeitgemäß.

Die Reform des Zeichenunterrichts

Wogegen die Reformer um 1900 sich wandten, das war das Zeichnen nach Vorlagen und Gipsabgüssen, und was sie forderten, das war, dass man die Kinder und Jugendlichen nach der Natur, nach dem Gedächtnis und nach ihrer Phantasie zeichnen lasse.

Konrad Lange hat in „Das Wesen der künstlerischen Erziehung“ 1902 einen kurzen historischen Abriss dieser „Kopierkunde“ des 19. Jh. geboten. Er stellt die Vorlieben in den Zusammenhang des jeweils vorherrschenden Kunstgeschmacks und lässt es an Ironie nicht fehlen, wenn er beschreibt, wie Schüler über Jahre hinweg Linien, Quadrate, Kreise und Achtecke zeichnen durften, dann „zur Erholung“ historische Ornamente kopierten und zwischendurch „durch das Zeichnen nichtssagender stereometrischer Formen (...) in die Gesetze der Perspektive eingeweiht“ wurden. Die Lehrer waren überzeugt, den Kindern „das Schöne“ beigebracht zu haben und dass diese nun „die wahre Kunst schwarz auf weiß mit nach hause tragen könnten“.¹⁷⁶

Nach Konrad Lange hat die Kunst jedoch

„(...) ihrem Wesen nach etwas Freies, Spielendes, Gefühlsmässiges. Deshalb soll auch der Unterricht in ihr einen freien und gefühlsmässigen Charakter haben. Das Kind kann nicht durch pedantische Zucht und äusseren Drill, sondern nur durch Lust und Liebe zur Kunst erzogen werden (...) Beim Kunstunterricht kommt es lediglich darauf an, das künstlerische Gefühl, die künstlerische Illusionsfähigkeit auszubilden, die Hand dem Auge und der Phantasie dienstbar zu machen.“¹⁷⁷

Georg Hirth - mit Konrad Lange einer der ersten Reformer - monierte, dass man „den Schüler irgend eine geistlose, gezeichnete oder gedruckte ‚Vorlage‘ genau kopieren oder einen Gypskopf abzeichnen“ lasse, „anstatt ihn direkt an die wirkliche, lebendige und farbenreiche Natur hinzuführen“. Der Zeichenunterricht solle den begabten Schüler dahin führen, „daß er mit einer gewissen Leichtigkeit die Gegenstände der Natur, auch die Bewegungen lebender Wesen richtig SKIZZIREN und die Einfälle der eigenen Phantasie KLAR DARSTELLEN könne“.¹⁷⁸

Im Gegensatz zu Geduld, Korrektheit, Sauberkeit der Ausführung, die beim Zeichnen nach Schablonen wichtig waren,¹⁷⁹ sollte es zunächst um „Phantasie“, „Gemüth“ und das

174 Z. n. Wörwag 2001, S. 158.

175 Lange 1902, S. 13.

176 Lange 1902, S. 14-15. Zu der Diskussion um den Zeichenunterricht siehe Joerißen 1979 und Hespe 1985.

177 Lange 1902, 18-19.

178 Hirth 1894, S. 2.

179 Sehr anschaulich beschreibt F. Breest in dem Kompendium „Das Buch vom Kinde“ den Zeichenunterricht der alten Schule: „Denn der Zeichenunterricht, dem Geiste seiner Zeit gehorchend, maß die Leistungen mit keiner andern Elle als der der Korrektheit. So wurde uns Respekt beigebracht von einer Genauigkeit, die,

„Fassungsvermögen“ gehen, und diese Forderung schloss mit ein, dass es weniger darauf ankomme, „wie das Kind zeichnet“, sondern, „daß es GERN und VIEL zeichnet“ - und entsprechend seiner jeweiligen Entwicklungsstufe.¹⁸⁰

So Georg Hirth, der Gründer der Jugendstilzeitschrift „Jugend“ und Herausgeber der „Münchener Neueste Nachrichten“. Ihm war die Kunsterziehung ein Anliegen, für das er sich sehr einsetzte. Nur so ist zu verstehen, dass er in der von ihm herausgegebenen renommierten Tageszeitung Fragen der Kunsterziehung auf der ersten Seite - neben politischen Nachrichten - Raum gab. So berichtete am 13. April 1902 Irene Braun „Vom Zeichenunterricht“. Sie gab hier einen Vortrag wieder, den sie in der Ausstellung „Die Kunst im Leben des Kindes“ gehalten hatte. Dabei lobte sie das Buch von Georg Hirth und brachte seine Ideen zusammen mit dem, was sie in der Ausstellung gesehen hatte. Hirth wolle „das Zeichnen aus dem Spiel entwickelt haben, aus dem, was das Kind von selber, ohne Anleitung der Großen, schafft“.¹⁸¹ Diese „spielenden Zeichnungen“ hatte sie in der Ausstellung gefunden, geschaffen von Vier- bis Siebenjährigen: „höchst amüsante, oft lächerlich ausdrucksvolle Dinge, die zum Theil ein ganz verständnißvolles Anschauen und richtiges Formgedächtniß verrathen, eine Welt, die nach Gestaltung drängt.“ Irene Braun zollte den naiv-schematischen Gebilden Anerkennung, aber schließlich müsse im Zeichenunterricht „ein lebendiger Zusammenhang mit der Natur“ möglich sein, und daher forderte auch sie die Instruktion in Perspektive und Raumverteilung.¹⁸²

Im Katalog dieser Ausstellung „Die Kunst im Leben des Kindes“ war zu lesen:

„Es wird vor Allem nöthig sein, den bestehenden ZEICHENUNTERRICHT zu reformiren. Sein Ziel muss es sein, das Kind sehen zu lehren, in ihm die Fähigkeit auszubilden, die Gegenstände seiner Umgebung, später auch seiner Phantasie, nach ihren Formen, Linien und Farben festzuhalten (...) Es handelt sich (...) darum, einen vorhandenen Trieb zu pflegen, das Auge für die Erscheinungen der Welt, die das Kind wahrnimmt, durch eine Anleitung zum intensiveren Sehen zu schärfen, also den mechanischen Zeichenunterricht (...) durch einen künstlerischen zu ersetzen.“¹⁸³

Es ging um das „Sehenlernen“, um das „Richtigsehenlernen“ und Beobachten der Welt ringsum und ihrer Erscheinungen. Der Zeichenunterricht sollte dabei helfen, ein Formgedächtnis aufzubauen und das Gesehene und Beobachtete zeichnerisch wiederzugeben.¹⁸⁴ Ähnlich hat Carl Götze in seinem Vortrag „Zeichnen und Formen“ auf dem Kunsterziehungstag in Dresden formuliert, der Schüler müsse lernen „die NATUR UND DIE GEGENSTÄNDE SEINER UMGEBUNG nach Form und Farbe zu BEOBACHTEN und das Beobachtete einfach und klar DARZUSTELLEN.“¹⁸⁵ Auch bei Kerschensteiner hatte das Zeichnen die Aufgabe, „die Gesichtsvorstellungen auszubilden und damit die Fähigkeit zu fördern, die uns umgebende Natur zu beobachten“; der Zeichenunterricht musste „mit dem Anschauungs- und Sachunterricht ZUSAMMEN der Vorstellungsausbildung dienen (...)“¹⁸⁶ Der Sinn des Zeichenunterrichts lag für Kerschensteiner wie auch für andere Kunsterzieher in der Schulung des Auges, des Gesichtssinns. Das Zeichnen sollte dem Kind bei der praktischen Bewältigung und Aneignung der gegenständlichen Welt helfen. Im Zeichnen sah er ebenso wie in den Laboratorien, den Schulgärten, den Aquarien und Terrarien, den

weit entfernt davon, ein Resultat der Beobachtung zu sein, unter Hintansetzung jegliches Ausdrucks, ja durch Ertötung desselben, nur auf Sauberkeit und Repräsentationsfähigkeit hinarbeitete. Was können uns nun aber alle diese konstruierten Blattformen, Würfel, Gefäße usw. usw. eigentlich nützen? ‚Sieh mich an‘, sagt jede mühevoll angefertigte Zeichnung, ‚bin ich symmetrisch? bin ich perspektivisch richtig? bin ich genau?‘
Breest 1907, S. 80.

180 Hirth 1894, S. 3-5.

181 Münchener Neueste Nachrichten, 13. April 1902, S. 1-2.

182 Ebd.

183 AK Berlin 1901, S. 12-13.

184 Ebd., S. 108-112.

185 Carl Götze, Zeichnen und Formen. In: Kunsterziehung 1902, S. 150.

186 Kerschensteiner 1905 a, S. 449-450.

Werkstätten und Schulküchen vor allem ein Mittel für den Schüler auf dem „Weg des Beobachtens, Entdeckens“.¹⁸⁷

„Der Zeichenunterricht an den Volksschulen hat die Gesichtsvorstellungen auszubilden und das Vermögen, sie graphisch auszudrücken, in den Anfängen zu entwickeln. Dabei dient er zugleich mit dem Sach- und Werkunterricht der Förderung der Beobachtungsgabe und des ästhetischen Gefühles (...) In den vier Unter- und Mittelklassen beschränkt sich der Unterricht auf Gedächtniszeichnen; in den vier Oberklassen verbindet er Gedächtniszeichnen mit Zeichnen nach dem wirklichen Gegenstand, das allmählich zur Hauptaufgabe wird und in der achten Klasse neben der Darstellung in freier Perspektive auch die Aufnahme in Grund-, Auf- und Seitenriss umfasst.“¹⁸⁸

Das Zeichnen verstand er wie viele seiner Mitkämpfer als eine Form des Ausdrucks wie die Sprache und diese Form des Ausdrucks galt es zu fördern wie die Sprachentwicklung.¹⁸⁹ Auch Carl Götze hat auf dem Kunsterziehungstag in Dresden die Analogie von Sprache und Zeichnen als zwei Ausdrucksmöglichkeiten betont und dem Zeichnen dabei den Vorrang eingeräumt. Dem wurde in der darauf folgenden Diskussion lebhaft zugestimmt: „Was ist ein armseliges Wort gegenüber der einfachsten skizzenhaften Darstellung?“¹⁹⁰ Es ging um Ausdruck und Formgedächtnis, die Fähigkeit, auf diese Weise mit der Welt in Kontakt zu treten und sie sich anzueignen. Gerne wurde hierfür Goethe zitiert, wie z. B. in dem „Buch vom Kinde“:

„Denn (...) von der Wichtigkeit des Unterrichts in der Zeichenkunst, als Teil der Erziehung betrachtet, kann man sich am besten überzeugen, wenn man bedenkt, daß dem Menschen durch diesen Unterricht eine schöne und edle Erweiterung seines Genusses an der Sinnenwelt zuwächst; das ganze Reich der Formen und Farben schließt sich ihm auf; ein neues Organ wird belebt, die heitersten Begriffe erwachen, er lernt die schöne Natur hochachten, sie lieben und sich ihrer freuen.“¹⁹¹

„Das Zeichnen ist, wie das Sprechen, ein vom Kinde und von der Menschheit selbständig entwickeltes AUSDRUCKSMITTEL.“¹⁹² Levinstein hat den Vergleich Zeichnen und Sprache aufgegriffen und weiter ausgestaltet. Wurde das Zeichnen des Kindes als Kommunikationsmittel, als „Sprache“ verstanden, dann sollte der Zeichenunterricht dem Erlernen der Strukturen dieser Sprache, dem Erlernen seiner „Grammatik“ dienen.¹⁹³

Den meisten Autoren ging es darum, aufzuzeigen, dass, wenn man das Kind in seiner Lust am Zeichnen nicht stört und die rudimentär-schemenhaften Anfänge als genuinen Ausdruck kindlichen Erlebens akzeptiert, man damit die Voraussetzungen schafft für das spätere Zeichnen nach der Natur. Gelobt wurden daher auch die neuen Bestimmungen des Königl. Preußischen Kultusministeriums für den Zeichenunterricht der allgemeinen Schulen aus dem Jahre 1901:

„Im Freihand-Zeichenunterricht soll die naive Auffassung und Darstellungsweise des Kindes allmählich einem bewußten Beobachten und Wiedergeben der Dinge seiner Umgebung entwickelt und seinem natürlichen Gestaltungstrieb Gelegenheit zur Betätigung gegeben werden.“¹⁹⁴

Viele der Zeichnungen von Kindern und Jugendlichen, die gezeigt wurden in Ausstellungen und in Zeitschriften, waren denn auch nicht die kindlich-naiven Kritzeleien von Erst- und Zweitklässlern, sondern es waren gereifte Darstellungen von Menschen, Gegenständen und

187 Ebd., S. 505. Eine hervorragende und differenzierte Beschreibung von Kerschensteiners Anliegen bietet Wilhelm 1957, S. 87-107.

188 Kerschensteiner 1905 a, S. 490.

189 Ebd., S. 450-451 und S. 476.

190 Kunsterziehung 1902, S. 145-153.

191 Z. n. Breest 1907, S. 86.

192 Kunsterziehung 1902, S. 144.

193 Siehe Levinstein 1905, S. 46-60 und S. 93-94.

194 Kind und Kunst, Oktober 1904, S. 29. Siehe hierzu auch Joerißen, S. 97-103. Er beschreibt, wie die Hamburger Bestrebungen zur Reform des Zeichenunterrichts sich in den preußischen Lehrplänen niedergeschlagen haben.

der Natur, denen man das ernste Bemühen um Naturwahrheit und Realitätsnähe, um Plastizität, Räumlichkeit, Licht und Schattenwirkung ansieht.

In diesem Sinne wurden die zeichnerischen Entwicklungsschritte einzelner Kinder vorgestellt, sei es in der Zeitschrift „Kind und Kunst“, sei es im „Buch vom Kinde“. Ein Beispiel mag die Dresdner Ausstellung von 1905 sein. Im Ausstellungskatalog selbst finden sich nur wenige Abbildungen, aber in der ausführlichen Besprechung in „Kind und Kunst“ wird anhand einiger Zeichnungen des Knaben Paul Adametz eine „Entwicklungsreihe“ aufgezeigt. Man mag diesen Zeichnungen mit den sehr lebensnah, realistisch dargestellten Menschen, Gegenständen und Naturausschnitten nicht abnehmen, dass sie von einem Kind im Alter zwischen 11 und 14 Jahren geschaffen worden sind.



Paul Adametz
Mutter des Knaben
Mit 11 Jahren gezeichnet
Aus: Kind und Kunst, August 1905, S. 336



Paul Adametz
Mutter des Knaben
Mit 12 Jahren gezeichnet
Aus: Kind und Kunst, August 1905, S. 336

Der Rezensent betonte, dass diese Ausstellung sich abhebe von den vorhergehenden dadurch, dass auch Zeichnungen „reiferer Kinder“ zu sehen waren¹⁹⁵ und dass, im Gegensatz zu früher, als der Zeichenunterricht „als Mittel zur Erzielung korrekter Arbeit und Sauberkeit“ diene, er nun „eine Übung im Beobachten des Charakteristischen in der Natur“ geworden sei. Die Zeichnungen bewiesen, dass „ein freies Nachbilden der Natur ohne Vorbilder und Vorlagen dem Kinde eine ganz andere Freude am Zeichnen zu verleihen vermag, als jene frühere Pedanterie (...)“. Es geht um das Sehen, das Beobachten und solche Ausstellungen zeigten,

„(...) wie der werdende Mensch sehen und beobachten lernt, wie er allmählich Herr seines Gesichtssinnes wird und in seiner Umgebung, in der Welt sich zurechtfindet.“¹⁹⁶

Wir kommen auf die so enttäuschend wenig kindhaften Kinderzeichnungen in unserem Almanach „Der Blaue Reiter“ zurück. Vor dem Hintergrund der Diskussion um den Wert von Beobachtung und Naturnähe nehmen sich die Blätter der Brüder Zeh und Lydia Wieber höchst originell, ja avantgardistisch aus. Die beiden Stilllebenzeichnungen mit ihrem offensichtlichen Bemühen um Räumlichkeit sind genau das, was üblicherweise als Ergebnis des modernen reformierten Zeichenunterrichts in Zeitschriften und Büchern zu sehen war.

¹⁹⁵ Soweit man es am Katalog nachvollziehen kann, hat der Rezensent der Ausstellung in „Kind und Kunst“ sein Beispiel einer „Entwicklungsreihe“ möglicherweise nicht der Ausstellung entnommen.

¹⁹⁶ Kind und Kunst, August 1905, S. 335-336.

Kommen wir zu den schriftlichen Äußerungen Kandinskys zur Kinderzeichnung. Sie finden sich in seinem Aufsatz „Über die Formfrage“ und sind der ausführlichste Beitrag zur Kinderzeichnung im Almanach des Blauen Reiter. Und auch hier lässt sich aufzeigen, dass Kandinsky Argumente bzw. Motive der Kunsterziehungsbewegung aufgegriffen hat. Er spricht von der „ausgesprochenen Wirkung einer Kinderzeichnung auf den unparteiischen, untraditionellen Beschauer“ und dass das Kind

„(...) jedes Ding mit ungewohnten Augen anschaut und noch die ungetrübte Fähigkeit besitzt, das Ding als solches aufzunehmen (...) Die Erwachsenen, besonders die Lehrer, bemühen sich, dem Kinde das Praktisch-Zweckmäßige aufzudrängen, und kritisieren dem Kinde seine Zeichnung gerade von diesem flachen Standpunkte aus: ‚dein Mensch kann nicht gehen, weil er nur ein Bein hat‘ ‚auf deinem Stuhl kann man nicht sitzen, da er schief ist‘ usw. Das Kind lacht sich selbst aus. Es sollte aber weinen.“¹⁹⁷

Kandinsky stellt fest, dass das Kind die Welt und ihre Gegenstände anders sieht als der erwachsene Mensch. Für ihn besitzt das Kind die Fähigkeit, das Ding in seinem Eigenwert wahrzunehmen („das Ding als solches“) und er nimmt eine Wertung vor, wenn er die Bemühungen der Erwachsenen, dem Kind das Praktisch-Zweckmäßige (d. h. den Gebrauchszusammenhang) nahezubringen, als „flachen Standpunkt“ bezeichnet. Die Beispiele von Kinderzeichnung, die er benennt, zeigen: Für die kindliche Wahrnehmung gelten eigene Gesetze und der kindlichen Phantasie kommt der höchste Stellenwert zu.

Diese Wertung teilte er mit den meisten Kunsterziehern wie zum Beispiel den Autoren und Organisatoren der Ausstellung: „Die Kunst im Leben des Kindes“ von 1901/1902. Sie behaupten nicht, dass die kindlichen Mal- und Zeichenerzeugnisse Kunst seien, dafür stünden „Wollen und Können doch in einem zu starken Missverhältnis“, aber:

„Seiner lebhafteren Phantasie sind jene selbsterfundene Andeutungen eine Darstellung (...) Sind die dargestellten Formen auch jetzt natürlich noch kindlich unbeholfen, sie suchen doch das Wesentliche hervorzuheben (...) bis, häufig genug, das Missverhältnis zwischen Wollen und Können dem kleinen Künstler zum Bewusstsein gelangt ist oder - schlimmer noch - durch den Spott der ‚Erwachsenen‘ zum Bewusstsein gebracht wird, und ein reicher und reiner Quell kindlicher Freude versiegt (...)“¹⁹⁸

Die Verwandtschaft früher Kinderzeichnungen mit den „Primitiven“, das Zeichnen als dem Kinde eigenes Ausdrucksmittel, die Unterstellung, dass das Kind in seiner Darstellung das Wesentliche treffe, das Geltenlassen kindlicher Phantasie und schließlich die beobachtende Aneignung der Umwelt als Ziel des Zeichenunterrichts: Dies waren Argumente, Überzeugungen und Ziele der Kunsterzieher um 1900 und das alles finden wir wieder in der Art, wie die Kinderzeichnung im Blauen Reiter diskutiert und präsentiert wird.

197 Kandinsky 1912, S. 168.

198 AK Berlin 1901, S. 101-102. Ähnlich der Rezensent der Dresdner Ausstellung von 1905 im Kunstwart: „Sehr entschieden greift das Kind von vornherein das Wesentliche heraus (...)“ In: Kunstwart, Juli 1905, S. 381.

Spielzeug

Dass Kandinsky sich für Spielzeug interessiert hat, wissen wir aus Briefen an Gabriele Münter. So hat er ihr im Oktober 1910 aus Russland von Spielzeugausstellungen berichtet, die er besucht hat.¹⁹⁹ Obgleich Kandinsky zu diesem Zeitpunkt keine Kinder hatte, war ihm das Thema „Spielzeug“ also nicht fremd. Schließlich wissen wir, dass Gabriele Münter und Wassily Kandinsky Spielzeug besessen haben, überwiegend kleine Figuren, die zur Volkskunst gezählt werden. Hier finden sich auch Holzfiguren, wie sie in Bogorodskoje, einem der Zentren für Holzspielzeug in Russland hergestellt wurden.²⁰⁰ Man darf sicher davon ausgehen, dass diese Figürchen aus Russland Kandinskys Beitrag zu der Sammlung waren, ist er doch während seiner Münchner Zeit, also zwischen 1896 und 1914, mehrfach für viele Wochen in seine Heimat gereist.

Das Volksspielzeug in Russland um 1900

Als avantgardistischer russischer Künstler musste Kandinsky sich für Spielzeug interessieren; das Volksspielzeug war eine der Entdeckungen der modernen russischen Künstler. Die Beschäftigung mit Spielzeug in Russland um 1900 hatte mehrere Gründe. Russland war - neben Deutschland - das Land, in welchem das Spielzeug - aufgrund seiner Produktionsweise - für lange Zeit der volkstümlichen Kultur nahestand. Mit der neu erwachten Liebe für die eigene russische Tradition und Kultur um 1900 - Reaktion auf die Verwestlichung Russlands in der vorhergehenden Zeit seit Peter dem Großen - regte sich die Sorge um den Erhalt der heimischen bäuerlich bzw. volkstümlich geprägten Produktionsstätten.²⁰¹ Volksspielzeug wurde sowohl Sammelobjekt wie auch Gegenstand systematischer wissenschaftlicher Forschung. Erste Abhandlungen erschienen, z. B. 1895 eine gründliche Aufarbeitung von Volksspielen und dem entsprechenden Spielzubehör; es gab die ersten groß angelegten Bildbände. 1890 fand in St. Petersburg eine „Ausstellung der Kinderspielzeuge, Spiele und Beschäftigungen“ statt. Der Künstler und spätere Gründer des Spielzeugmuseums in Moskau N. D. Bartram organisierte im Jahre 1909 eine Ausstellung „Spielzeuge in Vergangenheit und Gegenwart“. In Museen entstanden jetzt die ersten Sammlungen zu Volksspielzeug und in den Häusern der Bürger wurde es beliebt auf Kommoden, Regalen und Fensterbrettern.

Auch im Umfeld Kandinskys wurde Spielzeug Gegenstand des Interesses und der Beschäftigung. Zwischen 1902 und 1904 bereiste der bekannte Märchenillustrator Ivan Bilibin den Norden Russlands, d. h. die Gouvernements Wologda und Archangelsk sowie Wesjegonsk und das Gouvernement Twer. Hierhin - in das Gouvernement Wologda - war Kandinsky bereits 1889 gereist. Bilibin berichtete von seiner Reise ausführlich und mit zahlreichen Illustrationen in einem Aufsatz „Das Volksschaffen des russischen Nordens“. Dieser Artikel erschien 1904 in der Zeitschrift „Welt der Kunst“,²⁰² die Kandinsky bestens bekannt war. Ivan Bilibin und der Mitbegründer der Zeitschrift Alexander Benois veröffentlichten farbige Postkartenserien zum Volksspielzeug. Alexander Benois zählte zu den ersten Sammlern; 1905 schrieb er ein Buch über Spielzeug und 1912 erschien sein Artikel zum Thema „Spielzeug“ in der Zeitschrift „Apollon“.²⁰³ Auch diese Zeitschrift war Kandinsky aufgrund seiner eigenen Mitarbeit vertraut.

199 Siehe Kleine 1997, S. 53 und Hoberg 1994, S. 76.

200 Die Bogorodsker Meister stellten kleine Figuren und Kompositionen zu Themen des bäuerlichen Lebens her, wobei sie mit der natürlichen Farbe und Textur des Holzes spielten.

201 Die Informationen zum russischen Volksspielzeug verdanke ich Tschekalow 1972; Boguslawskaja 1993; Strugowa und Kologriwowa, 1998; Grekow 1998; Boguslawskaya 2002. Wenn nichts anderes angegeben ist, beziehe ich mich auf diese Autoren.

202 Den Hinweis auf diesen Artikel verdanke ich Boguslawskaja 1993. Der Artikel von Bilibin ist umfangreich und reich bebildert.

203 Diese Publikationen von Benois sind bei mehreren der oben genannten Autoren nachgewiesen. Den Artikel konnte ich in Hamburg einsehen, das Buch leider nicht.

Festzuhalten ist: In Russland erwachte um 1900 ein Interesse an Volksspielzeug und dies war getragen von der Hinwendung zur eigenen russischen Tradition und Kultur. Gleichzeitig war es aber Ausdruck des neuen Interesses für das Kind. 1903/1904 erlebte St. Petersburg eine internationale wissenschaftliche und gewerbliche Ausstellung mit dem Titel „Die Kinderwelt“²⁰⁴ und 1908 erneut eine Ausstellung mit Kinderzeichnungen. Im „Salon Isdebsky“ in Odessa waren 1911 Werke Kandinskys zusammen mit Kinderzeichnungen zu sehen. Auch seine bekannten Künstlerkollegen Michael Larionow und Natalia Gontscharowa, mit denen er engeren Kontakt hatte, ließen sich von Kinderzeichnungen inspirieren.²⁰⁵ Schließlich fanden westeuropäische Standardwerke zu diesem Thema wie „Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung“ von Kerschensteiner ihre Übersetzung ins Russische.²⁰⁶

Es ist also kein Zufall, dass der Maler Alexander Benois, der als einer der ersten systematisch Volksspielzeug sammelte, sich auch der Kinderzeichnung zuwandte. In der bereits erwähnten Ausstellung in St. Petersburg 1908 waren Zeichnungen zu sehen sowohl seiner Kinder als auch Zeichnungen von ihm selbst als Kind.²⁰⁷ Auch wenn Kandinsky diese Ausstellung nicht selbst gesehen hat, um diese Aktivitäten Benois' wusste er sicher.

Die Jahrhundertwende war in der Geschichte des russischen Volksspielzeugs also eine besondere Periode. Nicht nur Sammler und Forscher entdeckten ihre Leidenschaft für die kleinen Gegenstände aus Holz und Ton; die Zeit um 1900 wurde auch eine Blütezeit für die künstlerische Gestaltung von Spielzeug. Künstler des russischen Jugendstils wandten sich dem Spielzeugentwurf zu. Von einem avantgardistischen Künstler dieser Zeit stammt schließlich jene Puppe, die heute vor allem anderen als typisch russisches Spielzeug angesehen wird, die Matrjoschka. Die bekannte Steckpuppe hatte ihre Vorfahrin entweder im Norden Russlands oder in Japan. Jedenfalls hat der russische Avantgardekünstler S. Maljutin ihr die Gestalt eines russischen Mädchens in Nationaltracht gegeben und in dieser Gestalt hat sie die Welt - nicht nur die der Kinder - erobert.

Die Diskussion um Spielzeug in Deutschland um 1900

In Deutschland folgte die Diskussion über Spielzeug den verschiedenen Forderungen der Kunsterziehungsbewegung. Zunehmend trat sie - ebenso wie die zur Kinderzeichnung - in die Wahrnehmung einer breiteren Öffentlichkeit. Nicht zufällig erschien 1904 eine erste systematische Abhandlung zu dem Thema. Paul Hildebrandt hat sich mit dem Titel seines opulenten Werkes „Das Spielzeug im Leben des Kindes“ ausdrücklich auf „Die Kunst im Leben des Kindes“ berufen.²⁰⁸ Maßgeblich beeinflusst hat die Diskussion um das Spielzeug die Kunsttheorie Konrad Langes. Er hat dem kindlichen Spiel einen eigenen und sehr hohen Stellenwert zugesprochen.²⁰⁹

In „Über das Geistige in der Kunst“ geht Kandinsky auf die Bühnenbilder des belgischen Dramatikers Maurice Maeterlinck ein und lobt ihn dafür, dass er mit spärlichsten Mitteln seine Bühnenkulissen andeutet. Kandinsky verweist dabei auf das Spiel der Kinder:

„Er tat so wie die Kinder, die größten Phantasten aller Zeiten, immer in ihren Spielen tun, wenn sie einen Stock für ein Pferd ansehen oder aus bekannten Papierkrähen ganze Regimenter Kavallerie in ihrer Phantasie machen (...)“²¹⁰

204 AK Frankfurt 2004, S. 55; Boissel 1990, S. 43.

205 Siehe Fineberg, Russlands Kindheit – Die Kunst von Michail Larionow. In: AK München 1995, S.38-55.

206 Boissel 1990, S. 40.

207 Molok 1998, S. 56.

208 Hildebrandt 1904, S. IX.

209 Selbstverständlich hatte Konrad Lange mit seinen Thesen Vorläufer, z. B. Friedrich Schiller mit seiner „Ästhetischen Erziehung des Menschen“. Siehe hierzu Gebauer 2004.

210 Kandinsky 1911/1912, S. 49.

Natürlich kann jeder Erwachsene eine solche Beobachtung machen, wenn er Kindern beim Spielen zusieht. Kandinsky könnte hier auch auf seine eigene Kindheit angespielt haben. Wie oben beschrieben, leitete er seine „Rückblicke“ mit einer solchen Kindheitserfahrung ein. Aber er greift - indem er das Schaffen eines Künstlers dem Spiel von Kindern gleichsetzt - eine der Kernaussagen von Konrad Lange auf. Die „künstlerische Illusion“ hat Konrad Lange als grundlegenden Bestandteil des kindlichen Spiels ausgemacht und Kind und Künstler damit in eine enge Beziehung zueinander gesetzt.

Die Bedeutung Konrad Langes

Die Zeitschrift „Kind und Kunst“ ist im Oktober 1904 zum ersten Mal erschienen und eingeleitet wurde dieses Heft - sozusagen programmatisch - mit einem Aufsatz von Konrad Lange, betitelt „Kunst und Spiel in ihrer erzieherischen Bedeutung“. Konrad Lange, Professor für Kunstgeschichte in Tübingen und einer der Protagonisten der Kunsterziehungsbewegung, hat hier einige der Thesen seines 1901 erschienenen Hauptwerkes „Das Wesen der Kunst“ zusammengefasst. Er erläutert das Wesen der „künstlerischen Illusion“ als eine „bewußte Selbsttäuschung“, welche den Kunstgenuss zu einem „Schweben über den Dingen“, einer „Loslösung von den Interessen des Lebens“, einer „Befreiung von den Fesseln der Wirklichkeit“ macht. Dies verbindet die Kunst mit dem Spiel: „DENN SPIEL UND KUNST SIND IM GRUNDE IDENTISCH“.²¹¹ Konrad Lange ging es um eine Herleitung der Kunst aus dem Spiel und er veranschaulichte dies mit dem kindlichen Illusionsspiel. Damit nobilitierte er für diese Reformbewegung das kindliche Spiel, welches - nach seiner Aussage - von der früheren Pädagogik gering geschätzt worden war.²¹²

„Es ist kein Zweifel, daß das Spiel für die Kinder (...) etwas viel Ernsteres ist als die Kunst für die Erwachsenen. Und das gilt ganz besonders vom Illusionsspiel. Was ahmt das Kind mit seiner gesteigerten Illusionsfähigkeit nicht alles nach! Einmal ist es ein Tier, bewegt sich und stößt Laute aus wie ein Tier, dann wieder ahmt es einen Erwachsenen nach oder identifiziert sich gar mit einem leblosen Wesen. In einem Stiefelknecht sieht es eine Geige, in einem Stuhl einen Eisenbahnwaggon, in einem Kissen ein kleines Kind.“²¹³

Die Bedeutung, die Konrad Lange dem kindlichen Spiel beimaß, hatte natürlich Konsequenzen für seine Auffassung von der künstlerischen Erziehung. Diese bestand in der Befähigung, die „geistige Freiheit“ zu erlangen, „sich über die Dinge emporzuheben“. Hier soll es nur darum gehen, dass Konrad Lange in Verbindung mit seiner Vorstellung von Kunst dem kindlichen Spiel und der kindlichen Phantasie eine Bedeutung gab, die der vorausgegangenen Pädagogik fremd war. Bereits in seinem Buch „Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend“ von 1893 hat er beschrieben, welche geringen Anstoßes es für Kinder bedurfte, „sich sofort in bestimmte Lagen, Umgebungen, Handlungen hineinzu-phantasieren.“²¹⁴

Der kindlichen Phantasie galt daher das Hauptaugenmerk der Pädagogen und Kunsterzieher um 1900 bei ihren Forderungen nach sinnvoll gestaltetem Spielzeug. Die Gegenstände, welche - nach Konrad Lange - das Kind mit seiner Phantasie beseelt, entstammen dem Alltag. Ein Tisch wird zum Haus, ein Stuhl zur Kutsche, der Fußschemel zum Hund.²¹⁵ Auf diese und ähnliche Beispiele greifen alle Autoren zurück, die sich um 1900 zu Spielzeug äußern, und eben auch Kandinsky, wenn er das Kind einen Stock für ein Pferd ansehen lässt. Es ist nicht auszuschließen, dass Kandinsky Konrad Langes Thesen aus eigener Lektüre kannte. Sein Freund Hermann Obrist war Konrad Lange beim Kunsterziehungstag in

211 Lange 1904, S. 3-4.

212 Lange 1901, S. 47. Hier erwähnt er die ältere pedantische und freudlose Pädagogik, welche das Spiel als Hauptgefahr der Erziehung ansah und eine der wichtigsten Aufgaben des Erziehers, den kindlichen Spieltrieb zu bekämpfen.

213 Lange 1904, S. 6.

214 Lange 1893, S. 26.

215 Ebd., S. 27.

Dresden im September 1901 begegnet, wo dieser den Einführungsvortrag gehalten hat.²¹⁶ Aber auf den Verfasser des opulenten Werkes „Das Wesen der Kunst“ ist Kandinsky auch selbst gestoßen, hatte dieser doch mehrfach in Zeitschriften publiziert, die Kandinsky las.²¹⁷

Schließlich hat der Herausgeber des „Kunstwart“ im Dezember 1905 über „Spielzeug“ geschrieben, auch dies eine der alljährlich im Dezember erhobenen Mahnungen gegen das phantasietötende naturalistische Spielzeug. Für seine Argumentation zu Sinn und Notwendigkeit des Spiels bedient sich Avenarius der Thesen Konrad Langes. Auf dessen zwei Vorstellungsreihen zurückgreifend betont er, „(...) das Mädchen weiß doch, dass ihre Puppe nicht ihre Tochter, der Knabe (...), dass der Zinnsoldat kein wirklicher ist (...).“ Dieses „wundersame(n) Doppelbewusstsein“ bewirke das Gefühl von Freiheit und Unabhängigkeit, das für kurze Momente Herausgehobensein aus der Wirklichkeit. Es lebe „als Herr zweier Welten, wer spielt“ und der Spielende erweitere „auf beglückende Weise sein Ich über den Kreis der Bedingungen hinaus, in die er mit seinen zwei wirklichen Beinen gestellt ist. Und genießt der Lust am Mehr-Sein, als er ist.“ Und Avenarius kritisiert das naturalistische Spielzeug, weil es verhindert, dass das Kind mit seiner Phantasie und seinen Gefühlen die Gegenstände des Spiels belebt.²¹⁸

Die Phantasie des Kindes und das Reformspielzeug

Die Phantasie des Kindes wurde das Anliegen der Pädagogen und Kunsterzieher um 1900 und in dem Maße, wie die kindliche Phantasie wertgeschätzt wurde, geriet das naturalistisch gestaltete Spielzeug, wie es sich im Laufe des 19. Jh. entwickelt hatte, in die Kritik. In dem Handbuch für Eltern und Erzieher, das als Ergänzung zu der Ausstellung „Die Kunst im Leben des Kindes“ herausgegeben wurde, ist ein Kapitel dem Spielzeug gewidmet. Ebenfalls auf Konrad Lange sich berufend beklagt die Autorin das naturalistisch gestaltete Spielzeug und führt als sinnvollere Gegenbeispiele an - ähnlich wie die anderen Reformer auch - eine „Peitsche, die notdürftig aus einem Stock und Bindfaden hergestellt ist“, oder ein „Spazierstock, der zum Steckenpferd dient“; sie schließt:

„Das Kind will eben, vermöge seiner künstlerischen Naturanlage nicht die Dinge selbst, sondern die Symbole der Dinge als Spielzeug haben. Jene sind ihm gleichgiltig, weil ihr Besitz die Phantasietätigkeit tötet.“²¹⁹

Der Kritik an dem naturalistischen Spielzeug folgte alsbald die Forderung nach künstlerisch gestaltetem Spielzeug, das dem kindlichen Bedürfnis nach Ausgestaltung durch die Phantasie gerecht wird. So gab es im März 1903 ein Preisausschreiben des Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg, mit welchem Künstler und Kunstgewerber aufgerufen waren, sich der Gestaltung des Spielzeugs anzunehmen. Gewünscht waren:

„(...) Entwürfe zu charakteristischen Holzspielsachen, welche geeignet sind, im Sinne der kunsterzieherischen Bestrebungen unserer Tage anregend und fördernd auf den Geschmack und die Phantasie der Kinder einzuwirken.“²²⁰

Bei der Besprechung der Preisträger wird das übliche Spielzeug als zerbrechlich, kompliziert und lächerlich gebrandmarkt, dagegen hebt der Autor bei den eingesandten Entwürfen hervor, „welch lebendiges künstlerisches Gefühl sich gerade im primitivsten Kinderspielzeug aussprechen kann.“ Unabhängig von ihren sonstigen Aktivitäten werden die Entwerfer von Spielzeug in den Rang von Künstlern gehoben, wenn der Verfasser feststellt: „Denn gerade

216 Konrad Lange, Das Wesen der künstlerischen Erziehung. In: Kunsterziehung 1902, S. 27-38.

217 Lange hat 1903 ausführlich im „Kunstwart“ zu einigen seiner Kritiker Stellung bezogen. Ebenso hat er in „Die Kunst für Alle“ geschrieben, wo auch Rezensionen zu Kandinskys „Phalanx-Ausstellungen“ zu finden waren.

218 Kunstwart, Dezember 1905, S. 301-305.

219 Lili Droscher, Spiel und Spielzeug. In: Handbuch 1902, S. 160.

220 Bredt 1903, S. 454. Man darf annehmen, dass Kandinsky diesen Artikel gekannt hat, denn in dem vorhergehenden Artikel in dieser Zeitschrift (S. 441-453) ist vom russischen Kunstgewerbe die Rede, mit Abbildungen von Arbeiten auch ihm nahestehender Künstlerkollegen.

das Kinderspielzeug setzt bei dem Schaffenden eine künstlerische Kultur von vielseitiger Vertiefung voraus.“²²¹

Spielzeug wurde also zwischen 1900 und 1910 nicht nur zunehmend zum Thema von Pädagogen und Kunstlehrern, sondern auch von Künstlern, die ihren Beitrag leisteten mit Entwürfen zu Reformspielzeug.²²² In der Zeitschrift „Kind und Kunst“ nimmt Spielzeug - vor allem mit Abbildungen von Reformspielzeug - einen sehr großen Raum ein. Der Verleger dieser Zeitschrift Alexander Koch veranstaltete ein Preisausschreiben zu „Spielzeug“ und „Bilderbogen“²²³ und im Mährischen Gewerbe-Museum in Brünn wurde 1904/1905 künstlerisches Spielzeug ausgestellt.²²⁴ Die Wanderausstellung „Die Kunst im Leben des Kindes“ zeigte in den deutschen Städten noch kein Spielzeug,²²⁵ in der Dresdner Ausstellung zur „Kinderkunst“ von 1905 war jedoch auch Spielzeug zu sehen, und zwar Dresdner Reformspielzeug, also Spielzeug u. a. aus den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.²²⁶

Über diese Dresdner Werkstätten ist bereits im März 1903 im „Kunstwart“ berichtet worden, und zwar als positives Beispiel dafür, dass endlich Künstler sich des Spielzeugs annehmen, um dem modischen naturalistischen Spielzeug, welches die Phantasie des Kindes tötet, etwas entgegenzuhalten. Die neuen Entwürfe der Künstler werden gelobt, weil sie der Wahrnehmung des Kindes entsprechen:

„(...) die ganz einfache Form (...) so SIEHT das Kind, mehr BRAUCHT seine Phantasie nicht (...) und so farbgesund bemalt, daß die jungen Augen auch in dieser Beziehung hier ganz gewiß nicht verdorben werden.“²²⁷

Kandinsky hat also hier erfahren können, dass auch bekannte Künstler es nicht für unter ihrer Würde hielten, sich mit einem so wenig ernst zu nehmenden Gegenstand wie Spielzeug zu beschäftigen. Es werden auch zwei - Kandinsky wohlbekannte - Künstler als Spielzeugentwerfer genannt. Der Münchner Architekt und Kunstgewerbler Richard Riemerschmid hatte für die Dresdner Werkstätten ein Schaukelpferd entworfen und der Dichter und Dramatiker Frank Wedekind aus dem Kreis der Münchner Kabarettisten „Die Elf Scharfrichter“ schuf Spielapparate für Kinder.²²⁸

Spielzeug war also ein Gegenstand in den Händen von Kunstgewerblern und Künstlern geworden. Sie erfüllten damit eine Forderung, die sich aus der neu definierten Funktion von Spielzeug ergeben hatte. Das öffentliche Lob für das Reformspielzeug aus Dresden betraf daher nicht etwa neue Spielzeugsujets, sondern die Gestaltung mit einer strengen Stilisierung sowie vereinfachten, klaren Formen und Farben. Dies wurde in zweifacher Hinsicht für das Kind als sinnvoll erachtet. Zum einen nämlich entsprechen - so die Argumente - diese vereinfacht-stilisierten Formen dem „Schauen des Kindes“, welches ein „zusammenfassendes, summarisches“ ist. Zum anderen sind sie - im Gegensatz zu den gängigen naturalistischen Spielsachen - geeignet, der kindlichen Phantasie Raum zu geben. Die „gradlinigen und hölzernen steifen Erzeugnisse der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst“ kommen dem „illusionären Spiel“ der Kinder entgegen.²²⁹

221 Bredt 1903, S. 454-460.

222 AK Frankfurt 2004 macht dies sehr anschaulich.

223 Berichtet wird darüber in Kind und Kunst, Februar 1905, S. 162.

224 Besprochen in Kind und Kunst, Dezember 1904, S. 106-107 und April 1905, S. 225-229.

225 Siehe AK Frankfurt 2004, S. 28: Die Ausstellung wurde in Wien - von April bis Juni 1902 - um die Bereiche „Kinderzimmer und Spielzeug“ ergänzt.

226 Das erfahren wir von dem Rezensenten in Kind und Kunst, August 1905, S. 340.

227 Kunstwart, März 1903, S. 666-667.

228 Ebd., S. 667. Siehe auch AK Frankfurt 2004, S. 27-28. In dem Künstlerkreis der „Elf Scharfrichter“ wurden auch Marionetten entworfen. Von daher konnte der Gedanke an Spielzeug nicht ganz fern liegen.

229 Kind und Kunst, Oktober 1904, S. 31.

Spielzeug im Umkreis von Kandinsky

Im Sommer 1905, als Kandinsky und Münter während ihres Aufenthaltes in Dresden ausgedehnte Fahrradtouren in die Sächsische Schweiz unternahmen, konnten sie auf Dresdner Reformspielzeug gestoßen sein. Aber bereits vorher hatte Kandinsky zumindest einen der Dresdner Neugestalter von Spielzeug, nämlich Erich Kleinhempel, kennen gelernt. Erich Kleinhempel hat sich an der zweiten - von Kandinsky organisierten - „Phalanx“-Ausstellung Anfang des Jahres 1902 beteiligt, und zwar mit Kindermöbeln, die sehr gelobt wurden.²³⁰ Die Geschwister Fritz, Erich und Gertrud Kleinhempel aus Dresden haben mit ihren Möbeln und anderen Gegenständen der Inneneinrichtung große Bekanntheit erlangt. So nahmen sie an der Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 teil und wurden mit ihren Arbeiten in Zeitschriften vorgestellt. Ihre Spielzeugentwürfe spielten hierbei keine unwesentliche Rolle. Diese wurden ausführlich besprochen, und zwar sowohl in allgemein kunstgewerblich ausgerichteten Zeitschriften wie „Dekorative Kunst“²³¹ als auch in der spezifischen Zeitschrift „Kind und Kunst“. Hier wurde positiv vermerkt, dass sie als Künstler es nicht verschmähten, „durch Entwürfe die alte Spielzeug-Industrie des sächsischen Erzgebirges zu beleben“. Demonstriert durch zahlreiche Abbildungen wurden diese „einfachste(n) Erzeugnisse der Drehbank, belebt durch frische, wohl abgetönte Farben“ gelobt für die „Einfachheit der Formen“ und den „Humor der Auffassung“.²³²

Unter den zahlreichen Abbildungen von Spielzeug in der Zeitschrift „Kind und Kunst“ finden sich auch die „Matrjoschken“ eines engen Bekannten Kandinskys. Der Russe Alexander von Salzmann, der wie Kandinsky um 1900 in München lebte und zum Künstlerkreis der „Phalanx“ zählte, hat wie sein Künstlerkollege S. Maljutin in Russland Steckpuppen in der Art der Matrjoschka entworfen. In der Zeitschrift „Kind und Kunst“ wurde seine Puppe in verschiedenen „Rollen“, zum Beispiel als Schneewittchen oder als Bayerische Bäuerin vorgestellt. Sie wurde hier auch beworben und zwar weniger als Kinderspielzeug denn als mögliches Geschenk für Erwachsene mit dem Hinweis, dass man den Hohlraum für „Überraschungen“ nutzen könne. Die Bezugsquelle für diese Puppen lässt Rückschlüsse zum Selbstverständnis des Entwerfers zu. Die Puppe war nämlich nicht über den Spielzeughandel, sondern über den Kunsthändler J. Littauer in München zu beziehen,²³³ das heißt über eine Galerie, die Kandinsky bestens bekannt war, weil auch er selbst dort ausstellte. Auch das Beispiel Alexander von Salzmann beweist: Künstler beschäftigten sich mit einem so wenig ernsthaften Gegenstand wie Spielzeug und dieses wurde in ihren Händen zum Gegenstand künstlerischer Gestaltung.

Es haben sich aber noch andere Personen aus Kandinskys Umfeld mit Kinderspielzeug beschäftigt. Hierzu zählte Paul Schultze-Naumburg, der auf der zweiten „Phalanx“-Ausstellung mit Möbelentwürfen vertreten war. Er schrieb in dieser Zeit in der Berliner Zeitung „Die Woche“ über zwei Fragen der Kunsterziehung, nämlich „Was sollen unsere Kinder lesen?“ und „Spiel und Spielzeug“. In seinem Buch „Häusliche Kunstpflege“ von 1902 ging er auf dieses Thema ebenfalls ein und forderte - wie alle Reformer jener Zeit - Spielzeug, welches die Kinder mit ihrer Phantasie „beseelen“ können.²³⁴

Ein Freund von Schultze-Naumburg war der aus Österreich stammende Joseph August Lux, der als äußerst rühriger Schriftsteller und Publizist in der Kunsterziehungsbewegung keine unbedeutende Rolle spielte.²³⁵ Lux lebte eine Zeit lang in München²³⁶ und hier ist er auf die Gruppe des Blauen Reiter gestoßen. Er war offenbar vorgesehen als Eröffnungsredner für

230 Siehe Dekorative Kunst V, März 1902, Beilage, S. IV.

231 Dekorative Kunst VI, Februar 1903, S. 161 und Dekorative Kunst VII, Februar 1904, S. 201-208.

232 Kind und Kunst, Dezember 1904, S. 121.

233 Kind und Kunst, November 1904, S. 86-87 und April 1905, S. 225-229.

234 Schultze-Naumburg 1902, S. 104-105. Das war fast 30 Jahre weit entfernt von der später unrühmlichen Rolle, die Schultze-Naumburg als Ausführungsorgan der Nationalsozialisten - auch im Hinblick auf den Bauhaus-Künstler Kandinsky spielen sollte.

235 So hat er mit seiner Frau zusammen 1906 „Deutsche Kinderreime“ herausgegeben und von 1904-1908 die Zeitschrift „Hohe Warte“, zu deren Autoren auch Hermann Obrist zählte.

236 Zu allen biographischen Details siehe Jarzombek 2004.

eine der Ausstellungen des Blauen Reiter. Kurze Zeit später ist es zum Bruch zwischen Kandinsky und Lux gekommen, aber im April 1912 muss der Künstler ihn noch sehr geschätzt haben, denn er schickte seinem neu gewonnenen Freund Arnold Schönberg eines der zahlreichen Bücher dieses Publizisten.²³⁷ Man darf also annehmen, dass Kandinsky als Leser des „Kunstwart“ auch den Artikel von Lux kannte, der 1907 in dieser Zeitschrift erschienen ist, betitelt „Vom Spielzeug“. Lux kritisiert im Sinne der Kunsterzieher den Naturalismus des zeitgenössischen Spielzeugs und argumentiert ganz im Sinne von Konrad Lange:

„Das Kind sucht im Spielzeuge das ROHMATERIAL, mit dem seine Phantasie freischaffend verfährt. Der Wert des Spielzeugs liegt nicht in dem, was es ist, sondern in dem, was es WERDEN, was das Kind mit ihm MACHEN kann. Bedeutung und Beseelung, gleichsam den künstlerischen Ausbau, empfängt es aus dem kindlichen Schaffenstrieb. Diesen anzuregen, zu heben und zu kräftigen, ihm die rechten Mittel bereitzustellen, ist der Zweck des Spielzeuges.“²³⁸

Ich fasse zusammen: Ebenso wie die Kinderzeichnung rückte um 1900 auch das Spielzeug in die Wahrnehmung einer breiteren Öffentlichkeit und war nicht mehr Diskussionsgegenstand ausschließlich der Fachwelt der Pädagogen. Eingebettet in die Kunsterziehungsbewegung wurden die Funktion von Spielzeug und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für seine Gestaltung neu definiert. Im 19. Jh. hatten für die Pädagogen die Lernziele im Vordergrund gestanden. Die kognitiven Fähigkeiten des Kindes sollten gefördert werden ebenso wie Rollen- und Verhaltensmuster für das spätere Erwachsenenleben, daneben natürlich auch die Tugenden wie Ordnung, Gehorsam und Anpassung.²³⁹ Den Kunsterziehern und Pädagogen um 1900 war die schöpferische Phantasie des Kindes der höchste Wert. Dies galt nicht nur für die Kinderzeichnung, sondern eben auch für das Spielzeug des Kindes.²⁴⁰ Von diesen Diskussionen zum Spielzeug wird Kandinsky gewusst haben, denn Bekannte und Freunde aus seinem Umfeld - auch Künstler - haben sich mit Kinderspielzeug beschäftigt.

Die „Spielzeug-Gravüren“ von Gabriele Münter

Ich komme zu der Person, die Kandinsky in der Zeit von 1903 bis 1914 besonders nahestand: Gabriele Münter. Aus einem Brief Kandinskys bereits zu Anfang ihrer Beziehung erfahren wir, dass Münter an kleinen Spielzeugfiguren Gefallen hatte. Kandinsky schrieb ihr von einem Ausflug in die Berge des Münchner Umlands, dass er ihr die „Holzpüppchen (=Tierchen) von Oberammergau“ die er dort gekauft hatte, schicken würde.²⁴¹ Zu ihrer und Kandinskys bereits erwähnten Sammlung zählten neben Figuren aus der religiösen Volkskunst auch sogenannte Pfeifvögel, kleine Pferdchen, Klapperpüppchen sowie bewegliches Spielzeug, wie es bevorzugt im Erzgebirge hergestellt wurde. Münter hat den kleinen Gegenständen auch als Künstlerin Interesse entgegengebracht, denn wir begegnen ihnen immer wieder in ihren Stillleben. Die kleinen kunstgewerblichen Gegenstände und Spielzeuge waren es der Künstlerin wert, ins Bild gehoben zu werden und diese Stillleben waren ein wesentlicher Beitrag Münters zum Blauen Reiter.²⁴²

237 Siehe Brief Kandinskys an Arnold Schönberg vom 25.04.1912. In: Hahl-Koch 1993 b, S. 50 sowie Brief von Gabriele Münter an Arnold Schönberg vom 09.03.1912, ebd., S. 48. Zum Bruch der Beziehung siehe auch Briefwechsel Kandinsky-Münter. In: Hoberg 1994, S. 129-138.

238 Kunstwart, Dezember 1907, S. 424.

239 Siehe hierzu AK Frankfurt 1984 sowie Weber-Kellermann 1979, S. 192-217. Paul Hildebrandt formulierte noch das Anliegen, das Spielzeug auch „in seinem Werte für die Erziehung und Berufswahl“ vorzustellen (S. IX). Er hat dies für jede einzelne Spielzeugart durchgeführt.

240 Einfaches und natürliches Spielzeug war bereits von den Pädagogen der Aufklärung und der Romantik gefordert worden. Dem stand die Tatsache gegenüber, dass im 19. Jh. das komplizierte und technisch perfektionierte Spielzeug beliebt wurde. Siehe AK Frankfurt 1984, S. 109.

241 Kandinsky, Brief an Gabriele Münter vom 25. August 1904. In: AK Murnau 2008, S. 20.

242 Siehe hierzu Wörwag 1999, S. 27-36.

Unabhängig davon aber hat Gabriele Münter sich auch in einem anderen Medium mit Kinderspielzeug beschäftigt und es hier zum eigentlichen und alleinigen Bildsujet erhoben.



Gabriele Münter
Onkel Sam und Gesellschaft
1908
Spielzeug Nr. 3
Farblinolschnitt
13.2 x 21,8 cm

Von Herbst 1907 bis zum Frühjahr 1908 hielten sich Kandinsky und Münter in Berlin auf. Während dieser Zeit waren sie häufig Gast im Hause von Münters Schwester Emmy und deren Mann und erlebten die vier- bis fünfjährige Friedel. Hier schuf Münter eine Serie von Linolschnitten, deren Thema Kinderspielzeug war, und zwar modernes Spielzeug, Puppen und Figuren, wie es ein Kind der bürgerlichen Schicht besaß. In unserem Beispiel „**Onkel Sam und Gesellschaft**“ ist der Teddybär solch ein modernes Spielzeug. Er ist von Margarete Steiff erstmals 1897 gefertigt worden und hat bald reißenden Absatz und schnell seinen Weg in die Kinderzimmer gefunden.²⁴³

Angeregt zu diesen Spielzeugdrucken wurde Gabriele Münter sicherlich durch die Anwesenheit ihrer kleinen Nichte.²⁴⁴ In jedem Fall konnte Friedel wohl die Vorlagen für die Bildsujets bieten. Aber diese Spielzeugbilder waren keineswegs zum privaten Gebrauch für Friedel gedacht.²⁴⁵ Münter hat hier vor allem auch ein Thema der Zeit aufgegriffen.²⁴⁶ Sie nahm die Blätter in ihren Hauskatalog auf und die „Spielzeug-Gravüren“ wurden kurz nach ihrer Entstehung mehrfach ausgestellt, nicht nur in Köln, Bonn, Paris, Hamburg; vermittelt durch Kandinsky fanden sie ihren Weg in die Wanderausstellung des Salons Isdebsky in Odessa. Schließlich waren sie auch 1909/1910 in der von Kandinsky organisierten Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ zu sehen.²⁴⁷ Bereits im Bonner Generalanzeiger vom 16. Juni 1908 wurden diese „Kinderstubenbilder“ als originell und unterhaltsam gelobt²⁴⁸ und in München waren sie praktisch das Einzige, was der Rezensent Hermann Eßwein bestehen ließ. Dem polemischen Verriss der ganzen Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ folgte die Anerkennung von Münters Graphiken:

„Ersten Ranges, ganz allerliebste naive Märchendichtungen voll echten lyrischen Zaubers sind auch ein paar kleine Farbenholzschnitte von Gabriele Münter (Park, Häuschen, Alte, Brücke).“²⁴⁹

Diese „Handdruck-Gravüren“ mit ihrem kindlichen Sujet waren anerkannte Werke einer Künstlerin und wurden - der Zeit gemäß - auch ganz praktisch als Wandschmuck im

243 Siehe AK Frankfurt 1984, S. 16.

244 Hoffmann 1999, S. 55 und Schüler 2000, S. 34.

245 Hoberg meint, die Serie sei für Friedel entstanden. (Hervorhebung von mir, EP) Hoberg 2000, S. 16 und S. 118.

246 Interessant ist hier ein Detail. Mit dem Linolschnitt hat Münter eine Technik aufgegriffen, die bei Künstlern keineswegs üblich war. Linoleum wurde als leicht handhabbares Material verwendet im Kunstunterricht in Schulen. Auch der in der Kunsterziehungsbewegung legendäre Franz Cizek hat dieses Material verwenden lassen. Kandinsky und Münter gehörten zu den ersten Künstlern, die es nutzten; allerdings haben sie ihre Linolschnitte als Holzschnitte ausgegeben. Siehe Hoffmann 1999, S. 53 und Schüler 2000, S. 31.

247 Münter Druckgraphik 2000, S. 118-127.

248 Münter Druckgraphik 2000, S. 120.

249 Z. n. Hüneke 1989, S. 21. Da Esswein die „Farbenholzschnitte“ lobt im Gegensatz zu den gemalten Bildern Münters, darf man annehmen, dass er alle, auch die nicht erwähnten meinte.

Kinderzimmer akzeptiert. Schon der Bonner Generalanzeiger hat sie als „Kinderstubenbilder“ bezeichnet. Und so waren die Blätter nicht nur in verschiedenen Ausstellungen avantgardistischer Kunst zu sehen, sondern auch in der auf das Gewerbe und die wirtschaftliche Entwicklung der Stadt München ausgerichteten Ausstellung „München 1908“. Wie der „Amtliche Katalog“ preisgibt, waren von Gabriele Münter „Spielzeug-Handdruck-Gravüren“ in den Räumen für „Kinderspielzimmer und Kinderzimmer“ zu sehen, d. h. in einem Zusammenhang, wo es nicht um das Schaffen dieser Künstlerin ging, sondern um moderne und fortschrittliche Errungenschaften für das Kind.²⁵⁰

Für Gabriele Münter war die Beschäftigung mit Spielzeug nicht auf einen kurzen Zeitraum beschränkt. Persönlich motiviert hat sie einiges für ihre Nichte Friedel geschaffen, das mit Spielzeug zu tun hat, wie das Bildchen „Der Hühnerhof“ für Friedels Kinderzimmer.²⁵¹ Die kleinen Häuschen, Tiere, Bäume und das Püppchen, die wir hier sehen, waren typische Gegenstände des Aufstellspielzeugs aus dem Erzgebirge. Interessant ist, dass es zwischen dem „Privaten“, das Münter für ihr Patenkind schuf, und ihren „Erwachsenen-Bildern“ keinen Unterschied im Stil gibt. Im November 1912 fertigte sie vier Bildchen für eine Puppenstube²⁵² und die Landschaften, die wir hier sehen, unterscheiden sich in nichts von ihren „wirklichen“ Landschaftsbildern.

Münter hat sich von Spielzeug bzw. von Spielzeugentwürfen anregen lassen, das zeigt auch ein weiterer Linolschnitt, der ebenfalls 1907 entstanden ist, und wie die Spielzeuggravüren das Lob von Hermann Eßwein fand.



Gabriele Münter
Häuschen – Bellevue
1907
Farblinolschnitt
16,0 x 12,2 cm

Dieses „Häuschen“ hat ein Gesicht, hier durch die Toreinfahrt zusammen mit den beiden Fenstern geschaffen. Den Häusern ein Gesicht zu verleihen war möglicherweise ein beliebtes humoristisches Detail in Spielzeug und Spielzeugentwürfen. In dem bereits erwähnten Artikel von Bredt zu den preisgekrönten Spielzeugentwürfen waren solche Häuschen mit Gesicht zu sehen.²⁵³



Spielzeugentwurf
Aus : Dekorative Kunst, September 1903, S. 460

250 AK München 1908, S. 46. Den Hinweis auf diese Ausstellung der Blätter habe ich in der Literatur vergeblich gesucht.

251 Abgebildet in Kleine 1997, S. 82.

252 Ebd., S. 81.

253 Kandinsky hat dieses spielerische Element „Gesicht in einem Häuschen“ in seinem Holzschnitt „Das goldene Segel“ von 1903 ebenfalls verwendet.

Spielzeug hat Münter aber auch noch zu einer anderen Gelegenheit bildlich umgesetzt, nämlich in ihren Neujahrswünschen 1909 und 1911. Diese zum Verschicken hergestellten Farbholzschnitte stellten Spielzeug dar und der Neujahrswunsch 1909 war ebenso wie der von 1910 in der Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ zu sehen.²⁵⁴



Gabriele Münter
Neujahrswunsch 1911
Farbholzschnitt
11 x 19,5 cm

Der **Neujahrswunsch 1911** zeigt bewegliches Spielzeug, wie es vor allem in Seiffen im Erzgebirge produziert wurde. Der Kreis mit den kleinen Reitern erinnert an die „Klimperkästchen“, wie sie hier um 1900 typischerweise gefertigt wurden.²⁵⁵ Das Drehspielzeug mit Pferden und Reitern treffen wir auch in Stilleben Münters an.²⁵⁶ Dieser Neujahrswunsch von 1911 war das einzige Werk Gabriele Münters, das sich im Nachlass Kandinskys in Paris gefunden hat.²⁵⁷

Zusammenfassend lässt sich also sagen: Der Mensch, der Kandinsky in der Zeit von 1903 bis zu seiner erzwungenen Abreise aus Deutschland 1914 am nächsten stand, nämlich seine Lebensgefährtin, hat häufig Spielzeug als Bildmotiv verwendet. Während die Darstellung von Spielzeug auf ihren gemalten Bildern möglicherweise eher das Volkstümliche betont, steht in der Graphik ganz der kindliche Aspekt im Vordergrund. Dafür waren nicht nur persönliche Umstände und Motive ausschlaggebend. Die Art und Weise der Präsentation sowie die Resonanz, welche diese Blätter gefunden haben, machen deutlich, dass Gabriele Münter mit ihren Sujets aus der „Welt des Kindes“ einen Beitrag zu einem Thema beisteuerte, das gerade Konjunktur hatte.²⁵⁸

254 AK München 1909-10, Nr. 108 und 109.

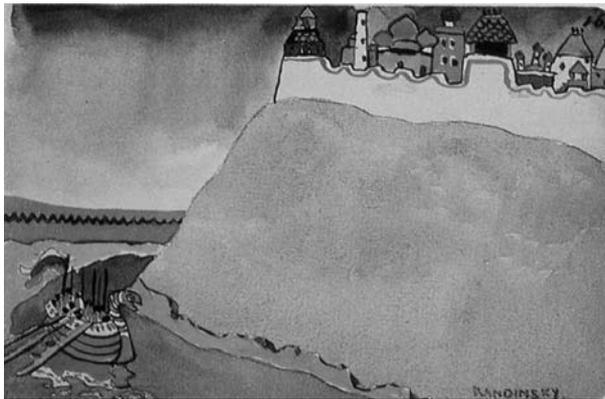
255 Seiffen war eines der Spielzeugzentren im Erzgebirge und die hier produzierten Spielzeuge waren im Übrigen keineswegs „Volkskunst“, sondern wurden in großen Mengen hergestellt. Siehe Flade 1992.

256 Zum Beispiel im „Stilleben mit russischer Decke“ um 1910, abgebildet in AK Bietigheim-Bissingen 1999, Kat.-Nr. 23, S. 97.

257 Münter Druckgraphik 2000, S. 134.

258 Neben Kleine 1997 hat auch Hoffmann auf die Kunsterziehungsbewegung (Kerscheneiter) verwiesen. Allerdings ging es ihr um Münters „Sturm“-Graphiken von 1912, von denen einige sehr an Kinderzeichnungen erinnern. Hoffmann 1999, S. 58-59.

Kandinsky - einige Bilder



Wassily Kandinsky
Hochgebaute Kreml-Stadt
Aquarell für Friedels Bilderbuch

Bevor ich auf einige bekanntere Werke Kandinskys eingehe, soll hier ein kleines Bildchen vorgestellt werden, Kandinskys Beitrag zu dem **Bilderbuch von Friedel**, der Nichte Gabriele Münters. Auf einem von einem Fluss umgebenen Hügel oder Felsen erkennen wir eine kleine Stadt, von einer wehrhaften Stadtmauer umgrenzt. Kandinsky greift für dieses Kinderbildchen ein Motiv auf, welches wir auf vielen seiner Bilder wiederfinden. Je nach dem - oft religiös-eschatologischen - Kontext kann diese kleine Stadt - oder auch „Architektur auf dem Berg“ - das himmlische Jerusalem darstellen, aber auch eine Ritterburg, Letzteres vor allem in Verbindung mit einem Reiter oder Ritter. Zusammen mit dem Wikingerboot ist die Stadt auf dem Berg hier - für die kleine Friedel - Teil einer kindlich-märchenhaften Welt. Das Bild zeigt, dass Kandinsky seine Motive bar aller tieferen religiös-spirituellen Bedeutungen auch spielerisch-unbefangenen einsetzte.²⁵⁹ Auch in einem anderen Bild für ein Kind, das später entstanden ist, findet sich die Kombination „Kleine Stadt auf dem Berg“ und Wikingerboot, nämlich in dem Aquarell für seinen Neffen Alexander Kojève.²⁶⁰



Wassily Kandinsky
Zeichnung
Bleistift auf Papier
1908/09
11,7 x 5,3 cm (ist hier beschnitten)
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

In Kandinskys Notizbuch findet sich diese **Zeichnung**, die um 1908/09 entstanden ist. Ein Kastenmännchen mit kugelförmigem Kopf ohne Ohren und Haare, nur mit Augen, Nase und Mund versehen. Von den Extremitäten sind nur die Arme angegeben, waagrecht ausgestreckt, so dass sich eine Kreuzform ergibt. Es sieht so aus, als habe Kandinsky die ursprünglich gezeichnete Gestalt verlängert, denn unter dem Kopf befindet sich ein zweiter, hier wären dann die Arme direkt vom Hals ausgegangen. Die Hände sind als Haken bzw. als

²⁵⁹ Langner hat in einer glänzenden Darstellung zur Funktion des Gegenstandes in Kandinskys ‚abstrakten‘ Bildern die Auffassung vertreten, dass es ein Grundzug der Kandinskyschen Ikonographie sei, dass ihre Motive zu Chiffren werden, die sich im Sinne einer jeweils vom Künstler gewünschten Assoziationskette immer neu und anders zusammensetzen ließen. Langner 1977, S. 137-138.

²⁶⁰ Siehe Barnett 1992, 212 und S. 221.

rundliche, birnenförmige Gebilde angedeutet, wie man es auch in Kinderzeichnungen findet. In der Sammlung von Kinderzeichnungen des Künstlerpaares gibt es eine Reihe ähnlicher Kastenmännchen.²⁶¹ Es ist behauptet worden, dass diese „naiven Formgestalten“ Kandinsky inspiriert hätten auf seinem Weg zur Gegenstandslosigkeit.²⁶² Die kleine Figur ist möglicherweise der Entwurf für eine Gestalt in seinem Bühnenstück „Der gelbe Klang“. Dass der Künstler hier deutlich auf das Formenrepertoire von Kinderzeichnungen zurückgreift, bleibt dabei aber unerwähnt.²⁶³



Wassily Kandinsky

Landschaft mit Staffage (an der linken Seite beschnitten)

Aquarell und Bleistift auf Papier

Um 1907/08

6,5 x 7,3 cm (Abbildung)

Städtische Galerie im Lenbachhaus

München

Sollte Kandinsky tatsächlich für sich in Anspruch genommen haben, zeitweise „wie ein Kind zu malen“,²⁶⁴ so ließe sich das an dieser **Skizze** - möglicherweise der Entwurf für einen Holzschnitt - sehr gut verifizieren. Das Pferd ist eines der häufigsten Motive in Kandinskys Bildern. In diesem Fall dressiert ein Kind ein - buntscheckiges - Pferd. Hier soll es nur um die stilistischen Merkmale in der Darstellung von Kind und Tier gehen. Die natürlichen Größenverhältnisse sind außer Kraft gesetzt; bezogen auf das Kind ist das Tier zu klein. Betont ist, wie sowohl Schwanz als auch Vorderläufe „gummiartig“ gebogen sind, dies ein typisches Merkmal von Kinderzeichnungen; Kandinsky hat es in vielen seiner Pferdedarstellungen angewendet.²⁶⁵ Die kleine Figur lässt sich aufgrund von Frisur und Kleidung als Kind ausmachen. Es trägt ein Kleid oder Kittelschürzchen, wie es um 1900 nicht unüblich war. Aber auch die Art seiner Darstellung ist kindlich und trägt Merkmale einer Kinderzeichnung. Während das Pferd ganz im Profil gegeben ist, steht das Kind en face. Der buntgestreifte Kittel ist dreieckig, so dass alles Körperliche darunter verschwindet, und die Beine ragen - losgelöst vom Rumpf - irgendwo aus der Kleidung heraus.

Die männliche Figur in einer Kutte auf der linken Bildseite passt nicht in die einfache Erzählung: „Ein Kind versucht ein Tier zu dressieren“ und weist vielleicht auf eine tiefere Bedeutung des Sujets. Hierzu nur eine Anregung: In seinen „Rückblicken“ hat Kandinsky davon gesprochen, dass ein „scheckiger Schimmel“ eines seiner Lieblingstiere war im Spiel mit seiner Tante. Darüber hinaus war es das Erlebnis des im Sommer in den Straßen Münchens zu beobachtenden (vom Sprengen der Straßen verursacht?) „scheckigen

261 Abbildungen bei Fineberg 1995 a, S. 57 und S. 68.

262 Wörwag 2001, S. 150.

263 Boissel 1998, S. 67. Das ist um so erstaunlicher, als Boissel es war, die 1990 so ausführlich auf die Kunsterziehungsbewegung eingegangen ist.

264 Eichner hat den Aspekt des Kindlichen für Kandinskys „Durchbruch zur Abstraktion“ als wesentlich dargestellt. Eichner 1957, S. 98-107. U. a. schreibt er: „In dieser Weise, wieder wie ein Kind, begann Kandinsky jetzt die äußeren Eindrücke anzusehen und sich anzupassen. Auch das technische Können des künstlerischen Ausdrucks legte er ab (...) Er bemühte sich, wie ein Kind zu malen. Bisweilen vertauschte er die Hände und arbeitete mit der Linken“. Ebd., S. 101-102.

265 Darauf hat Fineberg bereits hingewiesen. Fineberg 1995 a, S. 66.

Schimmels“, was ihn in dieser Stadt heimisch werden ließ.²⁶⁶ Der „scheckige Schimmel“ hatte in Kandinskys Biographie also eine herausragende Bedeutung.



Wassily Kandinsky

Klang der Posaunen (Große Auferstehung)

1910/1911

Aquarell, Tusche und Bleistift auf Karton

21,7 x 21,8 cm

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Dem „Kunstwart“ kam eine grundlegende Bedeutung in der Kunsterziehungsbewegung zu und man darf davon ausgehen, dass diese Zeitschrift zu Kandinskys regelmäßiger Lektüre zählte. Im Januarheft 1911 hat der Herausgeber Avenarius über „Kinderzeichnungen“ geschrieben. Ausgehend von Riccis Buch „Kinderkunst“ geht er darauf ein, dass Kinder das wiedergeben, was sie wissen (nicht, was sie sehen) und vor allem, was ihnen bedeutsam erscheint. Das Anliegen von Avenarius in diesem Aufsatz ist aber neben dem Charakteristischen von Kinderzeichnungen noch etwas anderes. Er stellt zwei Künstler vor, die bewusst „wie Kinder“ gezeichnet haben, nämlich Wilhelm Busch mit seinem „Maler Klecksel“ sowie den zeitgenössischen Karikaturisten Adolf Oberländer. Von Letzterem stellt Avenarius fest:

„Oberländer wollte eben gar nicht Kinderzeichnungen nachahmen, er wollte nur assoziativ die Stimmung wecken, daß man Kinderzeichnungen vor sich habe – um durch den Kontrast zum eigentlichen Gehalt den Humor desto stärker aufklingen zu lassen.“²⁶⁷

Er bewertete die Blätter Oberländers als genial, denn in der Art wie Oberländer in seinen Blättern „den Anschein des Kindlichen zu WAHREN“ wusste, das, so Avenarius, „bringt nur ein zeichnendes Genie fertig.“²⁶⁸

Interessant im Hinblick auf Kandinsky ist die allgemeine Wertung, zu der Avenarius kommt. Das bewusste Sehen, das durch den Zeichenunterricht gefördert werden soll, reicht seiner Meinung nach nicht aus. Das hieraus resultierende Kunstverständnis beschränke sich darauf, in der Mimesis, also der Naturnachahmung den höchsten Wert des Künstlerischen zu sehen. Diesen Kunstbegriff stellt er in Frage und hält ihm entgegen, dass es große Künstler mit „höchst mangelhafter Perspektive“ gegeben habe wie z. B. Giotto. Avenarius spricht von den Kräften aus der Kinderzeit, die im Erwachsenen weiterleben und in verschiedenen Kunstformen zum Ausdruck kommen, in der Karikatur ebenso wie in der „Monumentalität“:

„Daß sie in der Karikatur noch weiterleben, sieht jeder, sie walten aber auch noch weiter in der Monumentalität. Sie walten im feierlichen Ernst geradeso gut noch fort, wie im Scherz, sie walten überall, wo der erwachsene Menscheng Geist etwas BETONT. Denn alles Betonen ist über das natürlich Gegebene hinaus ein Merkzeichensetzen des Menscheng Geistes.“²⁶⁹

266 Kandinsky 1913, S. 28.

267 Kunstwart, Januar 1911, S. 94.

268 Ebd., S. 105.

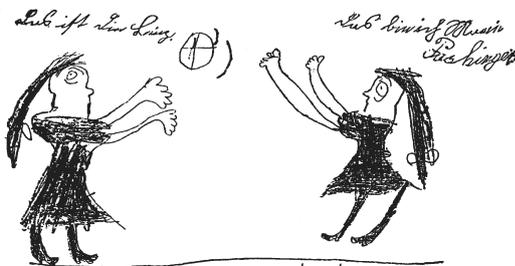
269 Ebd., S. 106.

Kandinsky konnte hier bestätigt finden, dass Künstler als genial bezeichnet wurden, die sich an Kinderzeichnungen orientiert haben, die es verstanden haben, eigenen Werken eine Anmutung des Kindlichen zu geben. Durch dieses Stilmittel - den Rückgriff auf die Kinderzeichnung - werde ein Kontrast geschaffen, welcher die Gesamtaussage der Darstellung noch verstärke.

In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg erweiterte sich der Themenkreis in Kandinskys Bildern um religiöse bzw. christliche Inhalte. Das Thema „Auferstehung“ hat ihn besonders im Jahre 1911 beschäftigt und er hat es in verschiedenen Techniken umgesetzt. In dem hier gezeigten Aquarell „Klang der Posaunen“ ist der Titel durch die Inschrift links im Bild vorgegeben. Dies sowie der Posaune blasende Engel und der Zug der Seligen mit Kerzen lassen keinen Zweifel an dem ernsten Gehalt des Themas.

Hier soll es um den Kontrast gehen, welcher durch die kindlichen Elemente in dem Bild evoziert wird. Die vereinzelt stehende Blume ebenso wie der Wal und der herabstürzende Paradiesvogel oder Phönix könnten einem Bilderbuch entnommen sein; sie haben einen betont kindlich-verspielten Charakter. Bei dem Vogel mischen sich - wie gerne auch in Kinderzeichnungen - Profil (der Kopf) und Draufsicht (der Vogelkörper). Bei dem Posaune blasenden Engel ist der Arm direkt am Kopf angefügt.

Ein auffälliges Detail in dem Bild ist die im Vordergrund knieende Profilgestalt mit dem abgetrennten Kopf, den sie hochragend in den Händen hält. Dieses eigentlich grausame Motiv hat Kandinsky kindlich verfremdet. Die Extremitäten sind zwar nicht so gummiartig gebogen, wie bei vielen seiner Pferde oder wie bei dem Posaune blasenden Engel oben links, aber die Beugungen von Armen und Beinen entsprechen nicht den menschlichen Gliedmaßen. Auffällig ist das Motiv der Hände. Aus den Handflächen wachsen zackenförmig und in unklarer Anzahl die Finger hervor. Dieses Motiv könnte Kandinsky in dem Aufsatz von Avenarius gefunden haben. Ihm waren Abbildungen von Kinderzeichnungen aus verschiedenen Publikationen beigegeben.



Kinderzeichnung
Aus: Kunstwart, Januar 1911, S. 89

Bei den beiden Ball spielenden Mädchen sind die Hände eher lappenartig, aber ebenfalls gliederlosen Armen angefügt. Auffällig ist, wie die „Hauptinstrumente“ des Ballspiels, Arme und Hände in die Länge gezogen und betont sind; genauso ist der Unterarm der kopflosen Figur in Kandinskys Bild „gelängt“. Die Zeichnung ist ursprünglich in dem Kinderbuch „Was Kinder sagen und fragen“ erschienen; Reinhard Piper hat es 1910 herausgegeben und es war der Vorgängerband zu dem bereits erwähnten „Von den Kleinen für die Großen“.²⁷⁰ Kandinsky könnte das kleine „Erwachsenen-Kinderbuch“ durchaus einmal gesehen haben, stand er zum Piper-Verlag doch schon länger in Verbindung.

²⁷⁰ Was Kinder sagen und fragen 1910, S. 20. Die beiden Bände stehen recht isoliert im Verlagsprogramm von Reinhard Piper. Eine Erklärung könnte sein, dass sein erster Sohn Klaus 1911 geboren wurde.



Wassily Kandinsky

Allerheiligen II

1911

Öl auf Leinwand

86 x 99 cm

Städtische Galerie im Lenbachhaus

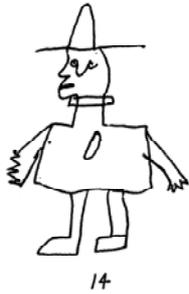
München

Zwischen 1911 und 1914 nahmen die Darstellungen mit religiösem Inhalt in Kandinskys Schaffen in allen Techniken einen breiten Raum ein. Dabei hat er Motive der christlichen Malerei verschmolzen mit eigenen Symbolen und damit eine einzigartige Motivwelt geschaffen. In dieser Kandinsky-spezifischen Ikonographie sind jedoch die Bedeutungen nicht festgelegt; die Motive finden im jeweiligen Kontext ihre Wertung. Auf dem Ölbild „**Allerheiligen II**“ haben sich verschiedene Heilige versammelt und bilden mit weiteren Elementen wie der kleinen Stadt auf dem Berg mit umstürzenden Türmen, Troika, Jonaswal und Paradiesvogel oder Phönix eine Szenerie, deren Grundthematik durch die beiden Engel im oberen Bildteil vorgegeben ist.²⁷¹

Hier soll es nur um das Motiv der gelängten Arme und der ausgezackten Hände gehen.²⁷² Wir finden es dreimal im Bild: Erneut kniet rechts im Vordergrund eine nackte Gestalt - vielleicht der Hl. Dionysius oder auch Johannes der Täufer - mit ihrem abgeschlagenen Kopf in den hochgestreckten Händen. In der linken Bildhälfte über einer Gruppe von Heiligen mit Kerzen erkennen wir den gliederlos gebogenen langen und hochgestreckten Arm einer Figur, die als der Hl. Wladimir, Schutzheiliger Russlands, gedeutet wurde. Auch an diesem überlangen Arm ist die Hand ausgezackt. Schließlich ist diese Darstellung der Arme und Hände sehr auffällig bei der schwebend-liegenden nackten Greisengestalt - möglicherweise Hiob - rechts im Vordergrund. Dieses Motiv, eine liegende menschliche Figur mit nach oben gestreckten Armen, ist ungewöhnlich. Kombiniert mit den ausgezackten Händen erinnert es deutlich an eine Zeichnung, die ebenfalls in Avenarius' Aufsatz abgebildet war. Bei dem auf dem Rücken liegenden Jungen mit nach oben gestreckten Beinen und Armen sind die Hände genau in der Weise dargestellt wie in Kandinskys Bild. Diese Zeichnung stammt aus dem Werk von Siegfried Levinstein „Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr“ aus dem Jahre 1905. Dort findet sich auch eine viereckige Menschenfigur mit gemischtem Profil und ebenfalls überdeutlich „zackigen“ Händen.

271 Eine ausführliche Besprechung dieses Bildes wie auch des nachfolgenden Hinterglasbildes „Allerheiligen I“ findet sich bei Brucher 1999, S. 397-413.

272 Ein gleichfalls interessantes Motiv in diesem Bild, die Troika, spare ich hier aus. Für dieses Motiv, das Fineberg ebenfalls auf eine Kinderzeichnung zurückführt, hatte Kandinsky meines Erachtens russisches Volksspielzeug vor Augen.



Kinderzeichnung
Aus: Levinstein 1905, Tab. 4



Kinderzeichnung
Aus: Kunstwart Januar 1911, S. 87 und
Levinstein 1905 Tab. 40

Der gleichen Grundthematik wie die beiden vorhergehenden Bilder entspricht dieses Hinterglasbild „**Allerheiligen I**“. Es kombiniert verschiedene religiöse Themen; eine Versammlung von Heiligen und Märtyrern ist verbunden mit dem Gedanken der Erlösung, symbolisiert durch Friedenstaube, Phönix und Schmetterling. Die Figuren sind zum Teil identifizierbar wie der Hl. Georg auf dem Schimmel und der Hl. Wladimir hinter ihm. Andere, wie die sich Umarmenden im Vordergrund, könnten Boris und Gleb, zwei Märtyrer der russischen Kirche sein oder auch die in Bayern verehrten Cosmas und Damian. Dominiert wird die Szene durch den vor der aufgehenden Sonne Posaune blasenden Engel links, der damit das Grundthema vorgibt.



Wassily Kandinsky
Allerheiligen I
1911
Hinterglasbild
34,5 x 40,5 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
München

Die Komposition ist kompakter und zentrierter als in den vorhergehenden Bildern und es ist von Kandinskys Allerheiligenbildern das am wenigsten abstrakte. Allerdings ist alle räumliche Logik aufgehoben ebenso wie die natürlichen Größenverhältnisse; auffällig ist die betonte Buntheit des Glasbildes. Die „erfrischende Naivität“ der Darstellung hat bereits die Assoziation zur Kinderzeichnung aufkommen lassen.²⁷³

Als Rückgriff auf den kindlichen Zeichenstil finden wir zum einen die bereits bekannten gummiartig gebogenen Beine des Pferdes im Bildmittelgrund wieder, zum anderen aber auch die „ausgezackten“ oder „ausgefranst“ Hände der Figuren im Vordergrund. Auch die überdimensionierte Paradiesblume am rechten Bildrand könnte kindlicher Darstellungslogik geschuldet sein. Zwei sehr auffällige Motive in diesem Bild sind jedoch die zwei Tiere rechts

²⁷³ So bei Brucher 1999, S. 398.

neben der Riesenblume. Die weiß-hellblaue Fläche scheint für sie ausgespart zu sein; die Aufmerksamkeit des Betrachters wird dorthin gelenkt; Vogel und Schmetterling wirken wie zwei Zutaten. Ihre Farbigkeit ist differenziert, das hebt sie von den anderen Bildgegenständen ab und betont ihre Buntheit noch. Dem entspricht auch, dass ihre Größenverhältnisse bar aller natürlichen Logik sind. Bezogen auf die anderen Bildgegenstände sind beide Tiere zu groß, bezogen aufeinander ist der Schmetterling überdimensioniert. Er ist in Draufsicht gegeben und scheint zu fliegen, aber der Vogel? Seine Bewegungsart lässt sich nicht genau definieren. Er zeigt sich uns im reinen Profil mit aufgesperrtem Schnabel und er scheint mehr in der Luft zu hängen oder zu schweben als zu fliegen; er wirkt statisch. Dies zusammen mit ihrer detaillierten Buntheit lässt für die beiden Tiere die Assoziation an Spielzeug aufkommen.

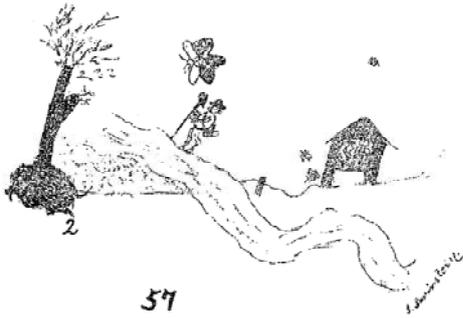
Im Vergleich mit dem vorhergehenden Bild zeigt sich in dem Hinterglasbild „**Phantasievogel und schwarzer Panther**“ wieder, dass Kandinsky aus einem Motivschatz ohne festgelegte Bedeutungen schöpfte. An dem Bildchen für Friedels Bilderbuch haben wir diese Handhabung seiner Motive bereits kennen gelernt. Dieses Hinterglasbild entstand im Juni 1911, also in der gleichen Zeit wie die vorhergehenden Bilder. Kandinsky malte es auf besonderen Wunsch von Gabriele Münter, die „etwas besonders Schönes“ haben wollte.²⁷⁴



Wassily Kandinsky
Phantasievogel und schwarzer Panther
1911
Hinterglasbild
10,8 x 9,2 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus. München

Das Bild lebt von dem Kontrast des schwarzen Panthers und der betonten Farbigkeit von zwei anderen Tieren, dem Phantasievogel, der über ihm schwebt, und dem Schmetterling, der nach links aus dem Bild herausfliegt. Dieses Mal ist der Vogel nicht im reinen Profil gegeben, denn wir sehen auch seinen linken Flügel. Trotzdem kann von perspektivischer Darstellung in dem Bild nicht gesprochen werden. Der linke Flügel wirkt wie angeklebt; er scheint der Logik der Bildkomposition geschuldet zu sein. Auch in diesem kleinen, aber wohlkomponierten Bild hat Kandinsky betont Kindliches eingefügt. Da sind die bereits bekannten vereinzelt Blumen sowie der aufragende Baum mit den schematisch gegebenen Zweigen und den aufgereihten Blättern in Rot und Grün; bei Kerscheneister finden sich einige Bäume dieser Art. Kandinsky hat diesen Baum auch in anderen Bildern verwendet. Auch die Art, wie die Füße aus dem Vogelkörper heraushängen, findet sich in Kinderzeichnungen ebenso wie die verschiedenen Sonnen, insbesondere die mit den rotblauen Strahlen. Schließlich gibt es hier noch ein Tier, nämlich den Igel, der ganz und gar wie von Kinderhand gezeichnet erscheint. Wie anders kann man sich einen laufenden Igel vorstellen, den ein Kind zeichnet, als mit dem ovalförmigen Körper und vor allem den zum Zwecke der Deutlichkeit übergroßen Stacheln? Diese schematisch-einfache Darstellung des Igels steht im Kontrast zu den deutlich ausgeformten Körpern der anderen Tiere.

²⁷⁴ Dies wird berichtet in Roethel/Benjamin 1982, S. 405.



Kinderzeichnung
Aus: Levinstein 1905, Tab. 24

Der buntgetupfte Schmetterling schließlich kann hier kein Auferstehungsschmetterling sein. In seiner betonten Buntheit und Überdimensioniertheit - im Gegensatz zu den anderen Tieren in Draufsicht gegeben - scheint er wie einem Bilderbuch entflohen. Überdimensional große Schmetterlinge in Draufsicht fanden sich auch in Kinderzeichnungen. Kandinsky kann solche gesehen haben, z. B. bei Levinstein, aber auch in dem Bändchen „Was Kinder sagen und fragen“.



Wassily Kandinsky
Skizze für Komposition II
1909/1910
Öl auf Leinwand
97,5 x 131,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum
New York

Die **Skizze** gibt **Komposition II**, die im 2. Weltkrieg zerstört wurde, im Wesentlichen wieder und ist die Grundlage geworden für die Diskussion des Bildes. Kandinsky hat sich zu seiner Komposition II widersprüchlich geäußert. Zum einen hat er betont, dass das Bild kein Thema habe, einige Jahre später sah er in ihm jedoch die geglückte Darstellung einer Fiebertvision.²⁷⁵ Diese widersprüchlichen Anmerkungen haben die Auseinandersetzung um das Werk stark mitbestimmt. In der zunehmend nur noch moderierenden Kandinsky-Literatur werden die verschiedenen Deutungsversuche so zusammengefasst, dass in diesem Werk gegensätzliche Kräfte herrschen, eine friedlich-idyllische Szenerie in der rechten Bildhälfte und eine drohende Katastrophe - auch ausgedrückt durch die düstere Farbpalette - auf der linken Bildseite.²⁷⁶

In der durch Berge, Bäume, Boot, Felsen und Türme angedeuteten Landschaft erkennen wir neben einigem Schemenhaften deutlich zwei springende Pferde mit Reiter im Vordergrund sowie über das ganze Bild verstreut - durch Kopf, Rumpf und Arme definierte - menschliche Figuren. Sie stehen, liegen und schweben; die räumlichen Verhältnisse und Beziehungen bleiben ungeklärt. Alle Formen und Farbflächen in diesem Bild scheinen auf einer Ebene zu

²⁷⁵ Umfassende Darstellungen zur Diskussion des Bildes finden sich in AK New York 1995, S. 25-29 sowie bei Brucher 1999, S. 230-248.

²⁷⁶ AK München 2008, S. 60.

liegen und von dieser vielfigurigen Landschaft ist treffend gesagt worden, dass alles zurückgenommen sei ins Schemenhaft-Vielsagende.²⁷⁷

Im Rahmen dieser Betrachtung soll es nicht um Deutung gehen, sondern nur um die Frage nach möglichen Anregungen für einige der Figuren. Auch in diesem komplexen Bild hat Kandinsky kindliche Motive versteckt. Wie so häufig in seinen Bildern sind auch hier die Pferdebeine rundlich gebogen, wie es Zeichnungen von Kindern eigen ist und wie der Künstler es daher auch in seiner eigenen Sammlung von Kinderzeichnungen finden konnte.



Docken aus Böhmen, Gröden, Mähren und Berchtesgaden

Die vier blockhaften Gestalten mit gesenktem Kopf, aufgereiht vor zwei nach links aufragenden weißen Felsen,²⁷⁸ könnten von Docken angeregt worden sein. Diese primitiven, bunt bemalten Holzpuppen, die nur aus Rumpf und Kopf bestehen, hatten eine lange Tradition und wurden in vielen Holzspielzeugzentren hergestellt, besonders auch im süddeutsch-böhmischen Raum. Kandinsky hat nicht nur von München und Murnau aus ausgedehnte Ausflüge unternommen; er reiste auch nach Österreich und in die Schweiz, im Frühjahr 1908 z. B. für mehrere Wochen nach Südtirol.

Ein weiteres Motiv ist die winzig erscheinende Figur im Hintergrund mit ausgebreiteten Armen in einem Boot stehend. Diese so unbedeutend klein erscheinende Gestalt war Kandinsky sehr wichtig; er hat sie unter anderem auch in den Holzschnitt übernommen, den er nach dem Bild angefertigt hat. Diese kleine „Lichtgestalt“ vermittelt den Eindruck von Ferne und mit den ausgestreckten Armen legt sie die Assoziation an die Erlösergestalt nahe.²⁷⁹

Bei der Vielfalt der Figuren²⁸⁰ im Bild ist erstaunlich, dass die kleine Gestalt dem Künstler so wichtig war. Wenn man die Frage der möglichen Anregungen noch einmal aufwirft, dann findet sich eine weitere Quelle. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass die Reise, die Kandinsky 1889 für seine ethnographischen Studien in den Norden Russlands unternommen hat, auch seine Vorstellungen von Kunst formte.²⁸¹

In Nordrussland gab es eine eigene Tradition von bäuerlicher handgeschnittener Holzskulptur. Den kleinen Holzfiguren wurden vielfältige Aufgaben zugeordnet in den Vorstellungen, in den Kulturen und Ritualen des bäuerlichen Lebens. Diese verschiedenen Funktionen haben sich über die Jahrhunderte zum Teil erhalten und zum Teil gewandelt. Die Figuren dienten zum Vergnügen und als Erziehungsmittel der Kinder, als Geschenk, Hochzeitsattribut, Schmuck, als sakrales Symbol und Gegenstand des Ahnenkultes. Da der Formenschatz über lange Zeit beständig blieb, war die Grenze zwischen Objekt des rituellen Lebens und des

277 Langner 1982, S. 118-119.

278 Dass genau diese Figuren in der ausgeführten Komposition nicht mehr in der Klarheit zu erkennen sind, spielt für meine Betrachtung zunächst einmal keine Rolle. Siehe auch Brucher 1999, S. 241.

279 Diese treffende Bezeichnung stammt von Dämmer. Siehe Brucher 1999, S. 243-245.

280 Fineberg hat die „ubiquitären, steifgliedrigen bzw. kreuzförmigen Figuren“ mit den kreuzförmigen Männchen aus der Sammlung von Kinderzeichnungen in Verbindung gebracht. Fineberg 1995 a, S. 69.

281 Dies aufzuzeigen war ein Anliegen von Weiss 1995.

Vergnügens, die Grenze zwischen Idol und Spielzeug oft schwer zu ziehen.²⁸² Die kleinen Figuren legen schließlich auch Zeugnis ab von dem zu Kandinskys Zeit immer noch vorhandenen Zauber- und Idolglauben in Nordrussland.²⁸³



Pankapuppen aus dem Gebiet Archangelsk Ende 19. Jh.

So waren auch die berühmten Pankapuppen keineswegs ausschließlich dem kindlichen Bereich zuzuordnen. In den Puppen aus dem Gebiet um Archangelsk kommt ihre „ernste“ Funktion auch in ihrer Gestalt deutlich zum Ausdruck. Sie sind blockhaft vereinfacht, symmetrisch, kompakt und bar aller Details. Sie wirken weniger primitiv als vielmehr unbeweglich-statuarisch. Dies verleiht ihnen Anmut und Würde und gibt ihnen den Charakter von Idolen. Es sei daran erinnert, dass es auch diese Art von Holzspielzeug war, das um 1900 in Russland gesammelt und ausgestellt wurde.

Gerade diese Vieldeutigkeit des russischen Volksspielzeugs zwischen Idol und Spielzeug, seine Zugehörigkeit sowohl zur Welt der Erwachsenen als auch zu der Welt der Kinder, seine Multivalenz zwischen Kultgegenstand und Attribut der Vergnügung macht es nicht unwahrscheinlich, dass Kandinsky für seine kleine „Lichtgestalt“ eine solche Puppe vor Augen hatte.²⁸⁴

Das Motiv der Eisenbahn hat Kandinsky 1909 zweimal gemalt und 1911 noch einmal. Die Eisenbahnlinie München-Garmisch führte in Sichtweite an dem Haus vorbei, das Gabriele Münter 1909 gekauft hatte. In den Sommermonaten der folgenden Jahre bis 1914 lebte das Paar häufig hier und der Anblick der täglich vorbeifahrenden Eisenbahn kann Kandinsky für dieses Sujet den Anstoß gegeben haben.²⁸⁵

Die Eisenbahn hatte sich im Laufe des 19. Jh. zu einem Fortbewegungsmittel für Personen entwickelt und machte das Reisen in anderen Dimensionen als bisher mit Pferd und Kutsche möglich. Unabhängig von diesem Paradigmenwechsel für Fortbewegung und Reisen stellte die Lokomotive als technische Errungenschaft ein eigenes Faszinosum dar. Auf der bereits erwähnten Ausstellung „München 1908“ wurden eigene Ausstellungsräume eingerichtet, in welchen Lokomotiven der verschiedenen Hersteller und für unterschiedliche Zwecke zu

282 Siehe Tschekalow 1972, S. 37-47, zu den Puppen insbesondere S. 67-69.

283 Siehe dazu Tschekalow in seiner subtilen Darstellung: „Das Christentum vermochte nie, das zauber- und idolgläubige Nordrussland endgültig zu unterwerfen.“ Tschekalow 1967, S. 15.

284 Die nordrussische Holzskulptur spielt bei Weiss keine bedeutsame Rolle, obwohl sie feststellt, dass Kandinsky ein eifriger Sammler dieser Gegenstände war. Weiss 1995, S. 64-70. Für sie ist die kleine kreuzförmige Gestalt auf die Mythen- und Sagenwelt Nordrusslands zurückzuführen. Hier ist von einem „goldenen Prinzen“ die Rede, der eine Christus ähnliche Rolle innehat. Ebd., S. 52-55. Dieses Argument muss hinfällig werden bei den anderen Bildern Kandinskys, wo die kleine Gestalt nicht goldfarben ist.

285 In der Literatur gilt dies durchgängig als Anlass für dieses Sujet bei Kandinsky. Eichner hat darauf hingewiesen, dass das Haus zum Zeitpunkt des Kaufes außerhalb des Ortes lag und als einziges jenseits der Bahnlinie. Eichner 1957, S. 98.

sehen waren.²⁸⁶ Auch Gabriele Münter hatte auf ihrer Reise in Amerika von 1898-1900 mehrfach Lokomotiven fotografiert.²⁸⁷

Technische Errungenschaften spielen in den Bildern Kandinskys sonst keine Rolle; in allen drei Bildern ist trotzdem die Lokomotive der zentrale Bildgegenstand. Dies wurde in der Forschung bereits festgestellt, ebenso wie der miniaturistische, „humoristische“ „naive“ und „spielzeughafte“ Charakter dieses Sujets betont wurde.²⁸⁸ Aber obgleich damit die kindliche Anmutung der Bilder angedeutet wird, gibt es keinen Hinweis darauf, dass Kandinsky sich bei der Darstellung des Gegenstandes möglicherweise von Spielzeugeisenbahnen hat inspirieren lassen.²⁸⁹

Die Lokomotive hat so sehr fasziniert, dass sie fast zeitgleich mit ihrer tatsächlichen „Erfindung“ von der Spielzeugindustrie entdeckt wurde und als Spielzeug „Karriere“ machte, vergleichbar mit dem Teddybären. Bereits im frühen 19. Jh. gab es erste Modelleisenbahnen und in der zweiten Hälfte des 19. Jh. waren diese auch schon so ausgestattet, dass sie Rauchwölkchen ausstoßen konnten.²⁹⁰



Wassily Kandinsky
Eisenbahn bei Murnau
1909
Öl auf Karton
36 x 49 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
München

Die „**Eisenbahn bei Murnau**“ ist das bekannteste seiner drei Eisenbahnbilder und hier hat Kandinsky nicht nur die Lokomotive, sondern - andeutungsweise - einen Zug dargestellt; die Waggons sind allerdings nicht wirklich auszumachen; als Form erkennbar ist die Lokomotive. Die Eisenbahn dampft durch die buntfleckige Landschaft; auch sie ist nur zu ahnen; Häuser und Wolken bilden Assoziationsfixpunkte. Hier wird die Bewegung betont, der Zug befindet sich in voller Fahrt, ein Kind am linken Bildrand winkt ihm zu.

Das Bild lebt von dem Kontrast der bunten, hell beschienenen Sommerlandschaft und der ganz schwarzen Eisenbahn. Man kann sie nicht wirklich ernst nehmen, was so beschrieben wird, dass sie „wie eine verkleinerte, von Geisterhand bewegte Erscheinung“ wirke²⁹¹ oder auch „wie ein Drache aus einem Märchen“.²⁹² Auch in der Literatur zu Kinderspielzeug in der

286 AK München 1908, S. 132-133.

287 Friedel 2006, S. 91-93.

288 z. B. Friedel/Hoberg 2004, Kat.-Nr. 7 und Brucher 1999, S. 118-120.

289 Dies trifft auch für jene zu, die sich mit dem Thema „Eisenbahn in der Kunst“ beschäftigt haben, z. B. Meurer 1989, S. 89-90. Die Eisenbahn war auch ein beliebtes Motiv in Kinderzeichnungen. Fineberg und Wörwag haben daher auf die Kinderzeichnungen in der Kandinsky-Münterschen Sammlung als Vorlage hingewiesen. Fineberg 1995 a, S. 60; Wörwag 1995, S. 192-193 und Wörwag 2001, S. 148-149.

290 Siehe Eisen 1984, S. 209-210 und AK Frankfurt 2004, S. 215-218.

291 So Friedel/Hoberg 2004, Kat.-Nr. 7. Hier wird in dem Bild ein „latenter Einfluss“ der naiven Volkskunst und der Hinterglasmalerei gesehen.

292 Roethel 1982, S. 68. Der Drache wurde in Literatur und Kunst des 19. Jh. als Personifikation der Dampfkraft dargestellt. Dampfkraft und Lokomotive wurden eine Zeit lang zu Synonymen und es hatte sich im 19. Jh. die Allegorie der Lokomotive als Drache entwickelt. Siehe hierzu Meurer 1989, S. 25-34.

Zeit Kandinskys wurde die Eisenbahn als „Ungeheuer“ beschrieben. So konstatiert Paul Hildebrandt in seinem Buch „Das Spielzeug im Leben des Kindes“ von 1904 den „eigenartigen Reiz“, den die Eisenbahn auf Erwachsene hat:

„(...) das Daherrollen des namentlich in der Nacht wie ein schwarzes mit zwei glühenden Augen versehenes Ungeheuer wirkenden Zuges hat etwas Diabolisches, Gewaltiges und Elementares. Eine fast überirdische Kraft scheint den dahinrasenden Eisenkörper zu beseelen und wir erschauern halb in Lust, halb in Furcht vor dem uns überwältigenden Eindruck einer menschlichen Schöpfung (...)“

Auf das Kind wirke die Lokomotive noch „riesenhafter und märchenhafter“ und darum habe auch das Eisenbahnspiel eine große Anziehungskraft auf Kinder, insbesondere die Dampfeisenbahn.²⁹³

Auf diesem Bild ist die vorbeidampfende schwarze Eisenbahn bar aller Details; man sieht sie nur in ihrer Silhouette. Die Lokomotive lässt sich identifizieren, aber die nachfolgenden Waggons nicht mehr. Ihre Räder werden zu Füßchen und der Zugkörper löst sich nach hinten hin zu etwas Wolkigbuschigem auf. Könnte es nicht sein, dass Kandinsky die Assoziation von Drache und Ungeheuer, die sich für seine Zeitgenossen mit der Lokomotive verbinden konnte, scherzhaft ins Bild umgesetzt hat?²⁹⁴

Bleiben wir dabei, dass dem Bild etwas Kindliches anhaftet. Im Dezemberheft 1907 des „Kunstwart“ hat der Künstler etwas über Spielzeug lesen können und hier wird das kindliche Wahrnehmungsvermögen erläutert an dem Eindruck, welchen die Eisenbahn auf das Kind macht. So meint Joseph August Lux,

„(...) daß die Kinder in den ersten Lebensjahren nur über ein summarisches Sehen verfügen und daß ihnen z. B. eine Lokomotive nicht mit allen verwirrenden sachlichen Einzelheiten, sondern als großer, schwarzer, fauchender Koloß erscheint. Sie empfinden gleichsam ‚impressionistisch‘. Die grobe, auf den Gesamteindruck abzielende Form erscheint dem kindlichen unentwickelten Auffassungsvermögen angemessen.“²⁹⁵

Abgesehen von der spielerisch-humoristischen Umsetzung der Vorstellung „Lokomotive = Drache“ hat Kandinsky hier auch eine Eisenbahn dargestellt in der Form, wie ein Kind sie - nach Auffassung der Zeitgenossen - wahrgenommen hat.



Wassily Kandinsky
Landschaft bei Murnau mit Lokomotive
1909
Öl auf Karton
50,4 x 65 cm
Solomon R. Guggenheim Museum
New York

293 Hildebrandt 1904, S. 130-134.

294 Ich gehe davon aus, dass Hildebrandts Formulierung nicht einen persönlich-subjektiven Eindruck widerspiegelt, sondern eine allgemein zeitgenössische Vorstellung. Wenn man mit dem Bild Kandinskys spielerisch umgeht, könnte man noch etwas anderes sehen: Die Eisenbahn zusammen mit dem Schatten, den sie wirft und der durchscheinenden Sonne lässt auch die Assoziation eines riesenhaften Maules mit spitzen Zähnen zu, und zwar sowohl en face wie im Profil.

295 Kunstwart, Dezember 1907, S. 425-426. Es wurde schon erwähnt, dass Kandinsky J. A. Lux persönlich gekannt und eine Zeit lang sehr geschätzt hat.

Im Unterschied zu dem impressionistischen Eindruck des vorbeifahrenden Zuges wirkt „**Landschaft bei Murnau mit Lokomotive**“ wie auch das Eisenbahnbild von 1911 statisch. Die Farbflächen sind zu festen Formen gefügt und unsere Eisenbahn wirkt hier nun nicht mehr wie ein Ungeheuer - im Gegenteil. Sie stellt - jedenfalls formal betrachtet - nicht mehr das zentrale Motiv des Bildes dar. Die Art, wie sie sich von rechts unten heranschiebt, hat etwas Zaghaftes an sich. Ein Kontrast ergibt sich hier auch daraus, wie die einzelnen Motive des Bildes dargestellt sind. Während die Landschaftsdetails weitestgehend in ihrer natürlichen Farbigkeit erhalten bleiben, wirkt die Eisenbahn mit dem blauen Dach und dem angedeuteten grünen Waggon kindlich-bunt. Die abgerundeten Formen verstärken den Eindruck des Kindlichen. Schienen sind nicht auszumachen und man nimmt trotz des nach rechts wegziehenden Dampfes nicht die Bewegung wahr.



Wassily Kandinsky

Murnau mit Lokomotive

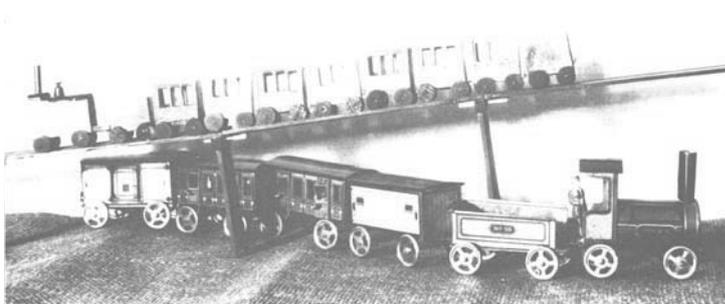
1911

Öl auf Pappe

95,5 x 102,5 cm

The Saint Louis Art Museum, St. Louis

„**Murnau mit Lokomotive**“ hat Kandinsky Anfang 1911 gemalt und die schneebedeckte Landschaft ist nur schwer als Murnau zu identifizieren. Wo auch immer sich die Szene abspielt, die wiederum von rechts heranfahrende Lokomotive kann - bezogen auf den Baum im Vordergrund - keine wirkliche sein; dafür ist sie zu klein. Im Vergleich zu den Häusern im Hintergrund wiederum ist sie zu groß. Das Bild wirkt so, als sollten die nicht zusammenpassenden Größenverhältnisse ins Auge fallen. Nur den vorderen Teil der Lokomotive sehen wir hinter dem Baum hervorkommen. Ihre Form ist reduziert zu einem einfachen Kasten; mit dem steil aufgesetzten Schornstein erinnert sie nun endgültig an Spielzeugeisenbahnen, wie sie aus Holz oder Blech im 19. Jh. hergestellt wurden.



Oben: Eisenbahn aus Holz, um 1845
Unten: Eisenbahn aus Blech um 1873
Deutschland

Der Künstler, das Kind und der „innere Klang“

Kommen wir noch einmal auf Kandinskys Stellungnahme zur Kinderzeichnung zurück. Sie ist eingebettet in seine Erörterung des „inneren Klangs“, der zentralen Kategorie seiner Kunsttheorie.²⁹⁶ Dieser „innere Klang“ ist die Wahrnehmung und Wirkung des Gegenstandes unabhängig von seinem Gebrauchs- oder Zweckzusammenhang und der „innere Klang“ gewinnt an Stärke, je mehr „der ihn unterdrückende äußere praktisch-zweckmäßige Sinn“ zurücktritt. Da dem Kind dieses Praktisch-Zweckmäßige fremd ist, es „jedes Ding mit ungewohnten Augen anschaut“ und „das Ding als solches aufzunehmen“ in der Lage ist, „entblößt sich in jeder Kinderzeichnung ohne Ausnahme der innere Klang des Gegenstandes von selbst“. Darauf beruhe die Wirkung der Kinderzeichnung auf den unvoreingenommenen Betrachter.²⁹⁷

In der Wiener Jugendstilzeitschrift „Ver Sacrum“ von 1899 hat Rainer Maria Rilke - der glühende Verehrer Ellen Keys - für diese kindliche Wahrnehmung ein sehr schönes Bild geschaffen. Ihm ist die Kindheit „das Reich der grossen Gerechtigkeit und der tiefen Liebe“ und ebenso wie bei Kandinsky nimmt für ihn das Kind die Dinge ohne Wertung wahr:

„Kein Ding ist wichtiger als ein anderes in den Händen des Kindes. Es spielt mit einer goldenen Brosche oder mit einer weissen Wiesenblume. Es wird in der Ermüdung beide gleich achtlos fallen lassen und vergessen, wie beide ihm gleich glänzend erschienen in dem Lichte seiner Freude (...) Es zwingt die Dinge nicht, sich anzusiedeln.“²⁹⁸

Das Kind erlangt auf diese Weise einen Reichtum an Bildern, den es in dem Maße, wie die Erziehung (zur Konvention) an ihm wirksam wird, verliert. Dieser kurze Text Rilkes ist in vieler Beziehung gehaltvoll. Hier soll es nur darum gehen, dass diese kindliche Art des Umgangs mit der Welt und ihren Gegenständen in Verbindung gebracht wird mit dem Künstler. Rilke beschreibt, dass in dem Maße, wie das Kind die Konventionen und Werte seiner Zeit anzunehmen lernt, es seinen Reichtum an Bildern verliert. Wenn aber „jene Fülle der Bilder unberührt hinter dem Eindringen der neuen Erkenntnisse“ erhalten bleibt und das Kind „einfach ruhig weiter von tiefen, aus seinem eigensten Kindsein heraus“ reift, dann wird es nicht ein Bürger seiner Zeit, sondern ein Mensch „im Geiste ALLER Zeiten: Künstler.“²⁹⁹

Für Rilke ist der Künstler dem Kinde ähnlich, denn dieser erhält sich die Wertewelt seiner Kindheit und steht damit im Gegensatz zu den Wertungen und Konventionen seiner Zeit. Auch für Kandinsky waren Kind und Künstler verwandt, denn der Künstler hat einen ähnlichen Zugang zum „inneren Klang“ wie das Kind:

„Der Künstler, der sein ganzes Leben in vielem dem Kinde gleicht, kann oft leichter als ein anderer zu dem inneren Klang der Dinge gelangen.“³⁰⁰

Der Vergleich mit Rilke sollte deutlich machen, dass die Denkfigur von dem „Künstler als Kind“ zu der Zeit um 1900 gehörte. Sie war das Pendant zu dem „Kind als Künstler“ und wurde daher auch von Vertretern der Kunsterziehungsbewegung aufgegriffen.³⁰¹ Julius Langbehn, dessen „Rembrandt als Erzieher“, 1890 erstmals erschienen, eine für uns unglaubliche Wirkung entfaltete, hat behauptet: „Ein Kind sieht ungemein deutlich und oft

296 Siehe Priebe 1986, S. 100-127 und Priebe 2006.

297 Kandinsky 1912, S. 168.

298 Rilke z. n. Boas 1966, S. 77.

299 Ebd., S. 78. Wir wissen nicht, ob Kandinsky diesen Aufsatz von Rilke kannte; aber es ist nicht unwahrscheinlich, denn in seiner Bibliothek befand sich die Ausgabe von Ver Sacrum aus dem Jahre 1898. Er war also an dieser Zeitschrift interessiert.

300 Kandinsky 1912, S. 171.

301 Diese Vorstellung war nicht neu; sie war auch mit dem Geniebegriff verknüpft und hatte ihre Vorläufer im 19. Jh. Siehe hierzu Fineberg 1995 b.

deutlicher als Erwachsene“ und sowohl das Kind wie auch der Künstler „sehen nicht weit über die Welt weg, wohl aber oft tief in sie hinein“.³⁰²

Sogar bei Kerschensteiner, der den kindlichen Kritzeleien keinerlei Kunstwert zusprach, findet sich dies einmal angedeutet. In seinem Vortrag von 1904 spekulierte er andeutungsweise über den Zusammenhang von Produktivität und Naivität. Er stimmt Ellen Key in ihrem „Jahrhundert des Kindes“ soweit zu, dass die „produktiven Kräfte“, die im Kinde wirken, von den Erwachsenen zu respektieren und nicht ihrer Wertung zu unterwerfen seien. „Produktivität“ und „Rezeptivität“ des Kindes stellt er gegenüber und betont, dass Ersteres sich entwickle, wenn die Lehrer auf Anweisungen und Vorlagen zur Nachahmung verzichteten und die Kinder vielmehr nach dem Gedächtnis zeichnen ließen. Und er kommt zu dem Schluss: „Die Kunst hat unter ihren spezifischen Eigenschaften auch die eine: daß sie eine PRODUKTIVE Arbeit der Seele ist“, und für unseren Zusammenhang ausschlaggebend: „Umgekehrt hat alles naive, wahrhaft produktive Schaffen aus dem Innern heraus auch etwas Künstlerisches an sich.“³⁰³

Gänzlich in eine Form gegossen hat die Verwandtschaft von Künstler und Kind natürlich Konrad Lange, für den das kindliche Spiel der „Ursprung jeder Kunst“ ist. Bereits in seinem frühen Werk „Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend“ schreibt er:

„Das kindliche Spiel ist, wie man längst erkannt hat, der Ursprung jeder Kunst. Vergebens wird man sich bemühen, die letzten Gründe des künstlerischen Schaffens zu ermitteln, wenn man nicht bei dem Spiel der Kinder die Erklärung dafür sucht. Was für den Erwachsenen die Kunst, ist für das Kind das Spiel.“³⁰⁴

Folgerichtig sind Kind und Künstler „Geistesverwandte“:

„Diese Analogie des kindlichen Spieles mit der künstlerischen Tätigkeit ist außerordentlich interessant. Sie zeigt, daß das Kind und der Künstler Geistesverwandte sind. Große Künstler sind große Kinder. Sie sind naiver und unmittelbarer in ihren Anschauungen als die übrigen Menschen, um so naiver und unmittelbarer, je kindlicher sie empfinden. ‚Werdet wie die Kinder‘, das ist die goldene Regel, die man allen Künstlern mit auf den Weg geben könnte.“³⁰⁵

In seinem Hauptwerk „Das Wesen der Kunst“ geht er darauf noch einmal ein und schreibt:

„Zwischen Künstlern und Kindern besteht in mehr als einer Hinsicht Wesensverwandtschaft. Grosse Künstler haben immer in gewisser Weise etwas Kindliches an sich, und die meisten Kinder sind in ihrer Art Künstler. Die Frische und Naivität der Naturanschauung, das Vorwalten der Phantasie, die starke Illusionsfähigkeit, die Abneigung gegen verstandesmäßiges Denken ist ihnen gemeinsam.“³⁰⁶

Schließlich hat auch der Freund Kandinskys Hermann Obrist im Kindlichen das Schöpferische gesehen und für den künstlerisch Schaffenden ein Zurück zur „Lauterkeit“, „Reinheit“ und „Unbefangenheit“ gefordert:

„Wir müssen mit dem Begriffe Stil überhaupt brechen, insofern man darunter zu verstehen hat ein vererbtes und zu Tode gehetztes Motiv. Wir müssen alle Fehler vermeiden und nur das eine behalten, die Lauterkeit, die Natürlichkeit im Schaffen, die Unbefangenheit, das nicht Umfangensein von

302 Langbehn 1892, S. 255-256. Julius Langbehn wird aufgrund der Bedeutung in seiner Zeit und mit der Kunst als dem zentralen Anliegen seines Bildungsideals von vielen Kulturhistorikern und Historiographen zur Kunst-erziehungsbewegung an erster Stelle und ausführlich besprochen. Ich habe bewusst darauf verzichtet, vor allem auch, weil Kandinskys Bestrebungen immer international ausgerichtet waren.

303 Kerschensteiner 1904, S. 580. Wilhelm hat angemerkt, dass diese Stelle recht vereinzelt steht und daher auch weitgehend unbemerkt geblieben ist. Siehe Wilhelm 1957, S. 100-102.

304 Lange 1893, S. 24.

305 Ebd., S. 26-27.

306 Lange 1901, S. 7.

Gewohntem und Aufgedrungenem. Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht eingehen in das Reich der schöpferischen Kunst.“³⁰⁷

Die Vorstellung vom „Kind als Künstler“ teilte Kandinsky mit den Kunsterziehern und ebenso die vom „Künstler als Kind“; aber dies war nicht das Einzige.

Bei allen Unterschieden im Detail war das Gemeinsame der Kunsterziehungsbewegung die Kritik an der einseitigen rationalen Bildung mit dem Vorrang von positivistischem Wissen. Kreativität war an Gefühl und Phantasie gebunden; diese als schöpferisch erkannten Kräfte ließen das Verhältnis von Natur und Kultur neu bestimmen.³⁰⁸ In dem „Zurück zum Kindsein“ zeigte sich die Kultur- und Zivilisationskritik, von der auch die pädagogische Reformbewegung sowie die Kunsterziehungsbewegung getragen waren. Diese Zeitkritik wurde je nach Anlass konkretisiert, zum Beispiel in der Gegenüberstellung von „Wissen“ und „Kennen“, wie Carl Götze es in Dresden 1901 getan hat,³⁰⁹ oder auch ganz offen formuliert wie zu der Ausstellung „Die Kunst im Leben des Kindes“. Hier findet sich einleitend:

„Wir fühlen, dass das deutsche Leben der Gegenwart mit unerträglicher Einseitigkeit vom Verstandesmäßigen, Logischen, Exakten, von materiellen Erwägungen und Interessen beherrscht ist (...) Der Schwerpunkt unserer Bildung liegt im Wissen (...)“

und der Schulunterricht habe nur „EIN Ziel“, nämlich: „den Verstand zu schärfen und Kenntnisse zu vermitteln“. Vernachlässigt werde „die Erziehung der Sinne“ und „die Pflege der Phantasie“.³¹⁰

Für Kandinsky war sein Zweifel am wissenschaftlichen Weltbild konstitutiv für seine abstrakte Malerei. Das hat er in seinen „Rückblicken“ formuliert in dem bekannten Bild vom „Zerfallen des Atoms“, was er als den „Zerfall der ganzen Welt“ in seiner Seele erlebt haben wollte. Seine Darstellung soll verdeutlichen, wie sein bisher naturwissenschaftlich geprägtes Weltbild erschüttert wurde und sich ins Gegenteil verkehrte. Die Wissenschaft schien ihm „vernichtet“, sie war nur ein „Wahn“, ein „Fehler der Gelehrten“.³¹¹

Dass dieser Zweifel an der Gültigkeit wissenschaftlicher Erkenntnis nicht nur der Selbstdarstellung diene, sondern authentisch war, lässt sich auch daran ablesen, dass Kandinsky sich mit dieser Begründung im Alter von 30 Jahren als ausgebildeter Jurist entschloss, eine sichere wissenschaftliche Karriere aufzugeben zugunsten einer eher unsicheren Existenz als Künstler. So schrieb er kurz vor seinem Weggang aus Russland im November 1895 an Professor Cuprov:

„Auch fehlt mir eine noch wichtigere Eigenschaft, die allumfassende Liebe zur Wissenschaft, und am wichtigsten von allem, ich glaube nicht an sie.“³¹²

Diesen Zweifel an den Werten des 19. Jahrhunderts wie Fortschritt, Rationalität und Wissenschaftlichkeit teilte er mit der Kunsterziehungsbewegung ebenso wie mit der pädagogischen Reformbewegung. Schließlich hat auch Ellen Key - getragen von Nietzsches Lebensphilosophie - diese Art von Zeitkritik geübt. In ihrem Buch „Das Jahrhundert des

307 Obrist 1901, S. 332.

308 Siehe Scheibe 1994, S. 142-143. Ebenso Kerbs: „Gemeinsam ist allen „kindheitsutopischen“ Konzepten die Überzeugung, dass ‚das Kind‘ über eine von allen zivilisatorischen Schädigungen freie innere Kraft und unverdorrene Phantasie verfüge, die zugleich Urquell und Ebenbild der künstlerischen Kreativität sei“. Kerbs 2001, S. 394. Siehe auch Kerbs 1998.

309 An seine Erörterung der Analogie von Sprechen und Zeichnen als zwei Ausdrucksmöglichkeiten schließt er an: „Neben dem in Worte faßbaren Inhalt des Geistes, den wir mit dem Namen ‚Wissen‘ bezeichnen, besteht ein Gebiet von Vorstellungsfähigkeiten, das des sprachlichen Ausdrucks nicht fähig ist. Wir wollen dieses Gebiet im Gegensatz zum ‚Wissen‘ mit dem Worte ‚Kennen‘ bezeichnen.“ Götze bezieht sich hier mit dem missverständlichen Begriff „Kennen“ auf Helmholtz. Kunsterziehung 1902, S. 145-146.

310 AK Berlin 1901, 9-10.

311 Kandinsky 1913, S. 33.

312 Kandinsky, Brief von November 1895, z. n. Kurchanova 1994, S. 68.

Kindes“ hat sie nicht nur praktische Ratschläge zum Umgang mit Kindern gegeben, sondern sie hat in diesem sehr heterogenen kulturkritischen Text eine grundsätzliche Umwertung von Kind und Kindheit angestrebt. „Kind“ wurde von ihr gleichgesetzt mit „Majestät“ und aus dieser Perspektive hat sie einen antizipatorischen Blick auf das 20. Jahrhundert geworfen:

„Dadurch, daß die Menschen all dieses in ganz neuer Weise fühlen werden, da sie es alles im Lichte der Religion der Entwicklung sehen, wird das zwanzigste Jahrhundert das Jahrhundert des Kindes werden. Es wird es in zweifacher Bedeutung: in der, daß die Erwachsenen endlich den Kindersinn verstehen werden, und in der anderen, daß die Einfalt des Kindersinns auch den Erwachsenen bewahrt werden wird. Dann erst kann die alte Gesellschaft sich erneuen.“³¹³

Eine zentrale Denkfigur der Kunsttheorie Kandinskys ist der „innere Klang“ und Kandinsky hat ausgeführt, dass die Wahrnehmung des „inneren Klangs“ für einen Menschen nur möglich ist, wenn dieser sich weiterentwickelt. Diese von ihm geforderte Weiterentwicklung bedeutet eine besondere Art von Sensibilität gegenüber der Erscheinungswelt. Was der erwachsene Mensch lernen muss, ist, den Weg der Entzauberung der Welt, den das Kind bis zum Erwachsensein gehen muss, zurückzugehen und jeden Gegenstand und jede Erscheinung (als) neu zu erfahren.³¹⁴ Ellen Key sagte, die Erwachsenen müssten sich die Einfalt des Kindersinns bewahren. Diese Einfalt des Kindersinns ist auch für Kandinsky notwendig, sie ist Voraussetzung für die Wahrnehmung des „inneren Klangs“ aller Erscheinungen.

Dem entsprechen die kindhaften Piktogramme, die kindlichen Elemente in seinen Bildern.³¹⁵ Sie zeugen von seiner Vorstellung, dass es der kindliche Blick ist, der die Wirklichkeit erfasst und dass dieser kindliche Blick von den Erwachsenen wiedergefunden werden muss. Insofern hat Kandinsky mit seinen Bildern wie auch mit seiner Idee vom „inneren Klang“ eine Forderung der Reformpädagogen erfüllt. Auf jeden Fall hat er damit seinen Tribut an das „Jahrhundert des Kindes“ entrichtet. So wie bei Ellen Key sich die Erwachsenen die Einfalt des Kindersinns bewahren müssen, so fordert Kandinsky, die Erwachsenen hätten den Weg der Entzauberung der Welt zurückzugehen, um damit den Wert aller Erscheinungen dieser Welt für sich wiederzugewinnen.³¹⁶

313 Key 1992, S. 121.

314 Kandinsky 1911/1912, S. 63-64.

315 Ackermann hat den interessanten Gedanken geäußert, dass Kandinsky den Betrachter gewissermaßen zur kindlichen Wahrnehmung nötige. Sie meint, dass das Spielverhalten des Kindes, dessen Phantasiefähigkeit es ihm ermöglicht, sich aus Zeichen eine eigene, lebendige Welt der Imagination aufzubauen, ein Pendant darstelle zu der für abstrakte Gemälde notwendigen Betrachtungsweise. Ackermann 1995, S. 271-272.

316 Meint Wagner dies, wenn er den inneren Klang mit der Kinderzeichnung zusammenbringt und damit Kandinskys Anliegen in einer utopischen Symbolik sieht? Wagner 2002.

Meine Freunde Klaus Hüttermann in Tübingen, Ulrich Knapp in Leonberg und Gustl Früh-Jenner in München haben mir mit wertvollen Hinweisen - nicht nur beim Redigieren des Textes - sehr geholfen. Ihnen möchte ich an dieser Stelle herzlich danken.

Abbildungen:

© VG-Bild-Kunst, Bonn 2010: Abbildungen auf den Seiten 2, 17 (Münter), 40,41,42 (Münter), 43, 44, 45, 47, 48 (Kandinsky), 49, 50 (Kandinsky), 53, 54, 55 (Kandinsky)
 Abbildungen: S. 27 aus Lankheit 1979; S. 51 aus Kutschera 1975; S. 52 aus Tschekalow 1972; S. 55 aus Fraser 1966.

Benutzte Quellen und Literatur

(Hervorhebungen im Text sind vom jeweiligen Autor, wenn nichts anderes angegeben ist; sie sind einheitlich gestaltet.)

Ackermann 1995: Marion Ackermann, „Rückblicke“: Kandinskys Autobiographie im Kontext seiner frühen Schriften. Diss. Göttingen 1995.

AK Berlin 1901: Die Kunst im Leben des Kindes. Künstlerischer Wandschmuck für Schule und Haus, Bilderbücher, das Kind als Künstler. Katalog der Ausstellung im Hause der Berliner Sezession 1901, Berlin und Leipzig 1901.

AK Berlin 1994: Der frühe Kandinsky 1900-1910. Katalog der Ausstellung Brücke-Museum Berlin 1994, hrsg. von Magdalena M. Moeller, München 1994.

AK Bietigheim-Bissingen 1999: Gabriele Münter: eine Malerin des Blauen Reiters; Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Katalog der Ausstellung Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, Ausstellung und Katalog: Herbert Eichhorn und Barbara Wörwag, Ostfildern-Ruit 1999.

AK Dresden 1905: Kinderkunst, dargestellt durch freie Zeichnungen. Lehrervereins-Ausschuss für Kunstpflege, Dresden, Führer durch die Ausstellung, 2. Auflage, Dresden 1905.

AK Frankfurt 1984: Spielen und Lernen. Spielzeug und Kinderleben in Frankfurt 1750 – 1930. Katalog der Ausstellung Historisches Museum Frankfurt 1984, hrsg. von Almut Junker, Frankfurt 1984.

AK Frankfurt 2004: Kunst – ein Kinderspiel. Katalog der Ausstellung Schirn-Kunsthalle Frankfurt 2004, hrsg. von Max Hollein und Gunda Luyken, Frankfurt 2004.

AK Hamburg 1898: Das Kind als Künstler. Katalog der Ausstellung von freien Kinderzeichnungen in der Kunsthalle zu Hamburg. Lehrervereinigung für die Pflege der Künstlerischen Bildung, Hamburg, Hamburg 1898.

AK Kassel 1998: Hampelmann & Matroschka. Holzspielzeug aus Deutschland und Russland. Katalog der Ausstellung documenta-Halle Kassel 1998-1999, hrsg. von Karlheinz W. Kopanski, Hannover 1998.

AK Lugano 1991: Lyonel Feininger: La variante tematica e tecnica nello sviluppo del processo creativo. Katalog der Ausstellung Museo Cantonale d'Arte Lugano 1991, Lugano 1991.

AK München 1908: Amtlicher Katalog der Ausstellung München 1908, Dritte Auflage, München, o. J.

AK München 1909-10: Katalog Neue Künstler-Vereinigung München e. V., Turnus 1909-1910, München o. J.

AK München 1982: Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914. Katalog der Ausstellung Städtische Galerie im Lenbachhaus 1982, hrsg. von Armin Zweite, München 1982.

AK München 1995: mit dem auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst. Katalog der Ausstellung Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995, hrsg. von Helmut Friedel und Josef Helfenstein, Stuttgart 1995.

AK München 2008: Kandinsky: absolut – abstrakt. Katalog der Ausstellung Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2008-2009, hrsg. von Helmut Friedel, München 2008.

AK Murnau 2008: 1908-2008: vor 100 Jahren. Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werefkin in Murnau. Katalog der Sonderausstellung Schlossmuseum Murnau 2008, bearb. von Brigitte Salmen, Murnau 2008.

AK New York 1995: Kandinsky. Compositions. Katalog der Ausstellung Museum of Modern Art, New York 1995, hrsg. von Magdalena Dabrowski, New York 1995.

AK Zürich 2009: Hermann Obrist: Skulptur, Raum, Abstraktion um 1900 = Hermann Obrist: sculpture, space, abstraction around 1900. Katalog der Ausstellung Museum für Gestaltung Zürich und Staatliche Graphische Sammlung München, bearb. von Eva Afuhs und Adreas Strobl, Zürich 2009.

Baader/Jacobi/Andresen 2000: Meike Sophia Baader/Juliane Jacobi/Sabine Andresen (Hrsg.): Ellen Keys reformpädagogische Vision. „Das Jahrhundert des Kindes“ und seine Wirkung, Weinheim und Basel 2000.

Barnett 1992: Vivian Endicott Barnett: Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle. Band I 1900-1921, München 1992.

Bock 1988: Irmgard Bock, Pädagogik und Schule. Stadtschulrat Kerschensteiner. In: Friedrich Prinz und Marita Krauss (Hrsg.), München - Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886-1912, München 1988, S. 213-219.

Boguslawskaja 1993: Irina Boguslawskaja, Volkskunst. In: Russische Avantgarde und Volkskunst. Katalog der Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1993, hrsg. von Jewgenija Petrowa und Jochen Poetter, Stuttgart 1993, S. 33-38.

Boguslawskaya 2002: Irina Boguslawskaya, Russisches (Volks-)Spielzeug aus der Sammlung des russischen Museums St. Petersburg. In: Russisches Spielzeug aus der Sammlung des Russischen Museums, St. Petersburg, St. Petersburg 2002, S. 9-19.

Boas 1966: George Boas, The Cult of Childhood, London 1966.

Boissel 1990: Jessica Boissel, Quand les enfants se mirent à dessiner 1880-1914: Un fragment de l'histoire des idées. In: Cahiers du Musée d'art moderne 31, 1990, S. 15-43.

Boissel 1998: Jessica Boissel, Wassily Kandinsky. Über das Theater. Du Théâtre, Köln und Paris 1998.

Brandt 1981: Hartwig Brandt, Motive der Kunsterziehungs- und Kunstgewerbebewegung, Würzburg 1981.

Bredt 1903: E. W. Bredt, Künstlerische Holzspielsachen. In: Dekorative Kunst VI. Jg., Nr. 12, September 1903, S. 454-460.

Breest 1907: F. Breest, Das Kind als Zeichner. In: Das Buch vom Kinde 1907, S. 80-87.

Brisch 1955: Klaus Brisch, Wassily Kandinsky (1866-1944). Untersuchungen zur Entstehung der gegenstandslosen Malerei an seinem Werk von 1900-1921, Diss. Bonn 1955.

Brucher 1999: Günter Brucher, Wassily Kandinsky. Wege zur Abstraktion, München, London, New York 1999.

Das Buch vom Kinde 1907: Adele Schreiber (Hrsg.), Das Buch vom Kinde. Ein Sammelwerk für die wichtigsten Fragen der Kindheit, Leipzig und Berlin 1907.

Das literarische Echo: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde. Stuttgart und Berlin, 1898-1923.

Dekorative Kunst: Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, München 1897-1929.

Der Säemann: Der Säemann. Monatsschrift für Jugendbildung und Jugendkunde, hrsg. von der Hamburger Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung, Leipzig 1905-1914.

Doyon 1990: Carol Doyon, Les écrits de Wassily Kandinsky ou le discours des fondements de la peinture abstraite. In: RACAR, Revue d' art canadienne, XVII, 2, 1990, S. 163-170.

Dräbing 1990: Reinhard Dräbing, Der Traum vom „Jahrhundert des Kindes“. Geistige Grundlagen, soziale Implikationen und reformpädagogische Relevanz der Erziehungslehre Ellen Keys. (Diss. Aachen 1989) Frankfurt 1990.

Eichner 1957: Johannes Eichner, Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst, München 1957.

Eisen 1984: Florian Eisen, Kleine Welt auf Rädern. Das faszinierende Spiel mit Modelleisenbahnen, Niedernhausen/Ts. 1984.

Englert 1976: Ludwig Englert, Otto Mair, Siegfried Mursch (Hrsg.), Georg Kerschensteiner. Bibliographie/Bibliography, München 1976.

Erling 2000: Katharina Erling, Der Almanach Der Blaue Reiter. In: Der Blaue Reiter. Katalog der Ausstellung Kunsthalle Bremen 2000, hrsg. von Christine Hopfengart, Köln 2000, S. 188-239.

Escherich 1903: Mela Escherich, Das Jahrhundert des Kindes. Studie von Ellen Key. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 95, München 1903, S. 180-182.

Faas 2006: Martin Faas, Eine Phantasiewelt parallel zur Kunst. Lyonel Feiningers Spielzeug. In: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg N.F. 20/22 2001/03 (2006), S. 115-119.

Fernau-Kerschensteiner 1954: Gabriele Fernau-Kerschensteiner, Georg Kerschensteiner oder „Die Revolution der Bildung“, München 1954.

Fiedler 1993: Theodore Fiedler (Hrsg.), Rainer Maria Rilke - Ellen Key - Briefwechsel. Mit Briefen von und an Clara Rilke-Westhoff, Frankfurt/M. und Leipzig 1993.

Fineberg 1995 a: Jonathan Fineberg, Auf der Suche nach dem Universellen: Wassily Kandinsky und Gabriele Münter. In: AK München 1995, S. 56-91.

Fineberg 1995 b: Jonathan Fineberg, „Es war der Briefträger...“ In: AK München 1995, S. 14-37.

Fineberg 1995 c: Jonathan Fineberg, Paul Klee und die Rückkehr zu den „Uranfängen“. In: AK München 1995, S. 92-129.

Fineberg 1995 d: Jonathan Fineberg, Russlands Kindheit - Die Kunst von Michail Larionow. In: AK München 1995, S. 38-55.

Fineberg 2006: Jonathan Fineberg, Olga Ivashkevich, Mysoon Rizk, Children`Art: An Annotated Chronology. In: When we were young: new perspectives on the art of the child. Catalog of an exhibition at the Phillips Collection, Washington, D.C. 2006, hrsg. von Jonathan Fineberg, Berkeley, Calif. 2006, S. 199-271.

Flade 1992: Helmut Flade, Seiffener Spielzeug. Volkskunst aus dem Erzgebirge, Dresden 1992.

Flitner 2001: Andreas Flitner, Reform der Erziehung. Impulse des 20. Jahrhunderts, erweiterte Neuauflage, 3. Auflage, München 2001.

Fraser 1966: Antonia Fraser, Spielzeug. Die Geschichte des Spielzeugs in aller Welt, Oldenburg/Hamburg 1966.

Freytag 1957: Gustav Freytag, Phalanx 1957. In: Hans-Konrad Roethel, Kandinsky - Das graphische Werk, Köln 1970, S. 429-436.

Friedel 2004: Helmut Friedel, A Children's Game. Der Blaue Reiter (The Blue Rider) and its Relationship with the Expressive Forms of Childhood in Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexey von Jawlensky and Paul Klee. In: Les enfants terribles. Il linguaggio dell'infanzia nell' arte 1909-2004. The Language of Childhood in Art 1909-2004. Katalog der Ausstellung Museo Cantonale d'Arte Lugano 2004-2005, hrsg. von Marco Francioli, Helmut Friedel, Giovanni Iovane, Mailand 2004, S. 43-59.

Friedel/Hoberg 2004: Helmut Friedel und Annegret Hoberg (Hrsg.), Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, München 2004.

Friedel 2006: Helmut Friedel, Gabriele Münter. Die Reise nach Amerika. Photographien 1899-1900, München 2006.

Gebauer 2004: Gunter Gebauer, Die fortschreitende Entdeckung des Spiels. In: AK Frankfurt 2004, S. 84-91.

Grekow 1998: Alexander Grekow, Russland - Deutschland: Wege und Kreuzungen des Spielzeugs. In: AK Kassel 1998, S. 38-44.

Hahl-Koch 1993 a: Jelena Hahl-Koch, Kandinsky, Stuttgart 1993.

Hahl-Koch 1993 b: Jelena Hahl-Koch (Hrsg.), Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel, Stuttgart 1993.

Handbuch 1902: Die Kunst im Leben des Kindes. Ein Handbuch für Eltern und Erzieher. Herausgegeben im Auftrage der Vereinigung „Die Kunst im Leben des Kindes“ von Lili Droscher, Otto Feld, Max Osborn, Wilhelm Spohr und Fritz Stahl, Berlin 1902.

Hespe 1985: Reiner Hespe, Der Begriff der Freien Kinderzeichnung in der Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts von ca. 1890-1920, Frankfurt 1985.

Hildebrandt 1904: Paul Hildebrandt, Das Spielzeug im Leben des Kindes, Berlin 1904.

Hirth 1894: Georg Hirth, Ideen über Zeichenunterricht und künstlerische Berufsbildung, 4. Auflage, München und Leipzig 1894.

Hoberg 1994: Annegret Hoberg, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902-1914. Briefe und Erinnerungen, München 1994.

Hoberg 2000: Annegret Hoberg, Zur Druckgraphik Gabriele Münters. In: Münter Druckgraphik 2000, S. 9-26.

Hoberg 2008: Annegret Hoberg, Biografie: In: AK München 2008, S. 16-41.

Hoffmann 1999: Meike Hoffmann, Gabriele Münters druckgraphisches Schaffen. In: AK Bietigheim-Bissingen 1999, S. 51-61.

Hüneke 1989: Andreas Hüneke (Hrsg.), Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung, 2. Auflage, Leipzig 1989.

Ille-Beeg 1902: Marie Ille-Beeg, Die Kunst im Leben des Kindes. In: Die Gesellschaft. Münchener Halbmonatsschrift für Kunst und Kultur, 18. Jg., 1902, Bd. 1, S. 186-188.

Jarzombek 2004: Mark Jarzombek, Joseph August Lux. Werkbund Promoter. Historian of a Lost Modernity. In: Journal of the Society of Architectural Historians, 63, 2004, S. 202-219.

Joerißen 1979: Peter Joerißen, Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im wilhelminischen Deutschland 1871-1918, Köln und Wien 1979.

Jooss 1998: Birgit Jooss, Kinder- und Laienkunst. In: Der Almanach „Der Blaue Reiter“. Bilder und Bildwerke in Originalen. Katalog der Ausstellung Schlossmuseum Murnau 1998, hrsg. von Brigitte Salmen, Murnau 1998, S. 121-128.

Kandinsky 1911/1912: Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst - insbesondere in der Malerei (1. Auflage München 1911), revidierte Neuauflage, Bern 2004.

Kandinsky 1912: Wassily Kandinsky, Über die Formfrage, 1912. In: Der Blaue Reiter. Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuauflage von Klaus Lankheit, München 1979, S. 132-182.

Kandinsky 1913: Wassily Kandinsky, Rückblicke, 1913. In: Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch (Hrsg.), Kandinsky. Autobiographische Schriften, Bern 2004, S. 27-50.

Kandinsky 1914: Wassily Kandinsky, Mein Werdegang, 1914. In: Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch (Hrsg.), Kandinsky. Autobiographische Schriften, Bern 2004, S. 51-59.

Kerbs 1976: Diethart Kerbs und Eckhard Siepmann (Hrsg.), Kind und Kunst: eine Ausstellung zur Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts. Wanderausstellung 1976-1978, Berlin 1976.

Kerbs 1998: Diethart Kerbs, Kunsterziehungsbewegung. In: Diethart Kerbs und Jürgen Reulecke (Hrsg.), Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, Wuppertal 1998, S. 369-378.

Kerbs 2001: Diethart Kerbs, Kunsterziehungsbewegung und Kulturreform. In: Kaspar Maase und Wolfgang Kaschuba (Hrsg.), Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln, Weimar, Wien, Böhlau 2001, S. 378-397.

Kerschensteiner 1904: Georg Kerschensteiner, Das zeichnende Kind und sein Verhältnis zur Kunst. Vortrag, geh. am 15. März 1904. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Jg. 107, Nr. 73, 29. März 1904, S. 577-580.

Kerschensteiner 1905 a: Georg Kerschensteiner, Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung: neue Ergebnisse auf Grund neuer Untersuchungen, München 1905.

Kerschensteiner 1905 b: Georg Kerschensteiner, Das Kind und das Ornament. Vortrag, geh. am 8. März 1905. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Jg. 108, Nr. 207, 8. September 1905, S. 465-467.

Key 1992: Ellen Key. Das Jahrhundert des Kindes. Studien. (Berlin 1902) Nachdruck der 34. bis 36. Auflage von 1926, Weinheim und Basel 1992.

Kind und Kunst: Kind und Kunst. Illustrierte Monatshefte, Berlin 1904-1909.

Kleine 1994: Gisela Kleine, Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares, Frankfurt und Leipzig 1994.

Kleine 1997: Gisela Kleine, Gabriele Münter und die Kinderwelt, Frankfurt und Leipzig 1997.

Köllner 1984: Sigrid Köllner, Der Blaue Reiter und die „Vergleichende Kunstgeschichte“, Diss. Karlsruhe 1984.

Kunsterziehung 1902: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901, Leipzig 1902.

Kunsterziehung 1904: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des zweiten Kunsterziehungstages in Weimar am 9., 10., 11. Oktober 1903. Deutsche Sprache und Dichtung, Leipzig 1904.

Kunsterziehung 1906: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des dritten Kunsterziehungstages in Hamburg am 13., 14., 15. Oktober 1905. Musik und Gymnastik, Leipzig 1906.

Kunstwart: Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben, München 1887-1932.

Kurchanova 1994: Natasha Kurchanova, Die Volksmythologie: eine visuelle Sprache? In: AK Berlin 1994, S. 57-69.

Kutschera 1975: Volker Kutschera, Spielzeug. Spiegelbild der Kulturgeschichte, Salzburg 1975.

Lamprecht 1905: Karl Lamprecht, Aufforderung zum Sammeln von Kinder-Zeichnungen. In: Kind und Kunst, August 1905, S. 359-362.

Langbehn 1892: Julius Langbehn, Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, 40. Auflage, Leipzig 1892.

Lange 1893: Konrad Lange, Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend, Darmstadt 1893.

Lange 1901: Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre, Zweiter Band, Berlin 1901.

Lange 1902: Konrad Lange, Das Wesen der künstlerischen Erziehung, Ravensburg 1902.

Lange 1904: Konrad Lange, Kunst und Spiel in ihrer erzieherischen Bedeutung. In: Kind und Kunst, Oktober 1904, S. 1-11.

Langner 1977: Johannes Langner, „Improvisation 13“. Zur Funktion des Gegenstandes in Kandinskys Abstraktion. In: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 14, 1977, S. 115-146.

Langner 1982: Johannes Langner, Gegensätze und Widersprüche - das ist unsere Harmonie. In: AK München 1982, S. 106-132.

Lankheit 1979: Klaus Lankheit, Der Blaue Reiter. Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuauflage, München 1979.

Levinstein 1905: Siegfried Levinstein, Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr. Mit Parallelen aus der Urgeschichte, Kulturgeschichte und Völkerkunde, Leipzig 1905.

Luyken 2004: Gunda Luyken, Kunst – ein Kinderspiel. In: AK Frankfurt 2004, S. 24-51.

Meurer 1989: Thomas Meurer, Die Eisenbahn in der deutschen Kunst. Die künstlerische Rezeption der Technik im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Diss. Bonn 1989.

Miedl 2007: Oswald Miedl, Moderne Kunst und Kinderzeichnung. In: Wolfgang Augustyn und Eckhard Kuschner (Hrsg.), Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schübler zum 60. Geburtstag, Passau 2007, S. 581-597.

Molok 1998: Yuri Molok, Children's Drawing in Russian Futurism. In: Jonathan D. Fineberg (Hrsg.), Discovering Child Art. Essays on Childhood, Primitivism and Modernism, Princeton 1998, S. 55-67.

Münchener Neueste Nachrichten: Münchener neueste Nachrichten und Handels-Zeitung, alpine und Sportzeitung, Theater- und Kunstchronik, München 1887-1945.

Münter Druckgraphik 2000: Helmut Friedel (Hrsg.), Gabriele Münter. Das druckgraphische Werk, München 2000.

Nohl 1963: Herman Nohl, Die pädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie, 6. Auflage, Frankfurt 1963.

Obrist 1901: Hermann Obrist, Die Zukunft unserer Architektur. In: Dekorative Kunst IV, 9, 1901, S. 329-349.

Obrist 1904: Hermann Obrist, Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst. In: Dekorative Kunst VII, März 1904, S. 228-232.

Obrist 1905: Hermann Obrist, Brief eines Künstlers. In: Der Säemann, Jg. 1, Heft 1. 1905, S. 14-17.

Oelkers 1996: Jürgen Oelkers, Reformpädagogik. Eine kritische Dogmengeschichte, 3. Auflage, Weinheim und München 1996.

Pernoud 2003: Emmanuel Pernoud, L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes, Paris 2003.

Priebe 1986: Evelin Priebe. Angst und Abstraktion. Die Funktion der Kunst in der Kunsttheorie Kandinskys, (Diss. Tübingen 1984) Frankfurt (u. a.) 1986.

Priebe 2006: Henri Bergson und der Innere Klang in der Kunsttheorie Wassily Kandinskys. URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/191> (Stand: 17.02.2010)

Randa 1990: Sigrid Randa, Alexander Koch, Publizist und Verleger in Darmstadt. Reformen der Kunst und des Lebens um 1900, (Diss. Heidelberg 1987) Worms 1990.

Ricci 1906: Corrado Ricci, Kinderkunst, Leipzig 1906.

Rinker 1993: Dagmar Rinker, Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule) München 1902-1914, München 1993.

Rinker 2001: Dagmar Rinker, Der Münchner Jugendstilkünstler Hermann Obrist (1862-1927), München 2001.

Roethel 1982: Hans K. Roethel, Kandinsky, München 1982.

Roethel/Benjamin 1982: Hans K. Roethel and Jean K. Benjamin, Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings, Volume one 1900-1915, London 1982.

Scheibe 1994: Wolfgang Scheibe, Die Reformpädagogische Bewegung 1900-1932. Eine einführende Darstellung, 10. Auflage, Weinheim/ Basel 1994.

Schmidt 1909/1910: Karl Eugen Schmidt, Der Pariser Herbstsalon. In: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N.F. Leipzig, Jg. XXI, 1909/1910, Sp. 65-69.

Schmitt 1994: Evmarie Schmitt, Lebensdaten 1866-1944. In: AK Berlin 1994, S. 15-46.

Schmoll, gen. Eisenwerth 1977: Helga Schmoll gen. Eisenwerth, Die Münchner Debschitz-Schule. In: M. Winkler (Hrsg.), Kunstschulreform: 1900-1933, dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin, Berlin 1977, S. 68-82.

Schüler 2000: Christina Schüler, Nachahmung oder Autonomie? Überlegungen zur frühen Druckgraphik und Drucktechnik Gabriele Münters. In: Münter Druckgraphik 2000, S. 27-38.

Schultze-Naumburg 1902: Paul Schultze-Naumburg, Häusliche Kunstpflege, 4. Auflage, Leipzig 1902.

Sievert-Staudte 1999: Adelheid Sievert-Staudte, Kind und Kunst: die Kinderzeichnung und die Kunst im 20. Jahrhundert. In: Johannes Kirschenmann, Ellen Spickernagel (Hrsg.), Ikonologie und Didaktik. Begegnungen zwischen Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik, Weimar 1999, S. 251-267.

Stafseng 2000: Ola Staffseng: Ellen Key und ihr „Jahrhundert des Kindes“. Autobiographie oder Ethnographie? Ein Beitrag aus skandinavischer Sicht. In: Baader/Jacobi/Andresen 2000, S. 17 – 41.

Strugowa und Kologriwowa 1998: Olga Strugowa und Natalja Kologriwowa, Russisches Holzspielzeug. In: AK Kassel 1998, S. 98-103.

Sully 1904: James Sully, Untersuchungen über die Kindheit. Psychologische Abhandlungen für Lehrer und gebildete Eltern. Zweite verbesserte Auflage, Leipzig 1904.

Tschekalow 1967: Alexander K. Tschekalow, Bäuerliche russische Holzskulptur, Dresden 1967.

Tschekalow 1972: Alexander K. Tschekalow: Russisches Volksspielzeug, Dresden 1972.

Turchin 2008: Valerij Turchin, Kandinsky: Theories and Experiments from Various Years, Moskau 2008.

Ver Sacrum: Ver Sacrum. Mitteilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Wien 1898-1903.

Vom Bruch 1998: Rüdiger vom Bruch, Kunstwart und Dürerbund. In: Diethart Kerbs und Jürgen Reulecke (Hrsg.), Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, Wuppertal 1998, S. 429-438.

Von Debschitz 1907: Wilhelm von Debschitz, Lehren und Lernen in der bildenden Kunst. In: Süddeutsche Monatshefte, März 1907, S. 266-279.

Von den Kleinen für die Großen 1911: Von den Kleinen für die Großen. Mit dreißig Zeichnungen von Nickel, Oskar, Fritz - gesammelt von einer Großmama, München 1911.

Vowinckel-Textor 2009: Gertrud Vowinckel-Textor, Das figürliche Motiv im zeichnerischen Werk Lyonel Feiningers. In: Lyonel Feininger – Paul Klee. Malerfreunde am Bauhaus. Katalog der Ausstellung Gustav-Lübcke-Museum Hamm 2009, hrsg.von Uta Gerlach-Laxner und Ellen Schwinzer, Hamm 2009, S. 26-35.

Wagner 2002: Christoph Wagner, Auf der Suche nach dem Ursprung der Symbole: Wassily Kandinsky, Johannes Itten und Paul Klee. In: Christa Lichtenstern (Hrsg.), Symbole in der Kunst: Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes, St. Ingbert 2002, S. 190-237.

Was Kinder sagen und fragen 1910: Was Kinder sagen und fragen – mit 26 Zeichnungen von ihnen selbst – gesammelt von einer Großmama, München 1910.

Weber-Kellermann 1979: Ingeborg Weber-Kellermann, Die Kindheit. Eine Kulturgeschichte, Frankfurt 1979.

Wehle 1980: Gerhard Wehle, Georg Kerschensteiners Untersuchungen zur Entwicklung der zeichnerischen Begabung des Kindes und der Streit um den Münchner Zeichenunterricht. In: H. Brög (Hrsg.), Kunstpädagogik heute. Festschrift für Wilhelm Ebert, Bd. 2, Düsseldorf 1980, S. 179-193.

Weiss 1979: Peg Weiss, Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years, Princeton 1979.

Weiss 1982: Peg Weiss, Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen. In: AK München 1982, S. 29-83.

Weiss 1995: Peg Weiss, Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman, Yale University 1995.

Werckmeister 1981: O. K. Werckmeister, Klees ‚kindliche‘ Kunst. In: Versuche über Paul Klee, Frankfurt 1981, S. 124-178.

Wilhelm 1957: Theodor Wilhelm, Die Pädagogik Kerschensteiners. Vermächtnis und Verhängnis, Stuttgart 1957.

Wörwag 1995: Barbara Wörwag, Es ist eine unbewusste enorme Kraft im Kinde. Zur Bedeutung der Kinderzeichnung bei Wassily Kandinsky und Gabriele Münter. In: Jonathan Fineberg (Hrsg.), Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts (Essayband begleitend zur Ausstellung „mit dem auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst“ im Lenbachhaus München 1995), Ostfildern-Ruit 1995, S. 172-197.

Wörwag 1999: Barbara Wörwag, Gabriele Münter 1877-1962. In: AK Bietigheim-Bissingen 1999, S. 11-49.

Wörwag 2001: Barbara Wörwag, Wirklichkeit mit „ungewohnten Augen“ schauen. Die Künstler des Blauen Reiters und die Kinderzeichnung. In: KinderBlicke. Kindheit und Moderne von Klee bis Boltanski. Katalog der Ausstellung Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen 2001, Ausstellung und Katalog: Herbert Eichhorn und Isabell Schenk, Ostfildern-Ruit 2001, S. 147-171.

Zimmermann 2002: Reinhard Zimmermann, Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky. Bd II Dokumentation, Berlin 2002.

Zimmermann 2006: Reinhard Zimmermann, Kandinsky – Der Weg zur Abstraktion. In: Kandinsky. Malerei 1908-1921. Katalog der Ausstellung Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2006, S. 16-42.

