

Das spielende Kind als Bildmotiv im
deutschsprachigen Raum zwischen 1850 und 1914

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Maria Leven
aus
Coesfeld

Bonn 2012

1. Referent: Professor Dr. Roland Kanz
2. Referent: HD Dr. Katharina Corsepius

Tag der mündlichen Prüfung: 2. Dezember 2011

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	7
2	Forschungsstand: Ab- und Eingrenzung der Thematik	17
2.1	Allgemeine Überlegungen und Publikationen bis 1991 gemäß zweier Dissertationen	17
2.2	Monografische Werke	18
2.3	Thematische Spezialisierung	20
2.4	Das Kind im 20. Jahrhundert.....	24
2.5	Ausländische Publikationen	25
2.6	Resümee	31
3	Definition der Begriffe “Kind” und “Spiel”	33
3.1	Das Kind.....	33
3.1.1	Die historische Sicht bis 1914	33
3.1.2	Die Sicht des 20. und 21. Jahrhunderts	39
3.1.3	Künstlerisch relevante Sichtweisen zum Thema „Kind“	41
3.1.4	Resümee: Die Relevanz theoretischer Kenntnisse für das Bildmotiv “Spielendes Kind“	45
3.2	Das Spiel.....	48
3.2.1	Die historische Sicht bis 1914	48
3.2.2	Deskriptionsmodelle aus der Sicht des 20. und 21. Jahrhunderts ...	52
3.2.3	Spielimmanente Kriterien für die Bildauswahl	56
4	Das Spiel des Kindes in der Kunst vor 1850.....	59
4.1	Singuläre profane Spielmotive	61
4.1.1	Von der Renaissance bis zum 17. Jahrhundert.....	61
4.1.2	Repräsentative Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts.....	65
4.2	Gemalte Spielkataloge und Spielbücher.....	73
4.3	Resümee: Die Vorbildfunktion tradiertter Bildmuster für das Motiv des spielenden Kindes für die Zeit 1850–1914.....	79
5	Analyse des recherchierten Bildmaterials	85
5.1	Auswahl- und Ausschlußkriterien	86
5.2	Interpretationsansatz für die Bildanalyse	90
5.2.1	Die Kompositionsanalyse	90

5.2.2	Die spieltheoretische Analyse	92
5.3	Systematisierung des Bildmaterials und Kurzanalysen	95
5.3.1	Das Spiel im Innenraum.....	95
5.3.1.1	Das Einzelspiel: Bildmaterial und Kurzanalyse.....	97
5.3.1.2	Das Partnerspiel: Bildmaterial und Kurzanalyse	101
5.3.1.3	Das Gruppenspiel: Bildmaterial und Kurzanalyse	105
5.3.2	Das Spiel im Außenraum	108
5.3.2.1	Das Einzelspiel: Bildmaterial und Kurzanalyse.....	109
5.3.2.2	Das Partnerspiel: Bildmaterial und Kurzanalyse	112
5.3.2.3	Das Gruppenspiel: Bildmaterial und Kurzanalyse	115
5.3.3	Die Ruhe nach dem Spiel: Bildmaterial und Kurzanalyse.....	121
5.4	Resümee	122
6	Exemplarische Bildanalysen ausgewählter Gemälde.....	125
6.1	Bildanalyse 1: „Bescheidenes Vergnügen“ von Ludwig Knaus (Wiesbaden 1829–1910 Berlin)	126
6.1.1	Entstehungsgeschichte zum Motiv und mögliche Vorbilder	126
6.1.1.1	Biografische Aspekte	126
6.1.1.2	Bildbezogene stilistische und ikonografische Überlegungen	133
6.1.2	Komposition.....	139
6.1.3	Bildanalyse nach den spielrelevanten Kriterien.....	145
6.2	Bildanalyse 2: „Kind an der Truhe“ von Max Liebermann (Berlin 1847–1935 Berlin)	149
6.2.1	Entstehungsgeschichte zum Motiv und mögliche Vorbilder	149
6.2.1.1	Biografische Aspekte	149
6.2.1.2	Bildbezogene stilistische und ikonografische Überlegungen	155
6.2.2	Komposition.....	158
6.2.3	Bildanalyse nach den spielrelevanten Kriterien.....	163
6.3	Bildanalyse 3: „Der Seifenbläser“ von Albert Anker (Ins 1831-1910 Ins)	167
6.3.1	Entstehungsgeschichte zum Motiv und mögliche Vorbilder	168
6.3.1.1	Biografische Aspekte	168
6.3.1.2	Bildbezogene stilistische und ikonografische Überlegungen	175

6.3.2	Komposition:	180
6.3.3	Bildanalyse nach den spielrelevanten Kriterien	183
6.4	Bildanalyse 4: „Die große Schwester“ von Fritz von Uhde (Wolkenburg 1848–1911 München)	186
6.4.1	Entstehungsgeschichte zum Motiv und mögliche Vorbilder.....	187
6.4.1.1	Biografische Aspekte.....	187
6.4.1.2	Bildbezogene stilistische und ikonografische Überlegungen.....	195
6.4.2	Komposition:	201
6.4.3	Bildanalyse nach den spielrelevanten Kriterien	205
6.5	Bildanalyse 5: „Der Kinderreigen“ von Hans Thoma (Bernau 1839-1924 Karlsruhe).....	208
6.5.1	Entstehungsgeschichte zum Motiv und mögliche Vorbilder.....	209
6.5.1.1	Biografische Aspekte.....	209
6.5.1.2	Bildbezogene stilistische und ikonografische Überlegungen.....	218
6.5.2	Komposition:	226
6.5.3	Bildanalyse nach den spielrelevanten Kriterien	231
6.6	Bildanalyse 6: „Balgende Buben“ von Wilhelm Trübner (Heidelberg 1851–1917 Karlsruhe).....	236
6.6.1	Entstehungsgeschichte zum Motiv und mögliche Vorbilder.....	237
6.6.1.1	Biografische Aspekte.....	237
6.6.1.2	Bildbezogene stilistische und ikonografische Aspekte	243
6.6.2	Komposition:	252
6.6.3	Bildanalyse nach den spielrelevanten Kriterien	256
7	Zusammenfassung	260
	Literaturliste.....	265
	Abbildungsverzeichnis	305

**Die Kunst mag ein Spiel sein,
aber sie ist ein ernstes Spiel..¹**

Caspar David Friedrich

(1774–1840)

Maler, Grafiker

Im Kinde spielt die Seele.²

Jean Paul

(1763–1825)

Schriftsteller

1 Einleitung

Die oben genannten Zitate mögen den Blick auf ein alltägliches Phänomen, das Spiel, lenken, dessen elementare Bedeutung in der Wissenschaft³ erst spät erkannt und untersucht wurde. Das Spiel, empirisch und experimentell wegen seiner Vielgestaltigkeit schwer fassbar, setzt die kortikale Struktur des sogenannten Neusäugers⁴ voraus. Seine explorative Eigenaktivität gehört zum Bereich der angeborenen Lerndispositionen, ist ein „Abbild von phylogenetisch entstandenen neuronalen Programmen, für deren Entwicklung eine Notwendigkeit bestand“⁵. Das Spiel ist also endogen determiniert⁶ und einem hierarchischen Prinzip verpflichtet, geht aber „über die

¹ Sigrid Hinz, Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968, 83. Vgl. auch Theo van Doesburg „Kunst ist Spiel, und das Spiel hat seine Gesetze.“ In: Hans L. C. Jaffé, Mondrian und de Stijl, Köln 1967, 150.

² Jean Paul, Levana, hg. von Norbert Miller, Jean Paul Werke, Band V, München 1967, 605.

³ Vgl. Martinus J. Langeveld, Studien zur Anthropologie des Kindes, Tübingen 1968, 21. Vgl. Heinz Heckhausen, Entwurf einer Psychologie des Spielens, in: Psychologische Forschung Band 27, hg. von R. Heiss, Th. Herrmann, W. Metzger u. a., Berlin 1964, 225.

⁴ Vgl. Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Die Biologie des menschlichen Verhaltens, Grundriß der Human-Ethologie, München / Zürich 1984, 120.

⁵ Ernst Pöppel, Grenzen des Bewußtseins, Über Wirklichkeit und Welterfahrung, Stuttgart 1985, 118, 117. Der Neurowissenschaftler Pöppel vertritt im Unterschied zu Descartes eine monistische Position: Geist oder Seele sind Teil des Körpers und außerhalb des Gehirns nicht vorhanden.

⁶ Vgl. Heinz Heckhausen, Berlin 1964, 226, 227 und Heinz Heckhausen, Motivationsanalysen, Berlin / Heidelberg / New York 1974. Heckhausen zieht die genotypische Betrachtungsweise des Spiels der phänotypischen vor, da sie seiner Meinung nach mehr Erfolg verspricht.

Vgl. Hans Thomae (Hg.), Die Periodik im kindlichen Verhalten, Göttingen 1957, 136, 137, 141, 154.

Grenzen rein biologischer oder doch rein physischer Betätigung hinaus.⁷ Für ein Kind ist Spiel die originäre, primäre und unmittelbarste Ausdrucksform⁸, sich assimilierend und akkomodierend mit seiner Umwelt auseinander zu setzen⁹. Das Spiel ist das Leben des Kindes¹⁰, ist „lebensnotwendig und konstitutiv für die Menschwerdung“¹¹, aber auch für den normal entwickelten Erwachsenen bleibt es ein essentielles Lebenselement.

Trotz vereinzelt schon ab dem 15. Jahrhundert aufkommenden ontogenetisch auf das Kind ausgerichteten Theorien¹² wurde das Spiel immer als etwas Selbstverständliches angesehen und oft negativ mit dem Etikett der Naivität, Banalität und Zeitverschwendung verbunden. Die moderne Kinderpsychologie, deren Ursprünge im 19. Jahrhundert¹³ liegen, fundiert und betont die elementare Relation von Spiel und kindlicher Genese und stellt die Forderung nach einem kindgemäßen Spielraum in wörtlicher und übertragener Bedeutung auf. Sie ist maßgeblich für den notwendigen Perspektivenwechsel vom Erwachsenen zur Ebene des Kindes. Im Blickpunkt steht die Polarität zwischen der Ernsthaftigkeit des kindlichen Spiels¹⁴ einerseits und der freiwilligen, spontanen, lustvollen Aktivität aus eigener intrinsischer Mo-

⁷ Johan Huizinga, *Homo ludens, Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*, Basel / Köln 1949, 2. Der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga führte den Begriff des „Homo ludens“ als weiteren Aspekt neben den Begriffen „Homo sapiens“ und „Homo faber“ ein. Spiel ist für ihn eine elementare Grundkategorie der menschlichen Evolution. In seinem Buch untersucht er die kulturhistorischen Kohärenzen des Spiels.

⁸ Ebd., 28: „Das Kinderspiel besitzt die Spielform aus seiner Wesensart heraus und in ihrer reinsten Gestalt.“

⁹ Vgl. Jean Piaget, *Psychologie der Intelligenz*, Olten 1971, 113–121.

¹⁰ Vgl. Hildegard Hetzer, *Spiel und Spielzeug für jedes Alter*, München 1972, 9 f.

¹¹ Rolf Oerter, *Psychologie des Spiels, Ein handlungstheoretischer Ansatz*, München 1993, 13.

¹² Vgl. Hans Scheuerl, *Beiträge zur Theorie des Spiels*, Berlin 1955, 5–23. Jan Hendrik van den Berg, *Metabletica, Über die Wandlung des Menschen*, Göttingen 1960.

¹³ Vgl. Eduard Seidler, *Das kranke Kind. Historische Modelle einer medizinischen Anthropologie des Kindesalters*, in: Jochen Martin / August Nitschke (Hg.), *Zur Sozialgeschichte der Kindheit*, Freiburg / München 1986, 705.

¹⁴ Spiel und Ernst sind keine Gegensatzpaare. „Das Kind spielt in vollkommenem – man kann mit vollem Rechte sagen – heiligem Ernst.“ Johan Huizinga, *Homo ludens*, Basel / Köln 1949, 30. Dieses Zitat stellt eine unmittelbare Beziehung zum oben genannten Zitat von Caspar David Friedrich her. „Spiel ist der positive, Ernst der negative (Terminus). Der Bedeutungsinhalt von Ernst ist mit der Negation von Spiel bestimmt und erschöpft: Ernst ist Nichtspiel und nichts anderes. Der Bedeutungsinhalt von Spiel dagegen ist mit Nichternst keineswegs definiert oder erschöpft: Spiel ist etwas Eigenes. Der Begriff Spiel als solcher ist höherer Ordnung als der des Ernstes. Denn Ernst sucht Spiel auszuschließen, Spiel jedoch kann sehr wohl den Ernst in sich beschließen.“ Johan Huizinga, 73, 74.

tivation¹⁵ andererseits, zwei Verhaltensweisen, die unabdingbar für eine gesunde normale Persönlichkeitsentwicklung sind.

Kindliches Spiel in seiner Ausschließlichkeit und Egozentrik fasziniert, ebenso – und hier liegt ein direkter emotionaler Verbindungsstrang – die schon von Schiller¹⁶ postulierte spielerische Variable, die viele Künstler¹⁷ für ihre Arbeitsweise und Auffassung von Kunst fordern. Spieltheoretiker, wie Romano Guardini und Kujawa, sehen das „tertium comparationis“ zwischen Spiel und Kunst in dem schwerelosen Schweben¹⁸ zwischen Realität und Schein. Scheuerl¹⁹ nimmt für Spiel und Kunst prinzipiell gleiche Strukturgesetze in Form und Ablauf an. Objektive Analogien zwischen Spiel und Kunst liegen neurophysiologisch in ihrer funktionsstrukturellen Verankerung in der rechten Gehirnhälfte²⁰, psychologisch in der Evidenz ihrer Sinnlichkeit, ihrer synästhetischen und eidetischen Möglichkeiten sowie ihrer visionären Elemente. Intuitionsvermögen, die Fähigkeit zur Reduktion auf das Wesentliche, nämlich zur Objektivierung durch Aussparung oder Negierung alles Überflüssigen, gleichzeitig aber auch die unübertreffliche Präzision des Erfassens mit besonderer Aufmerksamkeit auf das Minutiöse und Kleine, emphatisches Verhalten, schöpferisch-eidetische Phantasie, das Spiel mit der Illusion sowie eine gewisse Egozentrität sind gleichermaßen im künstlerischen Schaffen wie beim kindlichen Spiel zu beobachten. Die Suche nach neuen Lösungen und die Bereitschaft, neue Wege zu gehen, zeigen sich bei beiden in der ganz

¹⁵ Vgl. Heinz Heckhausen, Berlin 1964, 241: „Spielen ist eine der vielen zweckfreien Tätigkeiten, die um ihres eigenen Anregungspotentials willen aufgesucht und ausgeführt werden.“

Vgl. auch Karl Bühler, Die geistige Entwicklung des Kindes, Jena 1922, 459. Karl Bühler definiert die Funktionslust als Hauptkriterium des Spiels.

¹⁶ Vgl. Friedrich von Schiller: „Nur im Spielerischen kann Kunst entstehen.“ In seinen ästhetischen Überlegungen nimmt er ein enges Verwandtschaftsverhältnis von Kunst und Spiel an. Schillers Werke, Achter Teil, Die ästhetische Erziehung des Menschen – Über naive und sentimentalische Dichtung, hg. von Artur Kutscher, Berlin 1909, Fünftehnter Brief, 56, 57.

Vgl. Johan Huizinga, Basel / Köln 1949, 270 ff.

¹⁷ Vgl. Andreas Mäckler, 1460 Antworten auf die Frage: was ist Kunst?, Köln 2003, 166-168.

¹⁸ Vgl. Hans Scheuerl, Das Spiel, Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen, Weinheim / Basel 1954, 81–87.

¹⁹ Vgl. Hans Scheuerl, Weinheim / Basel 1954, 100–105.

²⁰ Vgl. Ernst Pöppel, Der Rahmen, Ein Blick des Gehirns auf unser Ich, München / Wien 2006, 183–213, 231 f.

eigenen produktiven Kreativität, die losgelöst von Konventionen erfolgt²¹. In Fortführung der Gedanken Schillers und Buytendijks verdeutlicht Scheuerl zusammenfassend die Kongruenzen zwischen Spiel und Kunst, aus denen ein spannender Dialog resultieren kann:

„[...] Spieltätigkeit selbst ist ein Erzeugen von Bildern und ein Sich-Hingeben an sie, die in eigener Ebene über den Dingen in sich unendlich spielen.“

„Dieses Abgeschnittensein von der Kontinuität der Lebensreihe ist eines der Momente, die das Spiel mit dem Kunstwerk verbinden.“²²

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der künstlerischen Erfassung, der malerischen Nobilitierung des spielenden Kindes als Sujet in der Malerei. Diese Thematik war nicht durch die aktuelle politische Diskussion über das Kind motiviert, vielmehr durch die Idee, die berufliche Praxiserfahrung mit Kindern und kunstgeschichtliches Interesse auf eine neue Art zu verbinden. Die Exploration ist primär auf den Künstler und seine genuin künstlerisch-psychologische Rezeptions- und Realisationsleistung gerichtet, sekundär konsekutiv auf den Rezipienten, der „das Bild in seiner Realisierung gleichsam zu Ende bringt.“²³ Das bedeutet: *Wie hat der Künstler die ontogenetische Besonderheit des Kindes als Kind, seine individuelle Entwicklung, seine Differenz zum Erwachsenen und die charakteristische Wesensart eines spielenden Kindes in physiologischer und psychologischer Sicht erfasst? In welcher Weise demonstriert er die Singularität und Würde²⁴ des Kindes, gleichermaßen Jungen wie Mädchen?* Im Fokus der Analyse stehen Gemälde, die das Kind als Individuum autonom in seinem ihm entsprechenden natürlichen Verhaltensmodus des Spiels darstellen, nicht als Kollektivgestalt wie bei-

²¹ „Künstler haben sich oft diese kindliche Fähigkeit bewahrt, den Dingen sozusagen eine neue Seite abzugewinnen.“ Zitat aus Ernst H. Gombrich, *Das forschende Auge, Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung*, Frankfurt / New York 1994, 107.

²² Hans Scheuerl, Weinheim / Basel 1954, 104.

²³ Max Imdahl, *Gesammelte Schriften, Band 3, Reflexion – Theorie – Methode*, hg. von Gottfried Boehm, Frankfurt am Main 1996, 22.

²⁴ Vgl. Giovanni Pico della Mirandola, *Über die Würde des Menschen*, aus dem Neulateinischen übertragen von Herbert Werner Rüssel, mit der Lebensbeschreibung von Thomas Morus 1510, Zürich 1988.

spielsweise in Pieter Bruegels d. Ä. bekanntem Gemälde „Kinderspiele“ von 1560 (Abb. 163). Das spielende Kind soll als exponiertes, profanes Hauptmotiv im Vordergrund des Bildes stehen, im „Bilde sein“. Es soll Zentrum der Welt sein, die das Bild darstellt, und nicht als kompositionsbedingte Staf-fage-, Assistenz- oder Repoussoirfigur²⁵ fungieren. Das kindliche Spiel mit Erwachsenen wird ausgeklammert, da es eine andere Wertigkeit besitzt. So weit wie möglich soll die Darstellung des spielenden Kindes frei von allegorisch-symbolischer Überfrachtung, ideologischer Idealisierung, Spiritualisierung und Verklärung sein. Da Malen bedeutet, Bilder zu finden und zu erfinden, soll die künstlerische Idee, einen speziellen Aspekt der Kindheit gezielt offen zu legen, analysiert werden. Verlangt man vom Künstler, dass er mehr als ein Nichtkünstler sehen soll²⁶, schließt sich logisch-konsequent die Frage an: *Schafft es die Malerei²⁷ mit den ihr eigenen Mitteln, uns die Augen zu öffnen und die Natur, hier das Kind, differenzierter sehen zu lehren?*

„Das Wesentliche an einem Bild ist weder, daß es lebenswahr, noch daß es ähnlich ist, sondern daß es dieselbe Wirkung auszuüben vermag wie das, was es darstellt.“²⁸

Der Zeitraum von 1850 bis 1914 wurde zum einen aus objektiven Gründen gewählt, denn zwei politische Ereignisse, das Scheitern der bürgerlichen Revolution von 1848 und der Beginn des ersten Weltkrieges, charakterisieren als markante, gesellschaftspolitische Einschnitte den Anfang und das Ende

²⁵ Bildbeispiele:
 Piero di Cosimo, Venus, Mars und Cupido, um 1490, Holz, 72 x 182 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
 Quentin Massys, Annenaltar (Mitteltafel), um 1508, Öl/Holz, 224,5 x 219 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel.
 Correggio, Danae, 1531/32, Öl/Lw., 161 x 193 cm, Galleria Borghese, Rom.
 Paolo Veronese, Die Pilger von Emmaus, um 1559, Öl/Lw., 241 x 415 cm, Musée du Louvre, Paris.
 Nicolas Poussin, Die Pest zu Asdod, 1630, Öl/Lw., 148 x 198 cm, Musée du Louvre, Paris.
 Nicolas Poussin, David als Sieger, um 1630, Öl/Lw., 100 x 130 cm, Museo del Prado, Madrid.

²⁶ Vgl. Sigrid Hinz, Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968, 128.

²⁷ Vgl. Konrad Fiedler, Aphorismen, in: Schriften zur Kunst II, hg. von Gottfried Boehm, München 1991, Band 2, 97, 98.

dieser Epoche. Ein weiterer und noch entscheidenderer Grund ist, dass innerhalb dieser durch gravierende, dynamische Umbrüche in allen Lebensbereichen zu charakterisierenden Zeitspanne die kindorientierten wissenschaftlichen Disziplinen²⁹ sich mit großer Schnelligkeit und Relevanz entwickelten, tradierte Gesellschaftsstrukturen sich veränderten und sowohl das Kind in seiner speziellen Genese³⁰ als auch Kindheit an sich einen neuen Stellenwert³¹ bekamen. Das Kind wurde zum ersten Mal in der Gesellschaft als Individuum, als Subjekt begriffen und nicht mehr deifiziert³². Das „göttliche“ Kind der Romantik wurde relativiert, das Kind in seinem irdischen, realen Bezugssystem wahrgenommen. Künstlerisch begann in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Zeit, in der die Freiheitsbestrebungen der Künstler bezüglich der Wahl ihrer Motive unabhängig von tradierten Hierarchien erfolgreich wurden und die subjektiven Ausdrucksqualitäten von Form und Farbe zunehmend realisiert werden konnten³³. Neue Farbtheorien und Farbmaterien initiierten eine neue Diskussion über Kolorismus und Maltechnik³⁴. Malerisch ließ der Stilpluralismus, das charakteristische Kennzeichen der Kunst des 19. Jahrhunderts, eine große Variationsbreite zu. Der subjektive Standpunkt des Künstlers, der sich auf eigene Empfindungen beruft und sie in das Zentrum seiner Arbeit stellt, bekam einen neuen Stellenwert. Die Wahl innovativer Bildmotive und neuer Techniken entsprach der Intention, eine ver-

²⁸ Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, Stuttgart / Zürich 1978, 134.

²⁹ Vgl. Jörg Heßling, *Die Haltung zu Kindern in der deutschen Kinderheilkunde von 1877 bis 1980*, Herzogenrath 1998, 8–10.

³⁰ Vgl. Priscilla Robertson, *Das Heim als Nest*, in: Lloyd deMause (Hg.), *Hört ihr die Kinder weinen? Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit*, Frankfurt am Main 1977, 565–600.

³¹ Vgl. Martinus J. Langeveld, *Studien zur Anthropologie des Kindes*, Tübingen 1968, 9–39. Der erste Kindergarten wurde 1846 durch Friedrich Wilhelm Fröbel errichtet, in der Literatur erschienen spezielle Kinderbücher wie der *Struwwelpeter* und *Robinson Crusoe* sowie Märchenbücher.

³² Vgl. Yvonne-Patricia Alefeld, *Göttliche Kinder. Die Kindheitsideologie in der Romantik*, Paderborn / München / Wien / Zürich 1996.

Vgl. Hans-Heino Ewers, *Kinder der Natur, Kinder Gottes. Kindheitsbilder und Kinderliteratur von der Aufklärung bis zur Romantik*, in: *Ausstellungskatalog „Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine Nachfolge“*, hg. von Mirjam Neumeister, Frankfurt am Main 2007, 47.

³³ Vgl. Ekkehard Mai, *Maltechnik an deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert*. In: *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei und Konservierung*, hg. von Heinz Althöfer, München 1987, 25–35.

ständliche und erschwingliche Kunst für alle herzustellen. Vermehrt entstanden Werke ohne speziellen Auftrag.

Gemälde mit Kinderdarstellungen, kunstgeschichtlich von eher marginaler Bedeutung und geringem öffentlichen Interesse³⁵, gehörten entweder in die Bildgattung des Porträts, die überwiegend als private Auftragsarbeiten entstanden, oder in die Bildgattung des Genre, auf dem das einzelne Kind der Gesamtkomposition untergeordnet war. Das Motiv des spielenden Kindes, die ausschnitthafte Momentaufnahme kindlicher Aktivität in phylo-und ontogenetischer Sicht, nimmt eine Mittelstellung zwischen beiden Gattungen ein. Als neues Reflexionsobjekt konnte es bildwürdig werden, da mit der Individuation und progredierenden Subjektivität³⁶, bedingt durch die zunehmende Industrialisierung³⁷ und die neue politische Position des einzelnen Bürgers, der Blick auf die Welt des Alltags und des Diesseits gelenkt wurde. Der einfache Mensch und damit auch das Kind rückten in den künstlerischen Mittelpunkt und gleichzeitig Vordergrund. Die Faszination für das kindliche Bildmotiv liegt darin begründet, dass die kindliche Erlebniswelt einen diametral entgegengesetzten Pol zur rational geprägten Lebenseinstellung des 19. Jahrhunderts bildete, dass das Kind im Gegensatz zum Erwachsenen sich noch unverfälscht, ohne Maske, zeigt und dass das regressive Einlassen auf die Ebene des Kindes psychologisch ausgleichend und hilfreich für die Selbstfindung wirken konnte. In der Auseinandersetzung mit dem Motiv „Kind“ kann der Versuch gesehen werden, sich auf eigene Ursprünge zu besinnen.

Nach dem in die Thematik einführenden ersten Kapitel wird im zweiten Kapitel theoretisch-methodisch ein Überblick über die recherchierte Kunstliteratur und die wichtigsten Ausstellungen zum Motiv des spielenden Kindes

³⁴ Vgl. Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987, 261–345.

³⁵ Vgl. Jan Baptist Bedaux und Rudi Ekkart, *Pride and Joy. Children's Portraits in the Netherlands 1500–1700*, Amsterdam 2000, 25: „Children's portraiture will in turn have been less prestigious than that of adults, as a result of which, leading painters may have preferred to leave children's portrait commissions to their colleagues.“

³⁶ Vgl. Peter Pütz, *Ideengeschichtliche Grundzüge der Neuzeit von der Renaissance bis zur Romantik*, in: Rolf Toman, *Klassizismus und Romantik*, Köln 2006, 7.

gegeben. In diesem wird die Abgrenzung und Eigenständigkeit der Arbeit aufgezeigt. Das folgende dritte Kapitel, in dem die Begriffe Kind und Spiel, wie sie hier zu verstehen sind, historisch und aktuell definiert werden, dient der operativen Basis. Im vierten Kapitel werden chronologisch ausgewählte historische Beispiele für die künstlerische Darstellung des Kinderspiels bis zum Jahre 1850 angeführt. Daran schließt sich im fünften Kapitel eine Auswahl von im deutschen Sprachraum in der genannten Zeitspanne entstandenen Gemälden namhafter Künstler an. Die hierfür zugrunde gelegte ordnende Systematik basiert auf der Einteilung der Spielaktivitäten, nicht der im 19. Jahrhundert bedeutenden Malschulen. Das sechste Kapitel umfasst die exemplarische Analyse herausragender Werke von zeitloser Aussage mit referentiell historischem Bezug unter dem Gesichtspunkt künstlerisch adäquater Kindbeobachtung. Dieser Versuch einer objektiven Deskription richtet sich nach bildimmanenten Kriterien, wie sie in den verschiedensten Kunsttheorien³⁸ angeführt werden, und nach der ästhetisch orientierten Betrachtungsweise der Ikonik von Max Imdahl (1925–1988)³⁹, der dem Sehen als Erfahrung von Gegenwart, dem sehenden und wiedererkennenden Sehen, die wichtigste Rolle zuweist und das dreistufige Ikonografiemodell Erwin Panofskys (1892–1968) um den Eigenwert des Bildes ergänzt. Die zu analysierenden Bilder sollen folglich, im Sinne Gottfried Böhms⁴⁰, als autopoetische Systeme gesehen werden. Das heißt, sie genügen ihrer eigenen Logik, da sie unabhängig von Referenzsystemen Sinn und Bedeutung aus ihren eigenen bildnerischen Möglichkeiten generieren. Über die Formanalyse mit besonderer Berücksichtigung von Komposition, Kontur, Farb- und Lichtgebung soll zur Inhaltsanalyse übergegangen⁴¹ und Kohärenzen von Inhalt und

³⁷ Eine prägnante Charakterisierung fand Johan Huizinga, Basel / Köln 1949, 308: „Europa zieht sein Arbeitskleid an.“

³⁸ Vgl. Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986. Das Buch enthält einen komplexen, vielschichtigen Überblick kunsthistorischer Begrifflichkeit.

³⁹ Vgl. Max Imdahl, *Giotto, Arenafr fresken, Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1980.

⁴⁰ Vgl. Gottfried Böhm, *Die ikonische Differenz ist eine Grundüberlegung zu der Frage, wie Bilder Sinn erzeugen*, in: *Kunstforum International – Denken 3000*, Band 190 März-April 2008, Roßdorf 2008, 134–140.

⁴¹ Vgl. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel / Stuttgart 1956.

Form aufgezeigt werden. „Begriffe aus der Werkstatt des Künstlers“⁴² und die Tradition der Metapher kommen zur Anwendung. Die so schrittweise erfolgende Decodierung der Bildsemiotik bildet die Basis für die sich anschließende Interpretation, der Bestimmung der semantischen Komplexität des Bildes. Diese zwischen Zeichenhaftigkeit und Illusionismus pendelnde Aussage kann nur subjektiv sein und steht eventuell divergent zur Künstlerabsicht, da aufgrund der zwischen Produktion und Rezeption liegenden Zeitdifferenz kulturell, sozialpolitisch und psychologisch veränderte Auffassungen und unterschiedliche Gewichtungen einkalkuliert sowie unterschiedliche Betrachtererfahrungen berücksichtigt werden müssen. Nach Max Imdahl⁴³ läßt sich generell die visuelle Welt des Kunstwerkes, die Simultanerfassung der Bildtotalität, mit Sprache nur unzureichend erfassen. Paul Barolsky spricht von einer

„[...] unendlich wandelbare(n) Bedeutung eines Kunstwerks, das zwar stets einen Teil seiner ursprünglichen Bedeutung bewahrt, aber in der Erfahrung des Betrachters dennoch zu etwas Neuem oder einer >nova cosa< wird“⁴⁴.

Im abschließenden Kapitel der vorliegenden Arbeit wird zusammenfassend das gewonnene Material reflektiert und bewertet.

Für die Interpretation des motiventsprechenden Bildfundus wurden nur Werke aus dem deutschsprachigen Raum berücksichtigt, die öffentlich in Museen zugänglich sind oder von denen eine akzeptable Abbildung existiert, und/oder Künstler, die im Künstlerlexikon Thieme-Becker aufgeführt sind und deren Œuvre eine größere Anzahl an Kinderbildern aufweist. Das zusammengestellte Bildmaterial kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Vgl. Herbert Schade, Zur Kunsttheorie Wilhelm Diltheys, in: Probleme der Kunstwissenschaft Erster Band, hg. von Hermann Bauer, Lorenz Dittmann, Friedrich Piel u. a., Berlin 1963, 132.

⁴² Max Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, 1987, 144, 145.

⁴³ Vgl. Max Imdahl, Gesammelte Schriften, Band 3, Reflexion – Theorie – Methode, hg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, Frankfurt am Main 1996, 8, 13.

⁴⁴ Paul Barolsky, Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen, Darmstadt, 1995, 102.

2 Forschungsstand: Ab- und Eingrenzung der Thematik

2.1 Allgemeine Überlegungen und Publikationen bis 1991 gemäß zweier Dissertationen

Die um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert intensive wissenschaftliche Entwicklung kindspezifischer Wissenschaftsdisziplinen, die 1887 von Alfred Lichtwark in der Hamburger Kunsthalle initiierte Ausstellung „Die Kunst in der Schule“⁴⁵, das epochenwirksame, 1900 erschienene Werk „Das Jahrhundert des Kindes“ von Ellen Key⁴⁶, die politische Verankerung der Rechte des Kindes in der UNO-Resolution von 1959 und das initiativ wirkende, 1960 in französischer und fünfzehn Jahre später 1975 in deutscher Sprache erschienene Buch „Geschichte der Kindheit“ von Philippe Ariès⁴⁷ blieben nicht ohne Einfluss auf die europäische Kunstgeschichte. Sie lenkten den Fokus auf ein bis dahin eher vernachlässigtes Bildmotiv⁴⁸, das Kind, dessen marginale Bedeutung sich bis heute in der fehlenden Präsentation im öffentlichen Kunstraum und in seinem intimen persönlichen Status zeigt, da oftmals in Privatbesitz und schwer zugänglich. Quantitativ gesehen gibt es in den letzten Jahren mehr fremdsprachige Publikationen, unter anderem ein Indiz für den qualitativ hohen Stellenwert und den nachweisbaren Einfluß des niederländischen, spanischen, englischen und französischen Kinderbildnisses.

Eine umfassende Auflistung und eine kritische Bewertung der einschlägigen Literatur und der wichtigsten Ausstellungen bis 1991 zum Themenkreis „Die Darstellung des Kindes in der Kunst“ geben zwei Dissertationen⁴⁹ aus

⁴⁵ Vgl. Helmut Friedel / Josef Helfenstein (Hg.), mit dem auge des Kindes, Kinderzeichnung in der modernen Kunst, München 1955, 17.

⁴⁶ Vgl. Ellen Key, Das Jahrhundert des Kindes, Berlin 1902.

⁴⁷ Vgl. Philippe Ariès, Geschichte der Kindheit, München 2003.

⁴⁸ Vgl. Anna Green, French Paintings of Childhood and Adolescence, 1848–1886, Hampshire 2007, 14.

⁴⁹ Vgl. Kathrin Joppien, Das Kind und sein Spielzeug, Diss., Bonn 1988.

Vgl. Eva Gesine Baur, Studien zum französischen und englischen Kinderbild im 18. und 19. Jahrhundert, Diss., München 1991.

den Jahren 1988 und 1991. Kathrin Joppiens Dissertation von 1988, die das Motiv des spielenden Kindes in seiner historischen Dimension in Europa im deutsch-englisch-französischen Sprachraum in der Zeit vom 18.–20. Jahrhundert thematisiert, setzt den Schwerpunkt auf die Relation Pädagogik / Kunstgeschichte. Gefragt wird nach der theoretischen Konzeption in der bildlichen Darstellung von spielenden Kindern und nach relevanten Aussagen zum Spielzeug. Überwiegend werden Genreszenen als Bildmaterial betrachtet. Die Dissertation von Eva Gesine Baur aus dem Jahr 1991 beschäftigt sich mit dem französischen und englischen Kinderbild generell in der Zeitschiene vom 18.–19. Jahrhundert. Als Resümee aus diesen beiden akademischen Arbeiten bleibt festzuhalten, dass frühere Publikationen entweder wissenschaftlichen Kriterien nur teilweise genügten, nur eine Anthologie adäquater Bildwerke darstellten oder inhaltlich nicht primär kunstgeschichtlich orientiert waren. Beide Untersuchungen unterscheiden sich in ihren entscheidenden Prämissen von der vorliegenden Arbeit.

2.2 Monografische Werke

Monografische Arbeiten zum Themenkreis dieser Dissertation stellen die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit der Kinderwelt aus der Sicht eines speziellen Künstlers in den Mittelpunkt. Sie beschränken sich nicht auf den Topos „Das spielende Kind“, sondern umfassen in unterschiedlicher Gewichtung das breite Spektrum des gesamten Kinderkosmos. So erforschte Christine Hartmann⁵⁰ in ihrer 1989 erschienenen Dissertation das Kinderbild des Künstlers Otto Dix. Sie versuchte, die Intentionen des Malers anhand der Bildinhalte zu präzisieren, die Relevanz des Kinderbildes zu belegen und dem Spätwerk des Künstlers Otto Dix zu größerer Beachtung zu verhelfen.

Eine 1995 in Düsseldorf und 1996 in Stuttgart gezeigte Ausstellung vermittelte einen Blick auf Picassos Welt der Kinder⁵¹. In einer diachronischen

⁵⁰ Vgl. Christine Hartmann, Untersuchungen zum Kinderbild bei Otto Dix, Diss., Münster 1989.

⁵¹ Vgl. Ausstellungskatalog Düsseldorf „Picassos Welt der Kinder“, hg. von Werner Spiess, München 1995.

Präsentation wurden die facettenreichen Darstellungsmodi vorzugsweise sehr junger Kinder zu einer Dokumentation für eine Geschichte der Kindheit des 20. Jahrhunderts. Die Bilder anonymer, eigener und identitätsloser Kinder belegen Picassos intensive Auseinandersetzung und spielerischen Umgang mit der kindlichen Wahrnehmungswelt. Speziell der Perspektivismus der kindlichen Optik findet in der den Kindern nachempfundenen Bedeutungsperspektive⁵² mit den Mitteln der Fragmentarisierung, Verzerrung, Vergrößerung und Untersicht ihren nachhaltigsten Ausdruck. Werner Spiess spricht von einem ästhetischen Imperativ, „der Picasso zwang, ständig über die Darstellung des Kindlichen nachzudenken“⁵³. Das Kind, oft in frühreifem Ernst porträthaft erfasst, diente Picasso als Modell für eine kulturelle Erneuerung und einen Neubeginn. Kindheit wurde von ihm zu einer Strategie künstlerischer Produktion instrumentalisiert. Die Ausstellung zeigte Picassos biografisch bedingtes schwierige Verhältnis zur Kindheit und seine künstlerische Wandlungsfähigkeit bei der Suche nach stereotypen, wirkungsvollen Chiffren für das kindliche Motiv. Dennoch war das spielende Kindes für ihn und sein künstlerisches Schaffen nur ein Aspekt unter vielen anderen.

Die Ausstellung „...mit liebevollen Blicken...“⁵⁴ aus dem Jahr 2007 im Käthe Kollwitz Museum Köln thematisierte den hohen Stellenwert von Kinderdarstellungen im Werk der Künstlerin Käthe Kollwitz und ihr intensives Bemühen, individuelle kindliche Gebärden und Verhaltensweisen präzise zu erfassen. Die vorwiegend grafischen Arbeiten zeigen das Kind als Motiv selten isoliert und autonom, sondern vorwiegend in seiner Beziehung zu und in seiner Abhängigkeit von der Mutter. Oft haben die Darstellungen einen sozialkritischen, appellativen Tenor. Mit Ausnahme der Kreidezeichnung „Drei Kinder beim Marmelenspiel“ von 1909/10 finden sich keine autonomen Arbeiten zum Motiv des spielenden Kindes bis 1914.

⁵² Vgl. Ausstellungskatalog Düsseldorf „Picassos Welt der Kinder“, hg. von Werner Spiess, München 1995. Werner Spiess spricht in diesem Zusammenhang von „bricolage“, 17.

⁵³ Ebd., 12.

⁵⁴ Vgl. Ausstellungskatalog Köln, Einblicke 8, „...mit liebevollen Blicken...“ Kinder im Werk von Käthe Kollwitz, 08.02. bis 15.04.2007, Bonn 2007.

2.3 Thematische Spezialisierung

Eine thematische Spezialisierung zum Topos Kind, dargelegt an Werken verschiedenster Künstler, zeigten mehrere relativ aktuelle Ausstellungen. Die Annäherung an das Motiv „Kind“ erfolgte jeweils aus ganz unterschiedlichen Positionen.

Im Museum Universitatis in Halle fand 2000 unter dem Motto „Was für Kinder“ die Ausstellung „Das Kind in der Kunst – Vom Jesuskind zur Barbiepuppe“⁵⁵ statt. Mittels eines historischen Überblicks von der Antike bis zur Gegenwart wurde versucht, das Verhältnis der jeweiligen Kultur zur Kindheit und ihren Umgang mit dem Kindsein anschaulich zu machen und den Blick für das Kind zu sensibilisieren. Grundlage war die umfangreiche Sammlung an grafischen Blättern im Kupferstichkabinett der Universität Halle.

2002 erschien als Begleitbuch zu einer Ausstellung im Rochow-Museum Reckahn die Broschüre „Eine Oase des Glücks. Der romantische Blick auf Kinder“⁵⁶, in dem Autoren unterschiedlichster Fachbereiche Kindheit als romantischen Topos in den kunstgeschichtlichen Mittelpunkt rückten, romantische Imaginationen von Kindheit im Geflecht von Kunst, Geschichte und Pädagogik untersuchten oder den Blick auf das moderne Kinder- und Kindheitsbild richteten. Eine vergleichbare Thematik bot die Sonderausstellung im Jenaer Romantikerhaus⁵⁷ 2003. Basierend auf dem Bild des Kindes in der Aufklärung wurden Erziehungskonzepte der Frühromantik dokumentiert und kindliche Erlebniswelten wie Spiel, Schule, Kinderarbeit und Mode mittels Installationen sinnlich erfahrbar gemacht. Ergänzt wurde die Exposition von einer Auswahl zeitgenössischer Kinder- und Jugendliteratur und Kinderdar-

⁵⁵ Vgl. Ausstellungskatalog Halle „Das Kind in der Kunst – Vom Jesuskind zur Barbiepuppe“, Ausstellung im Museum Universitatis Halle, 11. Mai bis 15. Juli 2000, Halle 2000.

⁵⁶ Vgl. „Eine Oase des Glücks. Der romantische Blick auf Kinder“, hg. von Hanno Schmitt und Silke Siebrecht, Begleitbuch zur Ausstellung im Rochow-Museum Reckahn vom 31. August bis 1. Dezember 2002, Leipzig 2002.

⁵⁷ Vgl. Ausstellungskatalog Jena „Das Kind in der Romantik. Erziehungskonzepte der Frühromantik und das Bild des Kindes in der Aufklärung“, Sonderausstellung im Jenaer Romantikerhaus, 9. März bis 13. Juli 2003, Jena 2003.

stellungen sowie Video- und Fotoarbeiten der Weimarer Künstlerin Sibylle Mania.

„Kleine Prinzen – Kinderbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert aus der Fundación Yannick y Ben Jakober“⁵⁸ lautete der Titel einer Ausstellung 2003/04 in der Kunst- und Ausstellungshalle in Bonn. Gezeigt wurden 85 Kinderbildnisse der privaten Kulturstiftung aus Mallorca, die malerisch beeindruckend die Lebenswelt adliger Kinder in der genannten Zeitspanne widerspiegeln. Beschränkt auf höfische, familiengeschichtliche Porträts ist nur eine ausschnittshaften, elitäre Sichtweise des Kindes möglich.

Das Historische Museum Basel zeigte im Winterhalbjahr 2005/2006 die Ausstellung „Kinderleben in Basel“⁵⁹, in der das Leben von Kindern in der Zeit zwischen dem 17. und frühen 20. Jahrhundert am Beispiel Basel in seinen vielfältigen Facetten dokumentiert und die Bedeutung von Kindern für die Familie aufgezeigt wurde. Anhand von Kinderporträts, Kleidung, Spielzeug, Lehrmittel und Kinderpflegeartikel belegte sie eine behütete Kindheit, beginnend mit der Taufe und endend mit der Konfirmation, in einer wohlhabenden, aber zahlenmäßig kleinen Bürgerschicht. Zeugnisse vom Leben der Kinder in armen Verhältnissen sind kaum erhalten.

Im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt fand von Oktober 2006 bis März 2007 die Ausstellung „Kinder! Bildnisse und Genreszenen“ statt, zu der eine kleine Bildbroschüre „Rundgang in 2 x 12 Bildern“⁶⁰ kurze Informationen zu ausgewählten Bildern und Künstler lieferte. Motiviert durch die aktuelle gesellschaftliche Debatte zur Situation des Kindes wurden aus dem Museumsbestand vierzig Gemälde und fünfzig Arbeiten auf Papier ausgewählt, die sich mit dem Thema Kind in seinen ganz unterschiedlichen Bezugssystemen Familie/Kindergarten/Schule malerisch beschäftigen.

⁵⁸ Vgl. Ausstellungskatalog Bonn „Kleine Prinzen – Kinderbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert aus der Fundación Yannick y Ben Jakober“, Kunst- und Ausstellungshalle Bonn, 03.10.2003–04.01.2004, Bonn 2004.

⁵⁹ Vgl. Astrid Arnold (Hg.), Kinderleben in Basel. Eine Kulturgeschichte der frühen Jahre. Basel 2005.

⁶⁰ Vgl. Sigrid Bertuleit und Claudia Valter, Kinder! Bilder und Genreszenen, Schweinfurt 2006.

Der in deutscher und englischer Sprache 2007 erschienene Katalog „Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge“⁶¹ zu den gleichnamigen Ausstellungen in Frankfurt am Main und in London thematisierte die künstlerische Reflektion und Reaktion in England auf die aufklärerische Position des 18. Jahrhunderts und zeigte ihre Rezeption auf dem Kontinent auf, vor allem in Frankreich und Deutschland. Der Hauptakzent war hier erstmalig auf das Verständnis von Kindheit als eigenständige, wichtige und prägende Lebensphase des Menschen gelegt. Von der Bildtradition des Barockkünstlers Anthonis van Dyck ausgehend wurde in der Ausstellung eine Entwicklungslinie über die „conversation pieces“, die „grand manner“ Bilder, „fancy dress“ und „fancy pictures“ bis zu Kinderdarstellungen des 19. Jahrhunderts gezogen. Diese historische Sicht wurde anhand von Gemälden, die autonom in Nahaufnahme Kinder ohne Begleitung von Erwachsenen in natürlicher Umgebung, in freierer Kleidung und mit kindlichen Verhaltensweisen zeigen, anschaulich gemacht. Die selbstbewusste Präsenz der aus der Oberschicht kommenden Kinder als kleine Persönlichkeiten, in typischen Bewegungs- und Entdeckerposen, wirkt imposant, ist jedoch ganz der jeweiligen Zeit verpflichtet.

Die thematisch weitgefaste Ausstellung im Sprengel Museum Hannover „Kinder. Darstellungen um 1900“⁶² vermittelte ein Kaleidoskop sehr unterschiedlicher Darstellungen von Kindern in der Zeit von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg. Der künstlerische Ausdruck des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Aspekts des Kindseins, die kritische Reflexion der Situation von Kindern stand im Vordergrund, nicht die Spielthematik. Thematisiert wurden die Verletzbarkeit und das Flüchtige des Kindseins, die behütete Kindheit, das Kinderleben auf dem Land und das soziale Elend

⁶¹ Vgl. Ausstellungskatalog Frankfurt „Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge“, Städel Museum 20. April bis 15. Juli 2007 und Dulwich Picture Gallery 1. August bis 4. November 2007, hg. von Mirjam Neumeister, Frankfurt am Main 2007.

⁶² Vgl. Ausstellungskatalog Hannover „Kinder. Darstellungen um 1900“, mit Beiträgen von Gabriele Sand und Christine Eckett, Sprengel Museum Hannover 29. August 2010 – 23. Januar 2011, Hannover 2011.

von Kindern. Vielfach wurden Kinder als Hoffnungsträger einer besseren Zukunft angesehen.

Der Beitrag zum Putto von Hans Körner⁶³ bietet einen gezielt umrissenen, ganz speziellen Teilaspekt zur Kindthematik. Der „pueri aeterni“, Symbol der Universalität, behauptet als Sonderform der Kinderdarstellung in allen Kunstepochen seinen ihm eigenen Platz. Körner gibt einen anschaulichen Überblick über die Begrifflichkeit und Geschichte des Putto und seine Rezeption im Kinderbild der Neuzeit, spannt einen Bogen vom antiken Putto zum ambigen Putto/Kind in der Kunst des 17./18. Jahrhunderts. Von den verschiedenen Funktionen und Rollen, die der Putto innehatte, und von seinen typischen Charakteristika leitet er seine Wandlung vom schmucken Beiwerk zum kleinen Lämmel in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts und der französischen und englischen Kunst des 18. Jahrhunderts ab.

Einen ganz eigenen Blickwinkel verfolgte das Programm des Arbeitskreises selbständiger Kultur-Institute e.V. – AsKI. Der Katalog „Homo ludens – der spielende Mensch“⁶⁴ zur zeitgleichen Ausstellung an fünf Orten wird in die Betrachtung einbezogen, weil in ihm die grundlegende Bedeutung des Spiels für den Menschen aufgezeigt wird und eine klärende Begriffsbestimmung zum Phänomen „Spiel“ erfolgt. Die Gleichsetzung der Termini „homo ludens“, „der spielende Mensch“ und „die Spiele des Menschen“ wird falsifiziert und eine semantische Abgrenzung voneinander im historischen Verlauf der Evolution vorgenommen. Spiel entstand vor 220–200 Millionen Jahren in der Phase der Entstehung der Wirbeltiere. Wie Essen, Trinken, Atmen und Lieben gehört das Spiel als Urbedürfnis zum Leben. Mit dem Kulturanthropologen Johan Huizinga, dem Theologen Hugo Rahner und dem Wissenschaftler Günther Bauer werden drei unterschiedliche, sich ergänzende Betrachtungsweisen vorgestellt. Fazit ist eine Umbenennung der kulturanthropologischen Konzeption „homo ludens“ und des unglücklichen Begriffskon-

⁶³ Vgl. Hans Körner, „Wie die Alten sangen“, in: Roland Kanz (Hg.), Das Komische in der Kunst, Köln 2007, 59–90.

⁶⁴ Vgl. Ausstellungskatalog Düsseldorf „Homo ludens – der spielende Mensch“, zeitgleich an 5 Orten, Eine Gemeinschaftsausstellung des Arbeitskreises selbständiger Kultur-Institute e.V. – AsKI, hg. von Volkmar Hansen und Sabine Jung, Bonn 2003.

glomerats „Spiel“ in die prägnantere Bezeichnung „the playful (wo)man“⁶⁵. Die neue Konzeption von „play“ und „global players“, deren wichtigstes Kriterium die Selbstbestimmtheit ist, entspricht der aktuellen Situation der heutigen Zeit.

2.4 Das Kind im 20. Jahrhundert

Kinderdarstellungen im 20. Jahrhundert sind das Thema mehrerer Publikationen ab der Jahrhundertwende 1999/2000. Sie werden hier berücksichtigt, weil sich reflexiv immer wieder Verweise auf tradierte Kunstformen und allgemeingültige Auseinandersetzungen mit der Kindthematik ergeben.

Im Ausstellungskatalog der Kunsthalle Nürnberg⁶⁶ wird die zweite Etappe eines dreiteilig interdisziplinär angelegten Projektes der Kunstakademie Düsseldorf, des Instituts für Pädagogik der Universität Erlangen-Nürnberg und des Siemens Kulturprogramms zum Thema „Wie sich die Künste und die Wissenschaften Bilder von Kindern, Vätern und Müttern machen!“ vorgestellt. Die Ausstellung „Vergiß den Ball und spiel‘ weiter“, die ein halbes Jahr nach einem öffentlichen wissenschaftlichen Symposium in Nürnberg begann, steht ganz unter der Thematik des Kindes. Ihr Schwerpunkt lag nicht auf den Abbildungen von Kindern, sondern auf künstlerischen Produktionen, die sich mit dem nicht eindeutigen Bild des Kindes in der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzten. Die Reflexion über Kindheit, die oftmals fiktiven und/oder projektiven Ursprungs ist, wird zu einer anschaulichen Bewusstwerdung und Bewusstmachung der eigenen Existenz. Die nostalgische Metapher des Verlustes der Geborgenheit und des Zustands der Ursprünglichkeit zieht sich durch viele Arbeiten.

Die Expositionen in Koblenz und Bietigheim-Bissingen beleuchteten die Kenntnis und Vision vom Kind mit den Mitteln der Kunst im Zeitspektrum

⁶⁵ Vgl. Ausstellungskatalog Düsseldorf „Homo ludens – der spielende Mensch“, Bonn 2003, 29–31.

⁶⁶ Vgl. Ausstellungskatalog Nürnberg „Vergiß den Ball und spiel‘ weiter – das Bild des Kindes in zeitgenössischer Kunst und Wissenschaft“, eine Initiative des Siemens-Kulturprogramms, Kunsthalle Nürnberg 21. Oktober 1999 – 09. Januar 2000, hg. von Eckart Liebau mit Essays von Christa Berg, Köln 1999.

von der Wilhelminischen Ära bis zum Ausgang des 20. Jahrhunderts. In der Ausstellung „Kinder des 20. Jahrhunderts“⁶⁷ wurde schwerpunktmäßig die deutsche Malkunst betrachtet, unterstützend auch Fotografie und Skulptur; in der Ausstellung „KinderBlicke“⁶⁸ ging es um die weltweite Wechselwirkung von Kindheit und bildender Kunst sowohl in den klassischen Gattungen Malerei, Zeichnung und Skulptur als auch in zeitgenössischen Ausdrucksformen wie Fotografie, Installationen und Videoarbeiten. Über Ländergrenzen hinweg wurden diverse künstlerische Arbeitsstrategien zum facettenreichen kindlichen Leben verdeutlicht, ähnlich den schon genannten Arbeiten. In beiden Ausstellungskatalogen liegt die thematische Ausrichtung zwischen den konträren, positiven und negativen Leitmotiven Ellen Keys und Neil Postmans. Unter Berücksichtigung interdisziplinärer Diskussionen wird das Kind als Spiegel des sozialen Wandels gesehen, als abhängig vom individuellen und gesellschaftlichen Umgang mit ihm. Die eigene Kindheit oder Kindheit als Objekt der Introspektion dienen als Motivation. Die kritische künstlerische Reflektion, in der der Mythos vom paradiesischen Zustand der Kindheit hinterfragt und als Fiktion entlarvt wird, führte zu einer technisch vielfältigen Darstellung kindlicher Realität ohne Ästhetisieren, Beschönigen und Idealisieren, besonders in den ersten drei Jahrzehnten und den letzten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts. Das Kind wird nicht mehr nur als das liebenswürdigste, sondern in seiner Fragilität und Vulnerabilität auch als das schwächste Mitglied der Gesellschaft gezeigt.

2.5 Ausländische Publikationen

Vergleichbar den deutschsprachigen setzten ausländische Publikationen und Ausstellungen zur Kinderthematik die Schwerpunkte auf das kindliche

⁶⁷ Vgl. Ausstellungskatalog Koblenz „Kinder des 20. Jahrhunderts“, Galerie der Stadt Aschaffenburg vom 9. April – 12. Juni 2000 und Mittelrhein-Museum Koblenz vom 18. Juni – 27. August 2000, hg. von Christa Murken, Klaus Weschenfelder, Brigitte Schad, Köln 2000.

⁶⁸ Vgl. Ausstellungskatalog Bietigheim-Bissingen „KinderBlicke – Kindheit und Moderne von Klee bis Boltanski“, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen vom 7. Juli bis 16. September 2001, hg. vom Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen, Ostfildern-Ruit 2001.

Porträt, die verschiedenen kindlichen Lebensstufen, das Spielzeug oder auf historische Dimensionen. Familiäre Szenen mit ihren speziellen Beziehungsstrukturen und differenzierte, detailreiche Genreszenen nahmen einen breiten Raum ein.

James Christen Steward setzte sich in seinem 1995 erschienenen Buch „The New Child“⁶⁹ mit dem Bild des Kindes im georgianischen England in der Zeitspanne von 1730–1830 auseinander. Da seine Untersuchung ergab, dass im späten 18. Jahrhundert ein enormer Anstieg an unterschiedlichsten Arbeiten zum Thema Kind zu verzeichnen war, sah er konnotativ den Begriff „Bild“ umfassender und stellte sich die Frage, ob gemalte Bilder eine andere Aussage über das Leben von Kindern als schriftliche Dokumente machen. Die sich verändernde, neue Vorstellung von Kindheit versuchte er exemplarisch in der Relation von zeitgenössischem visuellen und literarischen Material aufzuzeigen. Das Innovative des „Neuen Kindes“ in der georgianischen Kunst sah er in „his prominence, his centrality and his emotive quality“⁷⁰ und demonstrierte es in der Malerei an Porträts und Genreszenen. Die Persönlichkeit des Künstlers, seine Einstellung zu Kindern und seine Fähigkeit, auf Kinder einzugehen, das heißt, die Subjektivität der visuellen Wahrnehmung und Verarbeitung, spielten für Steward eine bedeutende Rolle für die Darstellung des Kindes.

Anne Higonnet⁷¹ beschäftigte sich mit dem Kinderporträt im 20. Jahrhundert und zog aus ihren Beobachtungen ein kritisches und nachdenklich stimmendes Resümee. Ausgehend vom englischen Kinderporträt des 18. Jahrhunderts zeigte sie exemplarisch den historischen Verlauf der sich ändernden Wahrnehmung und Wertung der Kindheit auf. Den Schwerpunkt ihrer Analyse bildete das Medium der Fotografie und seine sexistische Dimension, seine das Wesen und die Würde des Kindes verletzende Präsenz mit seinen vielfältigen Funktionen, die reflexiv als eine Neueinführung der

⁶⁹ Vgl. James Christen Steward, *The New Child. British Art and the Origins of Modern Childhood 1730–1830*, Berkeley 1995.

⁷⁰ James Christen Steward, Berkeley 1995, 17.

⁷¹ Vgl. Anne Higonnet, *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*, London 1998.

Bilddefinition⁷² von Kindheit im 18. Jahrhundert gewertet wurden. Das Buch ist ein einfühlsames Plädoyer, das Kind in seiner Persönlichkeit ernst zu nehmen und nicht kommerziell zu missbrauchen.

Das umfassend aus drei Quellen recherchierte Buch „Kinder delijt“⁷³ dokumentiert das mittelalterliche Konzept von Kindheit in den Niederlanden von 1100–1550 und belegt die Bedeutung des Spiels im Leben der Kinder dieser Zeit. Die Ausgangsthese ist, dass Kindheit eng mit dem Spiel verbunden ist und anhand von Spielzeug Aussagen über die alltägliche Lebenswelt des Kindes zu gewinnen sind. Literarische Texte, archäologische Funde und Abbildungen geben Aufschluß über das Verständnis von Kindheit und den zeittypischen Umgang mit Kindern. Interessantes Fazit der Arbeit ist die Feststellung, dass es im Mittelalter bereits ein konkretes Konzept von Kindheit gab und die Stellung des Kindes eine Vorzugsstellung war.

„Das mittelalterliche Konzept der Kindheit zeigt den ausgeprägten Charakter eines den Kindern verliehenen Aufschubs der wichtigeren Sachen im Leben. Dieses Konzept ist nirgends besser als im Kinderspiel dargestellt, das mit Sicherheit stimuliert wurde.“⁷⁴

Der Katalog „Pride and Joy. Children’s Portraits in The Netherlands 1500–1700“⁷⁵ zu den Ausstellungen in Haarlem, 2000, und Antwerpen, 2001, vermittelt anschaulich und prägnant einen umfassenden Überblick über die künstlerische Auffassung und Wiedergabe der kindlichen Lebenswelt in den Niederlanden innerhalb der Zeitspanne zweier früherer Jahrhunderte. Wie im Titel schon erkennbar, handelte es sich bei den ausgewählten Gemälden vor allem um kindliche Porträts. Ihre Bedeutung lag in der großen Vorbildfunktion, die sie für die nachfolgende Künstlergeneration hatten. Jan Baptist Bedaux bezog in der Einführung kritisch Stellung zu den zu einseitig und nega-

⁷² Vgl. Anne Higonnet, *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*, London 1998, 12.

⁷³ Vgl. Annemarieke Willemsen, *Kinder delijt*, Nijmegen 1998.

⁷⁴ Annemarieke Willemsen, Nijmegen 1998, 322.

⁷⁵ Vgl. Jean Baptist Bedaux und Rudi Ekkart (Hg.), *Pride and Joy. Children’s Portraits in The Netherlands 1500–1700*. Frans Hals Museum, Haarlem 7. Oktober – 31. Dezember

tiv ausgerichteten Historiografien des Kindes, wie sie bei Philippe Ariès, Edward Shorter, Lawrence Stone und Elisabeth Badinter zu finden sind. Er postulierte als konstantes Element in der menschlichen Evolution die affektive, liebevolle Beziehung zwischen Eltern und Kindern und sah dies bestätigt in der Vielzahl der Kinderbildnisse, die elterlichen Stolz und Freude – so der Katalogtitel – dokumentieren. Hervorhebenswert ist Bedauxs reflexiv psychologische Sichtweise der Darstellung des Kindes, die das „Kindchenschema“ des Verhaltensforschers Konrad Lorenz aufgreift. Als Stimulanz für den Betrachter deutete er die Vergrößerung der Kinderaugen und ihre stärkere farbige Akzentuierung, vor allem in dunklen Brauntönen. Im Gegensatz zum Erwachsenenporträt handelte es sich bei Kinderporträts um das kleinere „half-length“ Format und meistens um Ganzkörperbildnisse, da sie eine bessere Bewegungserfassung zulassen und mehr Spielraum für attributives Accessoires bieten. Dem aristotelischen Triumvirat von Natur, Erziehung und Übung und dem Glauben an die absolute Formbarkeit von Kindern wurde in der Zeitspanne von 1500–1700 große Bedeutung beigemessen.

Einen historischen Gang durch die westliche Kunstgeschichte zur Aufdeckung zeittypischer Vorstellungen von der Kindheit gibt die Publikation von Erika Langmuir⁷⁶. Ausgehend von der Schutzbedürftigkeit und Abhängigkeit des Kindes vom Erwachsenen wurden visuell exemplarisch die verschiedenen Stufen der Kindheit von der Geburt bis zur Adoleszenz dokumentiert; ein Überblick über bedeutende dynastische Porträts von Kindern schloss sich an. Resümee des Buches ist, dass Kindheit zwar nicht als eigenständige Lebensphase gesehen wurde, aber zu allen Zeiten Kindheit als Reflexionsobjekt über die „*conditio humana*“ einen hohen Stellenwert besaß.

Das Buch „*Young America. Childhood in the 19th-Century Art and Culture*“ von Claire Perry⁷⁷ erschien begleitend zur Ausstellung „*America ABC*“ in Washington. Es stellt sechs Themenbereiche zum Kind vor, die für das Land Amerika und seine Entwicklung im 19. Jahrhundert von eminenter Be-

2000, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 21. Januar – 22. April 2001, Amsterdam 2000.

⁷⁶ Vgl. Erika Langmuir, *Imagining Childhood*, New Haven / London 2006.

deutung waren. Neben den positiven Seiten der Kindheit in den Kapiteln 1, 2 und 6 werden mit den Sklaven-, Lumpen- und Eingeborenenkindern in den Kapiteln 3, 4 und 5 auch brisante Einblicke in die negativen, nicht als repräsentativ angesehenen Seiten kindlichen Lebens und seine verschiedenen Wurzeln gezeigt. Auffallend und von den anderen Publikationen sich unterscheidend ist die politische Dimension, die die Kindheit als Manifestation der nationalen Identität betont, das heißt, das Kind wird visionär als Hoffnungsträger und Garant ökonomischer Sicherheit gesehen. Die Bedeutung der Kindheit besaß in Amerika einen anderen Stellenwert als in Europa. Unterstützt wurden die Aussagen durch die quantitativ imponierende, weit verbreitete Kinderliteratur und durch zeitgenössische Fotografien. Angesprochen wurde mit der Stille der Kinder auf den Bildern auch ein psychologisch besonders interessanter Punkt: die Kinder sprechen nicht für sich, vielmehr werden sie funktional aus der Sicht des Erwachsenen beschrieben.

Anna Green⁷⁸ stellt in ihrem 2007 erschienenen Buch zur Malerei der Kindheit und Adoleszenz französische Gemälde von Kindern und Jugendlichen aus der Zeit 1848–1886 vor. Sie bescheinigt dieser Zeit generell ein großes Interesse für die Kindheit⁷⁹, für das sie ursächlich einen Zusammenhang mit der neu aufkommenden Maltechnik sieht, Zeitmomente mit raschem, flüchtigem Pinselstrich spontan festzuhalten. Dadurch ergaben sich neue Möglichkeiten, das schwierige, weil unruhige Motiv „Kind“ in und mit seiner Bewegungsfreude darzustellen. Die Kapiteleinteilung erfolgte nicht chronologisch, sondern richtete sich nach soziologischen und räumlichen Gesichtspunkten. Unter den Aspekten Arbeit, Erziehung, Geschlecht, Familie, Gesellschaftsklasse und Stadt wurden herausragende Gemälde mit Kinder- und Adolescentendarstellungen analysiert. Interessant ist Greens Verweis auf das komplexe Konstrukt „Kindheit“⁸⁰, das für jeden Erwachsenen

⁷⁷ Vgl. Claire Perry, *Young America. Childhood in 19th-Century Art and Culture*, New Haven / London 2006, 1–9.

⁷⁸ Vgl. Anna Green, *French Paintings of Childhood and Adolescence 1848-1886*, Hampshire 2007.

⁷⁹ Ebd., 8.

⁸⁰ Ebd., 18, 20.

unterschiedlich ist und sich aus verschiedenen Erfahrungen und Verarbeitungsstrategien zusammensetzt.

Als vierter Band in der Reihe berühmter Höhepunkte aus der Kollektion des Museums Mauritshuis in Den Haag erschien 2007 in niederländischer und englischer Sprache das Buch „Kinderen“ (Children)⁸¹. Von 800 im Besitz des Museums befindlichen Gemälden enthalten etwa 200 Darstellungen von Kindern. In der zweiteilig angelegten Publikation wird anschaulich die Beliebtheit des kindlichen Motivs in der nordniederländischen Malerei bis zum Ende des 17. Jahrhunderts demonstriert. Im ersten Teil führen einleitend allgemeine Informationen zur Darstellungsweise des Kindes in der Malerei in die spezielle Thematik ein, anschließend werden unterschiedliche Aspekte des kindlichen Lebens, unter anderem auch das Spiel⁸², betrachtet. Der zweite Teil beleuchtet gezielt siebzehn exemplarisch ausgewählte Gemälde, die die große Spannbreite der holländischen Malerei aufzeigen. Kunsthistorisch ist von Bedeutung, dass in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein mehr realistischer Stil, auch bei sakralen Motiven, sich entwickelte, der im 17. Jahrhundert zur vollen Entfaltung kam und die folgenden Künstlergenerationen nachhaltig beeinflusste. Die weit verbreiteten theoretischen Konzepte zur Kindererziehung des Humanisten und Theologen Erasmus von Rotterdam (1466/69-1536) und des Dichters und Juristen Jacob Cats (1577-1660)⁸³ werden, da sie aufschlußreiche Erklärungen und Begründungen bieten, für die Interpretation der Kunstwerke herangezogen. Die große Bekanntheit und vielfache Zitierung der vorgestellten Exponate zeugt von der exzellenten Qualität der Malerei.

Abschließend, das Arbeitsmotiv nur indirekt berührend, soll noch die Publikation von Massimo Ammaniti Erwähnung finden, die die Relation Kind / Künstler im Medium der Malerei zur Thematik hat. In dem Kapitel

⁸¹ Vgl. Ausstellungskatalog Den Haag „Children“, hg. vom Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, Zwolle 2007.

⁸² Vgl. Ausstellungskatalog Den Haag „Children“, Zwolle 2007, 22.

⁸³ In der Literatur wird Jacob Cats wegen seiner didaktischen Gedichte „Vater Cats“ genannt.

„Children and Artists: Is a Dialogue Possible?“⁸⁴ werden aus psychoanalytischer Sicht wesensmäßige Kohärenzen zwischen Kind und Künstler konstatiert. Das Bewahren und Verstehen kindlicher Verhaltensweisen wird im Hinblick auf Fantasie, Abstraktion und Emotion für die Kreativität großer Künstler als wichtig erachtet. Spiel und Zeichnung, „a sort of Golden Age of the pre-verbal expression“, sind nach Ammaniti privilegiert, seelische Zustände direkt und unverfälscht zum Ausdruck zu bringen. Die Schnittfläche Kind / Künstler, eine immer wieder populäre Beziehungskonstellation, wird auch in dem schon erwähnten Ausstellungskatalog „Vergiß den Ball und spiel“ weiter⁸⁵ kritisch thematisiert. Als Fazit der Überlegungen von Winzen gilt:

„Der erwachsene Künstler ist aufgrund der engen Verknüpfung von Sach- und Selbsterfahrung so sehr bei sich, daß seine künstlerische Auseinandersetzung dem kindlichen Spiel zum Verwechseln ähnlich ist.“⁸⁶

2.6 Resümee

Zusammenfassend läßt sich sagen, dass in der vorgestellten Kunstliteratur viele verschiedene Zugänge zum Phänomen „Kind“ und „Kindheit“ aufgezeigt werden. Positive, funktionale Gesichtswesen dominieren vor einer kritischen Analyse der kindlichen Lebenssituation, die humoristisch und/oder moralisierend im 17. Jahrhundert in den Niederlanden sich zu entwickeln begann. Das Kind als unbequemes, anstrengendes, forderndes, freches, egoistisches Wesen wird erst im 20. Jahrhundert detaillierter thematisiert. Alle Publikationen und Ausstellungen tangieren das Arbeitsthema „Das spielende Kind in der deutschen Kunst zwischen 1850 und 1914“ in unterschiedlichster Weise, haben aber jeweils eine andere Ausrichtung und Zielsetzung. Die

⁸⁴ Vgl. Massimo Ammaniti, Children and Artists: Is a Dialogue Possible?, in: Marco Francioli, Les enfants terribles, Il linguaggio dell'infanzia nell'arte, The Language of Childhood in Art 1909–2004, Museo Cantonale d'Arte, Lugano 2004, 15–27.

⁸⁵ Vgl. Matthias Winzen, Kinder sind keine Künstler, in: Ausstellungskatalog Nürnberg „Vergiß den Ball und spiel“ weiter - das Bild des Kindes in zeitgenössischer Kunst und Wissenschaft“, Köln 1999, 98–104.

⁸⁶ Ebd., 100.

Thematik der Kindheit, die eigenständige Lebensphase des Kindes mit transitorischem und prozessuellem Charakter, wird sehr weit und komplex gefasst. Im Fokus steht der Kinderkosmos generell. Das Motiv des spielenden Kindes, das singulär oder gruppendynamisch abgebildet wird, ist nur ein Aspekt unter vielen und nimmt eine untergeordnete Position ein. Spielphänomen und Spielsituation werden nicht gezielter untersucht. Die psychologische Durchdringung des Themas des spielenden Kindes, wie es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts untersucht werden soll, wird nur ansatzweise spürbar. Die ontologische und spieltheoretische Bildanalyse aus der Sicht des Künstlers, die autobiografische Faktoren und gegebenenfalls seine eigene Beziehung zu Kindern einbezieht, fehlt und soll hier als neuer Aspekt behandelt werden. Im Unterschied zur vorliegenden Arbeit wird zudem in den meisten Publikationen ein anderer Zeitraum beleuchtet und die Malerei nicht exponiert, sondern gemeinsam mit den anderen Kunstgattungen betrachtet.

3 Definition der Begriffe „Kind“ und „Spiel“

3.1 Das Kind

In diesem Kapitel wird der Begriff „Kind“ zunächst historisch, anschließend aus heutiger Zeit beleuchtet, und seine künstlerisch relevante Sichtweise aufgezeigt.

3.1.1 Die historische Sicht bis 1914

Im Mittelalter unterschied man vor der Adoleszenz nur zwei Phasen in der kindlichen Entwicklung: die Kindheit, die „infantia“, die sieben Jahre dauerte, und bis zum 14. Lebensjahr das Knabenalter, die „pueritia“⁸⁷. Erst im 18. Jahrhundert erfolgte nach Philippe Ariès eine weitere physische Differenzierung, die das Kleinkind vom Kind abhob. Kindliche Geschlechtsunterschiede wurden noch nicht beachtet; Bezugsobjekt war neutral der Junge. So war beispielsweise das berühmte bebilderte Lehrbuch „Orbis sensualium pictus“ des tschechischen Theologen und Pädagogen Johann Amos Comenius (1592-1670)⁸⁸ ganz an der Jungenerziehung orientiert. Dem Zeitgeist der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsprechend und frühere pädagogische Reflexionen über das Kind nicht beachtend, gab Johann Heinrich Zedler in seinem Universallexikon von 1737 eine Defizitdefinition zum Begriff Kind:

„[...] versteht man darunter einen Menschen von solchem Alter, in welchem er den vollkommenen Gebrauch derer Kräfte Leibes so wohl als der Seelen nicht hat. [...] Von folgender Abhandlung nehmen wir das Wort Kind von den ersten Lebens-Jahren eines Menschen, in welchem der Gebrauch Leibes und der Seele noch schwach und unvermögend sind; deswegen es die Lateiner durch infans geben, welches so viel ist als nicht reden können. [...] Die römischen

⁸⁷ Vgl. Philippe Ariès, *Geschichte der Kindheit*, München 2003, 76–84. Zu Alterszäsuren siehe auch Klaus Arnold, *Kindheit im europäischen Mittelalter*, in: Jochen Martin / August Nitschke (Hg.), *Zur Sozialgeschichte der Kindheit*, Freiburg / München 1986, 446–448.

⁸⁸ Vgl. Johann Amos Comenius, *Orbis sensualium pictis*, hg. von J. Kühnel, Leipzig 1940.

Rechte setzen, um eine gewisse Regel zu haben, das Alter eines Kindes bis in das siebende Jahr, weil man gemeinlich um diese Zeit einen stärckern Gebrauch Leibes und der Seelen an demselben bemercket.“⁸⁹

Die negative Auffassung drückt sich krass in seinem Vergleich eines Unsinnigen mit einem Kind aus. Seidler konstatierte sogar für die Zeit von der Antike bis zur Aufklärung Kindheit selbst als Krankheit⁹⁰. In der bahnbrechenden Enzyklopädie von Denis Diderot und d'Alembert⁹¹, zur Zeit der Aufklärung noch vor der französischen Revolution zwischen den Jahren 1751 und 1780 entstanden, finden sich unter dem Eintrag „Enfans“ lediglich Hinweise zur rechtlichen Stellung des Kindes in verschiedenen europäischen Regionen. Weder Zedler noch Diderot gingen detaillierter kindorientiert auf die physische und psychologische Charakteristik des Kindes ein; vielmehr betonten sie das einseitig dominante Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Erwachsenen und dem zu erziehenden Kind. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts existierten das Kind als eigenständiges Individuum und eine ihm immanente Kinderwelt nicht; das Kind besaß keine Rechte in der Erwachsenenwelt, es hatte sich in der Erwachsenenwelt einzurichten und erfuhr wenig Zuwendung⁹². Trotz der Theorien der Aufklärung, Jean Jacques Rousseaus paradigmatischem Roman „Emile ou De l'éducation“⁹³ von 1762 und der theoretischen Schriften Herders und Schillers wurde Kindheit weiterhin allgemein als defizitärer Zustand, das Kind im Sinne Aristoteles⁹⁴ als vernunftloses Wesen gesehen. Die genetische Sichtweise, gemeint sind der Respekt vor seinem biologischen Anderssein, die Akzeptanz seiner speziellen Entwicklungsphase und die

⁸⁹ Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste, welches bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, Band 15, Leipzig / Halle 1737, 335–336, p 640–641.

⁹⁰ Vgl. Eduard Seidler, Das kranke Kind. Historische Modelle einer medizinischen Anthropologie des Kindesalters, in: Jochen Martin / August Nitschke (Hg.), Zur Sozialgeschichte der Kindheit, Freiburg / München 1986, 693.

⁹¹ Vgl. Denis Diderot, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, hg. von John Lough, Paris 1976, Band 3, 262–265.

⁹² Vgl. Ingeborg Weber-Kellermann, Die Kinderstube, Frankfurt am Main 1991.

⁹³ Vgl. Deutsche Übersetzung: Jean-Jacques Rousseau, Emil oder die Erziehung, Langensalza 1893, 86 ff. Jean-Jacques Rousseau sah als erster theoretisch das Kind als Kind, seine eigene Praxis mit Kindern stand allerdings in krassem Gegensatz dazu.

⁹⁴ Vgl. Susanne Leiste, Studien zur Darstellung des Kindes und der bildenden Kunst des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit, Diss., Erlangen-Nürnberg 1985, 175.

Achtung seiner Würde, entwickelte sich nach einer ideologisch verklärten Phase der Romantik und des Biedermeiers, in der das Kind als Metapher der Unschuld und der Sehnsucht nach einem längst verlorenen und unerreichbaren Zustand gesehen wurde, nur langsam. Sozialgeschichtlich spielte die Entstehung der bürgerlichen Kleinfamilie hierbei eine wesentliche Rolle. Kritisch zu sehen ist nach wie vor der Adultismus, die Sicht aus der Erwachsenenperspektive auf das Kind.

Im Meyerschen Conversationslexikon von 1833 findet sich eine kurze Definition von Kind unter dem Stichwort „Alter“. Die Kindheit als die erste von vier Lebensaltern wird von 1–14 Jahren angesetzt, und

„[...] zwar die eigentliche Kindheit (infantia), von der Geburt an bis zum 7. Jahre, und dann das Knaben- und Mädchenalter, bei den Mädchen bis zum 11. oder 12., bei den Jungen bis zum 14. oder 15. Jahre.“⁹⁵

Die Annahme der „eigenthümlichen körperlichen Beschaffenheit“ und der „verschiedenen Eigenheiten“ des Seelenlebens des Kindes wurde 1850 im großen Conversationslexikon⁹⁶, nun unter der Rubrik Kind, anatomisch-physiologisch für den Status des Neugeborenen ausführlich erweitert. Neben an erster Stelle genannten gerichtsmedizinischen Aspekten werden umfassend und detailliert die biologisch-körperlichen und psychisch-organischen Besonderheiten beschrieben und erklärt. Die Stichwörter Junge und Mädchen als Denotationen eines älteren Kindes sucht man vergeblich. Weder wird das normal entwickelte Kind nach eigengesetzlichen physiologischen Wachstumskriterien analysiert, noch werden typische Parameter der kindlichen Psyche wie starke Emotionalität und Impulsivität, Fantasiereichtum und träumerische Selbstvergessenheit, ursprüngliche Naivität, Neugier, grenzenloses Erstaunen, Freude am Komischen und universelle Einheit genannt. Der Topos Kindheit wurde weiterhin als eine notwendige Übergangsphase, als na-

⁹⁵ Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations=Lexikon), Zu zwölf Bänden, Erster Band A bis Bl, Leipzig 1833, 215–217.

⁹⁶ Meyer's Conversations=Lexikon, Das große Conversations=Lexicon für die gebildeten Stände, Originalausgabe, hg. von J. Mener, 17. Band, Johann (Biogr.)-Klapka, Hildburghausen / Amsterdam / Paris / Philadelphia 1850, 1137–1148.

turgegebenes Durchgangsstadium, angesehen, sein Wert als eigener Modus des Menschseins, als eigenständige Lebensphase, noch verkannt. Bis weit ins 19. Jahrhundert wurde das Kind als Sache, als Objekt⁹⁷, betrachtet, das dem patriarchalischen Gesetz unterstand. Verständnis für die wahre Kindlichkeit entwickelte sich zögernd und vereinzelt⁹⁸. Für die Anerkennung und Beachtung der Rechte des Kindes gab es noch kein spezielles Forum. Nach Max Rehm⁹⁹ wurde die Ausgestaltung des Kinderrechts im 19. Jahrhundert vernachlässigt.

Auch in der medizinischen Wissenschaft des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum fand das gesunde Kind nur wenig Aufmerksamkeit. Ab 1850¹⁰⁰ entstanden mit der Ausdifferenzierung medizinischer Teildisziplinen zwar spezielle Arbeiten zu Krankheitsbildern des Kindes¹⁰¹. Doch relativ spät, erst 1894, wurde die erste ordentliche Professur für Kinderheilkunde errichtet. Noch 1928 wird im Handbuch der Anatomie des Kindes eine unzureichende Beachtung der allgemeinen Physiologie des Kindes und seiner typischen Phylogenese kritisiert. „Es fehlt an einer modernen anatomischen Darstellung des Gebietes.“¹⁰² Tabellenmäßige Darstellungen über das Wachstum des kindlichen Körpers und seiner einzelnen Teile finden sich vereinzelt und lokal beschränkt, beispielsweise im Rahmen von Schulkindervermessungen, erst ab 1888¹⁰³.

Ansätze psychologischer Betrachtungen aus der Sicht eines Naturwissenschaftlers enthalten zwei einflussreiche Werke des Arztes, Philosophen, Psychologen und Malers Carl Gustav Carus (1789–1869): das schon 1846 publi-

⁹⁷ Vgl. Ruth Dirx, *Das Kind, das unbekannte Wesen*, Hamburg 1964, 17.

⁹⁸ Vgl. Martinus J. Langeveld, *Studien zur Anthropologie des Kindes*, Tübingen 1968, 1-39.

⁹⁹ Max Rehm, *Das Kind in der Gesellschaft, Abriß der Jugendwohlfahrt in Vergangenheit und Gegenwart*, München 1925, 35.

¹⁰⁰ Vgl. Claudia Huerkamp, *Der Aufstieg der Ärzte im 19. Jahrhundert. Vom gelehrten Stand zum professionellen Experten: Das Beispiel Preußens*, Göttingen 1985.

¹⁰¹ Vgl. J. R. Bierich, R. Grüttner, K.-H. Schäfer (Hg.), *Geschichte der Kinderheilkunde. Physiologie und Pathologie der Entwicklung*, Berlin / Heidelberg / New York, 1971, in: *Handbuch der Kinderheilkunde*, Band I/1, hg. von H. Opitz und F. Schmid, 13–15: Die erste Kinderabteilung mit 30-40 Betten wurde 1830 in der Berliner Charité und die erste ordentliche Professur der Kinderheilkunde 1894 eingerichtet, erst 1918 wurde die Kinderheilkunde zum Prüfungsfach erhoben.

¹⁰² Karl Peter, Georg Wetzell, Friedrich Heiderich (Hg.), *Handbuch der Anatomie*, Erster Band, 1. und 2. Lieferung, München 1928, Vorwort.

¹⁰³ Ebd., 223–256.

zierte Buch „Psyche - Zur Entwicklungsgeschichte der Seele“¹⁰⁴, in dem er im Kapitel II a) 2. „Von Heranbildung der Seele und des Geistes im Kinde“¹⁰⁵ über die Bedeutung der Fantasie und einer stimulierenden Umwelt schrieb, sowie das 1853 erschienene, komplexere Buch „Symbolik der menschlichen Gestalt“¹⁰⁶, in dem er eine Zusammenfassung seiner Gedanken zur Konstitution, zum Temperament und zur geistigen Anlage auch von Kindern formulierte. Untergeordnet und verstreut sind kurze spezielle Interpretationen zum Kind¹⁰⁷ enthalten, wie zum Beispiel zur Auswölbung der Kinderstirn, zu den großen Augen mit kleiner Iris mit viel Augenweiß, zur kleinen Stupsnase und zum kleinen Mund. Interessant ist seine frühe Unterscheidung zwischen auditiven und visuellen Menschentypen¹⁰⁸. Dezidiert kinderpsychologische Forschungen und Untersuchungen finden sich zum Ende des 19. Jahrhunderts um die Jahrhundertwende. Begründer und Wegweiser war der Physiologe und Psychologe William Thierry Preyer (1841–1897), der mit seinem 1882 erstmals herausgegebenen und 1904 bereits in sechster Auflage erschienenen Buch „Die Seele des Kindes“¹⁰⁹ die Grundlagen für die moderne Kinderpsychologie schuf. Anhand empirisch gewonnener Daten schrieb er detailliert und einfühlsam über die geistige Entwicklung des Kindes, dessen Seele er nicht wie Rousseau als „tabula rasa“ annahm. Sein Buch ist ein Plädoyer für „die Kunst, das kleine Kind werden zu lassen, [...]“¹¹⁰, und keine Dressur anzuwenden. Die schwierige Aufgabe des Erwachsenen verkannte er nicht: „Es ist schwer, die Geheimschrift der Seele des Kindes zu erkennen und zu entziffern.“¹¹¹ Entwicklungs- und kinderpsychologisch beschäftigte sich in den 1890er Jahren auch der Philosoph und Psychologe Karl Groos

¹⁰⁴ Vgl. Carl Gustav Carus, *Psyche, Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Pforzheim 1846. Seine Beobachtungen zur Gefühlswelt legten den Grundstein für die Tiefenpsychologie.

¹⁰⁵ Vgl. Carl Gustav Carus, *Psyche, Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, hg. von Rudolf Marr, Stuttgart 1941, 147–171.

¹⁰⁶ Vgl. Carl Gustav Carus, *Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis*, neu bearbeitet und erweitert von Theodor Lessing, Celle 1925.

¹⁰⁷ Ebd., 219, 262, 265, 277, 330, 381, 418, 487, 492–498.

¹⁰⁸ Ebd., 223.

¹⁰⁹ Vgl. William Thierry Preyer, *Die Seele des Kindes. Beobachtungen über die geistige Entwicklung des Menschen in den ersten Lebensjahren*, bearbeitet und herausgegeben von Karl L. Schaefer, Leipzig 1905.

¹¹⁰ Ebd., X.

¹¹¹ Ebd., IX.

(1861-1946). In seinem 1904 erschienenen Kompendium „Das Seelenleben des Kindes“¹¹² erarbeitete er aus dem biogenetischen Grundgesetz, das die ontogenetische Wiederholung der phylogenetischen Entwicklungsreihe meint, einen biologischen Ansatz, mit dem er das Verhalten des Kindes zu erklären versuchte.

Als Pionier eines Entwicklungspädagogen ist neben dem Schweizer Pädagogen, Schriftsteller und Sozialreformer Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) vor allem der deutsche Pädagoge Friedrich Wilhelm August Fröbel (1782–1852)¹¹³ anzusehen, dem Initiator der Spielpädagogik und Gründer des ersten Kindergartens. Ihm kommt der große Verdienst zu, das Kind als Kind, als individuelle Persönlichkeit, akzeptiert sowie die fundamentale Bedeutung positiver exogener Einflüsse für die Entfaltung endogener Anlagen hervorgehoben zu haben. Kritisch negativ zu bewerten ist jedoch sein rigider und streng reglementierter Spielmaterialeinsatz, der dem Kind ungenügenden Freiraum gewährt. Nach damaliger dominierender Lehrmeinung¹¹⁴ musste das von seinen Affekten beherrschte, noch nicht zivilisierte Kind durch strenge Erziehungsmaßnahmen der Erwachsenenwelt angepasst werden, die Reformpädagogik der „negativen Erziehung“ setzte sich erst langsam durch. Die pädagogisch-psychologische Blick- und Zielrichtung des autoritären Erziehungsstils, ironisch-kommentierend durch die Künstler Johann Peter Hasenclever (1810–1853)¹¹⁵ und Wilhelm Busch (1832–1908)¹¹⁶ dokumentiert, erfolgte einseitig „top-down“, von oben nach unten; Sozialisationsziel waren Affektkontrolle, strikter Gehorsam und früher Berufseinstieg.

¹¹² Vgl. Karl Groos, Das Seelenleben des Kindes. Ausgewählte Vorlesungen, Berlin 1913, 79.

¹¹³ Vgl. Friedrich Fröbel, Menschenerziehung. Die Erziehungs-, Unterrichts- und Lehrkunst, angestrebt in der allgemeinen deutschen Erziehungsanstalt zu Keilhau, hg. von Hans Zimmermann, Leipzig 1926.

Die Pädagogik des Kindergartens. Gedanken Friedrich Fröbels über das Spiel und die Spielgegenstände des Kindes, hg. von Wichard Lange, Neudruck der Ausgaben 1862 und 1874, Osnabrück 1966.

¹¹⁴ Vgl. Alice Miller, Am Anfang war Erziehung, Frankfurt am Main 1980.

¹¹⁵ Hanna Bestvater-Hasenclever, Johann Peter Hasenclever, ein wacher Zeitgenosse des Biedermeier, Recklinghausen 1979.

¹¹⁶ Vgl. Ausstellungskatalog Hannover „Wilhelm Busch als Maler in seiner Zeit“, Niedersächsische Landesausstellung zur 150jährigen Wiederkehr des Geburtstags von Wilhelm Busch, Hannover 1982, 227-230.

3.1.2 Die Sicht des 20. und 21. Jahrhunderts

Heute versteht man anthropologisch unter dem Begriff Kind einen jungen Menschen, der sich nach dem Gesetz der Differenzierung gemäß den Prinzipien des Wachsens, Reifens und Lernens physiologisch, kognitiv, psychisch und sozial entwickeln muß. Rechtlich ist es ein direkter Nachkomme einer Paarbeziehung von Mann und Frau. Nach dem Kinder- und Jugendhilfegesetz §7 SGB VIII Art.1 ist ein Kind, wer noch nicht 14 Jahre alt ist, nach der Kinderrechtskonvention der UNO wer noch nicht das 18. Lebensjahr vollendet hat. Charakteristika der Kindheit sind die extreme Abhängigkeit des Kindes, sein Leben in der Gegenwart, sein auf die Zukunft ausgerichtetes Erleben „Wenn ich einmal groß bin, dann...“ und die Echtheit und Spontaneität seiner Emotionen. Die kindliche Entwicklung, dieser fortwährende Wandlungsprozeß, ist als abhängige Variable zu sehen, die durch die biologische Determination, das soziale und kulturelle Umfeld und durch die Eigenleistung des Kindes in immer neuem Verhältnis zueinander bestimmt wird.¹¹⁷ Pflege- und Erziehungsbedürftigkeit sind in den sensiblen Phasen seiner Ontogenese, von der Geburt bis zum Schuleintritt, am stärksten ausgeprägt, das heißt, Kindsein bedeutet, voller Vertrauen in die primäre erwachsene Bezugsperson zu sein. Die soziale und kulturelle Integration des Kindes wird optimal ermöglicht durch Geborgenheit im Netz der Familie, Konstanz und Kontinuität aller personalen, räumlichen und zeitlichen Beziehungen und ein kindgemäßes Ordnungssystem. Psychische Stabilität gegenüber den Gefährdungen des Lebens, Ur- und Menschenvertrauen, Kommunikations- und Liebesfähigkeit, Dankbarkeit und Gehorsam kennzeichnen eine erfolgreiche Personalisation. Die genetische Zielsetzung aller Interaktionen ist die freie, autonome und lebensbejahende Persönlichkeit. Das Dasein selber zu leisten und in die Hand zu nehmen, ist die essentielle und existentielle Aufgabe des Kindes, die ihm

¹¹⁷ Vgl. Arnold Lohhaus, Marc Vierhaus, Asja Maass, Entwicklungspsychologie des Kindes- und Jugendalters für Bachelor, mit 50 Abbildungen und 29 Tabellen, Berlin / Heidelberg / New York 2010.

niemand abnehmen kann. Bedingt durch den gesellschaftlichen Strukturwandel muss für die heutige Zeit eine verlängerte Kindheit konstatiert werden¹¹⁸.

Die medizinisch-wissenschaftliche Entdeckung des Kindes erfolgte erst um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert, als ,bedingt durch die Atomisierung der Wissenschaften, auch in der Medizin eine Spezialisierung erfolgte. Die Pädiatrie, die Kinderheilkunde, entwickelte sich als autonome Fachdisziplin aus der inneren Medizin¹¹⁹. Fundamental sind die biologische Determination und die Nichtwiederholbarkeit der Kindheit. Physiologisch betrachtet umfasst die Kindheit, nach heutiger wissenschaftlicher Kenntnis, die Zeit von der Geburt bis zur Adoleszenz, also die Zeitspanne von 0-ca. 12 Jahren. Es ist die Zeit der größten und differenziertesten individuellen Veränderung hinsichtlich Physiognomie, Motorik, Kognition und sozialer Reife, abhängig von endogenen, exogenen und sachimmanenten Faktoren. In der Pädiatrie wird die Kindheit in die Phasen Säuglingsalter (0-1J.), Kleinkindalter (1-6J.) und Schulalter (6-ca. 12J.)¹²⁰ eingeteilt. Mit der einsetzenden Pubertät beginnt die Adoleszenz, Kinder dieser Altersgruppe werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

Anthropometrische Messungen zum Wachstumsparameter Größe zeigen, dass der Anteil des Kopfes von fast ein Viertel beim Neugeborenen auf ein Achtel der Körperlänge beim Erwachsenen sinkt. Die bei der Geburt verhältnismäßig kurzen Beine nehmen später bis über die Hälfte der Körperhöhe zu. Die Wachstumsgeschwindigkeit ist im 1. Lebensjahr besonders hoch, nimmt bis zum Schulalter ab, dann erfolgt eine vorübergehende leichte Zunahme, die sogenannte Streckung („mid-growth spurt“)¹²¹, wird in der Pubertät rasant, um innerhalb weniger Jahre zum Abschluß zu kommen. Auffälligstes Merkmal des Gestaltwandels sind die typischen Disproportionen zwischen Kopf, Rumpf und Extremitäten, die etwas schneller und länger wachsen. Gewichtssomatogramme weisen für die drei Phasen als Endwerte ca. 10 kg, ca. 20 kg und ca. 39 kg aus. Alle Tabellen differenzieren hinsichtlich des

¹¹⁸ Vgl. Jan Hendrik van den Berg, Göttingen 1960, 45.

¹¹⁹ Vgl. Albrecht Peiper, Chronik der Kinderheilkunde, Leipzig 1965, 285.

¹²⁰ Vgl. Berthold Koletzko (Hg.), Kinderheilkunde und Jugendmedizin, Berlin 2004, 4–7.

¹²¹ Michael J. Lentze (Hg.), Pädiatrie, Berlin 2003, 47.

Geschlechts. Das starke Massenwachstum in den ersten Jahren betont die weichen Körperteile und läßt Kinder oft niedlich wirken, das stärkere Längenwachstum betont das knöcherne System und erweckt den Eindruck von Ungelenkigkeit und Schlacksigkeit. Individuell gesehen ist die Wachstumsdynamik sehr divergent.

„Wenn sich der Geist den Körper baut, so tut er das vorzüglich in den Weichteilen des Körpers und Kopfes. Die Form, die den Charakter prägt, liegt in den Spannungen und Erschlaffungen, Blutfüllungen und Leerungen, am wenigsten im Knochenrelief.“¹²²

3.1.3 Künstlerisch relevante Sichtweisen zum Thema „Kind“

Interessant und auffallend ist, dass Künstler sich schon sehr viel früher als Mediziner detailliert mit der Anatomie des Kindes auseinandergesetzt haben. Mit diversen Proportionslehren zur kindlichen Physiognomie stand im 19. Jahrhundert den Künstlern, die Kinder malen wollten, ein probates Hilfsmittel zur Verfügung. Aus der Antike waren das auf Fußhöhe basierende Quadratgittersystem und Polyklets System der Vierteilung des Menschen bekannt¹²³. Arabische Quellen¹²⁴ aus dem 10. Jahrhundert nennen ein kosmologisch begründetes Modulussystem mit Kanon eines neugeborenen Kinderkörpers, der französische Baumeister Villard de Honnecourt¹²⁵ entwickelte im 13. Jahrhundert ein gotisch-geometrisches Liniensystem. In der Renaissance, in der das anthropozentrische Weltverständnis das bis dahin dominante theozentrische ablöste, finden sich detaillierte stereometrische Konstruktionsangaben zum kindlichen Körper bei Leonardo da Vinci (1452-1519)¹²⁶ und Albrecht Dürer (1471-1528)¹²⁷: Jeder Mensch war sein

¹²² Hans Walter Gruhle, *Das Portraet*, Freiburg 1948, 24.

¹²³ Vgl. Erwin Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Band II, hg. von Prof. Dr. G. Biermann, Leipzig 1921, 194–195.

¹²⁴ Vgl. ebd., 202, und Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, hg. von Hans Rupprich, Berlin 1966, Band II, 340.

¹²⁵ Vgl. Hans Robert Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, *Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches*, Wien 1935, 86, 263 ff.

¹²⁶ Vgl. H. Anna Suh (Hg.), *Leonardo da Vinci, Skizzenbücher*, Köln 2005.

eigener Maßstab, so auch das Kind. Beide Künstler, die bis heute als unbestrittene und einflussreichste Vorbilder gelten, orientierten sich an der phylogenetischen Entwicklung, der Eigengesetzlichkeit kindlicher Entwicklung mit unterschiedlicher Wachstumsgeschwindigkeit der einzelnen Körperteile, und schufen eine am lebenden Modell ausgerichtete komparative Anthropometrie. So ist bei Leonardo zu lesen:

„Kinder haben gerade entgegengesetzte Gelenke wie die Erwachsenen, was die Dicke betrifft. Die kleinen Kinder haben schmale Gelenke, und die Bereiche dazwischen sind dick. Dies rührt daher, weil nur Haut ohne jedes andere Fleisch die Gelenke bedeckt und die Funktion einer Sehne übernimmt, welche die Knochen miteinander verbindet. Und die wassergefüllte Fleischigkeit findet sich zwischen dem einen und dem anderen Gelenk, eingeschlossen zwischen der Haut und dem Knochen. Aber nun sind die Knochen an den Gelenken dicker als zwischen ihnen, und das Fleisch verliert beim Heranwachsen des Menschen jene Fülle zwischen Haut und Knochen. Daher liegt die Haut enger am Knochen an, und die Gliedmaßen werden schmaler. Und da über den Gelenken nur knorpelige und sehnige Haut ist, kann nichts austrocknen, und wo nichts austrocknet, kann nichts dünner werden. Aus diesen Gründen sind die Kinder daher schmaler an den Gelenken, wie man es an den Gelenken der Finger, Arme und Schultern sieht, die schmal sind, mit konkaven Vertiefungen, und die Erwachsenen sind genau umgekehrt dick an allen Gelenken der Finger, Arme, Beine und dort, wo Kinder Vertiefungen haben, haben sie Erhebungen.“¹²⁸

Bei Dürer findet sich folgende Konstruktionsangabe:

„Nachfolgend will ich ein jung kindlein beschreiben un auffreissen / darzu geprauch ich mich der ordnung / bey den vorgeschribnen bildern / Stell erstlich solanck ich das kindlein machen will / drey auffrechtlinien oder punckten / die dieselben bedeuten nebeneinander / Bey der ersten wird ich das kind nach der seyten machen / Bey der andern das fürsichtig / und bey der dritten das hin-

¹²⁷ Vgl. Albrecht Dürer, Schriftlicher Nachlass, hg. von Hans Rupprich, Berlin 1966, Bd. II, 341.

Vgl. Albrecht Dürer, Proportionslehre, 1528.

Vgl. Ernst Rebel, Albrecht Dürer, Maler und Humanist, München 1999.

¹²⁸ Anna Suh, Köln 2005, 63.

derwertig kind / Dise drey auffrechtlinien / ober und underzeich ich mit zweyen zwerchlinien / die öber sey .a. die under .z.“¹²⁹

Beiden Künstlern ist gemeinsam, dass sie ihr Schema nicht rigide anwandten, denn für beide waren die manuelle grafische Geschicklichkeit und die schöpferische Imagination entscheidende Charakteristika eines erfolgreichen Künstlers. Sie nahmen subjektive Veränderungen der objektiven Proportion durch Bewegung vor, um seelische Regungen zu erfassen. Im Geiste, im inneren Auge des Künstlers sollte sich eine Synthese zwischen Proportion einerseits und Charakter, Lebensalter und Rasse andererseits einstellen.¹³⁰

Im 18. Jahrhundert beschäftigten sich im deutschen Sprachraum mit dem Thema kindlicher Proportionen der Anatom und Zeichner Peter Camper (1722-1789)¹³¹, der als Begründer der Anthropometrie gilt, der Maler und Kunstschriftsteller Anton Raphael Mengs (1722-1779)¹³² in seinen Musterbüchern sowie der Bildhauer, Maler und Grafiker Johann Gottfried Schadow (1764–1850)¹³³ im „Atlas zu Polyklet oder von den Maassen des Menschen“. Kritisch mit diesen Theorien setzte sich der für das 19. Jahrhundert einflussreiche und schon erwähnte Arzt, Philosoph, Psychologe und Maler Carl Gustav Carus (1789–1869)¹³⁴ auseinander. Mit seinem morphologischen, von der Wirbelsäule abgeleiteten Modulsystem stellte er ein anschauliches, praktisches Arbeitsmittel zur Verfügung. Wie Goethe, mit dem er in engem Kontakt stand, sah er den Menschen im Naturzusammenhang und strebte deduktiv vom Ganzen zu den Teilen. Ziel seiner streng methodischen, aus ärztlicher und künstlerischer Sicht entwickelten Arbeit war nicht, ein starres Schema vorzugeben, sondern dem Künstler eine tiefere Einsicht in die ei-

¹²⁹ Albrecht Dürer, Proportionslehre, 1528.

¹³⁰ Vgl. Ernst Rebel, Albrecht Dürer, München 1999, 401.

¹³¹ Vgl. Peter Camper, Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge im Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters, Berlin 1792.

¹³² Vgl. Ulrich Christoffel, Der schriftliche Nachlaß des Anton Raphael Mengs, Ein Beitrag zur Erklärung des Kunstempfindens im späten 18. Jahrhundert, Diss., Basel 1918, 39.

¹³³ Vgl. Johann Gottfried Schadow, Atlas zu Polyklet oder Von den Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter, Berlin 1877.

¹³⁴ Vgl. Carl Gustav Carus, Die Proportionslehre der menschlichen Gestalt, Zum ersten Male morphologisch und physiologisch begründet, Leipzig 1854.

Vgl. Carl Gustav Carus, Symbolik der menschlichen Gestalt, Ein Handbuch zur Menschenkenntnis, neu bearbeitet und erweitert von Theodor Lessing, Celle 1925.

gentliche „Architektonik der menschlichen Gestalt“¹³⁵ zu ermöglichen und den Sinn für die Individualität des Menschen und die großen Modifikationsmöglichkeiten zu schärfen. Sein „organischer Modul“ betrug ein Drittel der Länge der Wirbelsäule. Um die Messung kleiner Körperteile zu ermöglichen, bestimmte er die Zahl 24, analog der Anzahl der Wirbel, als Teiler des Moduls und gewann Modulminuten und Modulsekunden als Untereinheiten. Umgerechnet in Zentimeterangaben stellte er eine tabellarische Übersicht zusammen, in der er nach Neugeborenem, Kleinkind, Jugendlichem und Erwachsenen beiderlei Geschlechts differenzierte. Für die Kindheit betonte er die Größe des Kopfes mit besonderer Akzentuierung der Stirn und der Augen, da „[...] jedes frühe Alter sein eigenes Gesetz hält.“¹³⁶

Zusätzlich zu den mathematisch-schematischen Konstruktionsprinzipien boten die Charakterlehren und Physiognomien für die künstlerische Erfassung der seelischen Charakterisierung des Kindes eine hilfreiche Unterstützung. Hier müssen als Wegbereiter vor allem die Tier-Mensch-Analogien von Giambattista della Porta (1535–1615) und Charles Le Brun (1619–1690) genannt werden. Die Lesbarkeit des menschlichen Charakters anhand der Gesichtszüge fand im 19. Jahrhundert allgemein großen Anklang. Für die Künstler bedeutsam wurden die Arbeiten des schweizerischen Theologen und Philosophen Johann Caspar Lavater (1741–1801)¹³⁷, dem Begründer der Physiognomik, und des Mediziners Franz Joseph Gall (1758–1828)¹³⁸, dem Begründer der Phrenologie. Während das weitgehend spekulative cerebrale Lokalisationsschema¹³⁹ von Gall, der durch Abtasten der Oberflächenstruktur der Schädelkalotte die intellektuellen und charakterlichen Dispositionen eines Kindes bereits ab dem sechsten Lebensjahr zu bestimmen und daraus Zukunftsprognosen abzuleiten glaubte, ab 1850 revidiert wurde, besaßen die Physiognomischen Fragmente Lavaters¹⁴⁰ nachhaltigeren Einfluss. Kernthese

¹³⁵ Carl Gustav Carus, Leipzig 1854, 18, 19.

¹³⁶ Ebd., 8.

¹³⁷ Vgl. Johann Caspar Lavater, Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, verkürzt hg. von Johann Michael Armbruster, Erster Band, Winterthur 1783, Zweiter Band, Winterthur 1784.

¹³⁸ Vgl. Friedrich Kirchner, Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe, 1907.

¹³⁹ Vgl. Carl Gustav Carus, Celle 1925, 36, 40, 67, 68.

¹⁴⁰ Vgl. Johann Caspar Lavater, Winterthur 1783/1784.

seines Werkes, das den Topos des Idealen in der Kunst kritisierte und einem neuen realistischen Malstil im 19. Jahrhundert den Weg bereiten wollte, ist die Analogie von Gesichtsausdruck und Charakter eines Menschen, von Sichtbarem und Unsichtbarem. Von der festen Knochenstruktur des Kopfes schloss er auf den Charakter, im Unterschied zu Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799), der pathognomisch die Affekte aus den Ausdrucksbewegungen der weichen Gesichtsteile und des übrigen Körpers zu erklären suchte. Mittels einer durch Schattenriss gewonnenen Zeichnung der Frontalität des Gesichtes und beider Profile wollte Lavater die genaue, differenzierte Beobachtung des Künstlers fördern und sein psychologisches Einfühlungsvermögen schulen. Das X. Kapitel im Band II, Abschnitt E, enthält detaillierte Angaben zur Morphologie von Kinderschädeln. „Die Nase verändert sich während des Wachstums ungemein; [...]“¹⁴¹ Im Band III finden sich präzise Ausführungen zu den Gesichtsteilen Stirn, Augen, Augenbrauen, Nase, Mund und Lippen, zum Neugeborenen und zur Ähnlichkeit von Eltern und Kindern. Das seiner Theorie zugeordnete Postulat „Tugend macht schön und Laster häßlich“¹⁴², also die Analogiesetzung körperlicher und moralischer Anlagen, ist in seiner Verkürzung jedoch überspitzt und besitzt heute keine Gültigkeit mehr. Kritische Stimmen gab es schon im 19. Jahrhundert, unter anderen setzte sich Carus in seiner „Symbolik der menschlichen Gestalt“¹⁴³ mit den Theorien Galls und Lavaters auseinander, die er beide als zu unwissenschaftlich einstufte.

3.1.4 Resümee: Die Relevanz theoretischer Kenntnisse für das Bildmotiv „Spielendes Kind“

Für die Künstler, die in der Zeit von 1850–1914 tätig waren, standen vielfältige Informationen und Hilfsmittel zur Darstellung des Kindes sowohl aus unterschiedlichen Wissenschaftsfeldern als auch aus spezieller, die kindliche

¹⁴¹ Johann Caspar Lavater, Winterthur 1784, 234.

¹⁴² Anne-Marie Jaton, Johann Caspar Lavater. Philosoph – Gottesmann – Schöpfer der Physiognomik, eine Bildbiographie, Zürich 1988, 74.

¹⁴³ Vgl. Carl Gustav Carus, Leipzig 1925, 22, 23, 36, 40, 66–68, 315.

Perspektive vermittelnden Literatur¹⁴⁴ zur Verfügung. Wie weit die Künstler hiervon und von den in den Akademien vermittelten theoretischen und praktischen Vorgaben oder öffentlichen Publikationen Gebrauch machten oder machen konnten, wird in Bezug auf die folgenden Bildanalysen schwierig oder in den meisten Fällen nicht genau zu beurteilen sein. Der Sozialstatus der Künstler, ihre Ausbildung und ihr eigenes Familienleben können eventuell nähere Auskunft¹⁴⁵ geben. Die Familie als primärer Ort der Sozialisation, die Privatheit der Familie, gewann im 19. Jahrhundert, bedingt durch die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Umstrukturierungsprozesse, eine ganz neue Bedeutung, auch in emotionaler Hinsicht. Die früher dominierenden Großfamilien wurden zunehmend von Kleinfamilien abgelöst. Veränderte Lebenskonzepte, von der Kleinfamilie geprägt, schufen neue gruppendynamische Prozesse und bestimmten einen neuen Stellenwert für das Kind innerhalb der Familie. Der konkreten, unmittelbar erlebten Anschauung kindlicher Entwicklung im familiären Umfeld und den daraus entwickelten Beobachtungsstudien kommen Priorität und Initialwirkung zu. Der tägliche Umgang mit Kindern, ihrem Spielzeug und ihren Spielfreunden sensibilisierte für kindliche Phänomene, erleichterte und förderte ihr künstlerisches Studium, das eine schnelle differenzierte Beobachtung erforderte. Die Künstler, die sich mit dem Sujet des spielenden Kindes auseinandersetzten, lassen sich vorwiegend der sich neu etablierenden Bürgerschicht zuordnen. Mit ihren im Vergleich zu früheren Kinderporträts semantisch umcodierten Kinderbildern schufen sie intime Bildwelten ihrer eigenen Lebenssphäre oder ihres Umfeldes, die singulären Charakter haben und den oftmals negativen Alltag von Kindern ausblenden.

Die Freiheit von akademischen Zwängen, die viele Künstler des 19. Jahrhunderts für ihre Arbeit suchten, betraf nicht nur die Bildinhalte, son-

¹⁴⁴ Charles Dickens, *Oliver Twist*, 1838.

Bettina von Arnim, *Clemens Brentanos Frühlingskranz*, 1844.

Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, 1857.

Kindheitserinnerungen, wie sie 1870 der Künstler Wilhelm von Kugelgen, aus der Sicht eines alten Mannes beschrieb, fanden im 19. Jahrhundert große Resonanz.

¹⁴⁵ Vgl. Arnold Böcklin *Memoiren*, *Tagebuchblätter von Böcklins Gattin Angela*, mit dem gesamten brieflichen Nachlaß, hg. von F. Runkel, Berlin 1910. Böcklins Aufzeichnungen geben interessante Auskünfte über die Bedeutung des Kindes in seinem Werk.

dern auch Kompositionsweisen. Die Ablehnung einer zu strengen mathematischen Schematisierung der Proportionen, gegen die sich schon in früheren Epochen unterschiedliche Künstler, unter anderem Michelangelo (1475-1564)¹⁴⁶, William Hogarth (1697–1764)¹⁴⁷, Wolfgang Goethe (1749-1832)¹⁴⁸ und Carl Carus (1789–1869)¹⁴⁹, ausgesprochen hatten, wurde im 19. Jahrhundert legitimiert durch die Wahrnehmungspsychologie, ausgehend von Hermann von Helmholtz (1821–1894), die der menschlichen Erfahrung eine entscheidende Rolle im Sehprozess zumaß. Für die Künstler bedeutete es, dass sie Bekanntes weglassen konnten, da der Rezipient dem Gesetz der guten Gestalt, dem Gestaltgesetz der Tendenz zur optimalen Organisation, folgt und sein Vorwissen über die Invarianz des Gegenstandes auf das Bild projiziert¹⁵⁰. Demnach war es nicht zwingend notwendig, die kindliche Gestalt in präziser Proportion auszuführen, um Kindliches zum Ausdruck zu bringen. Hauptaugenmerk blieben die Größe des kindlichen Kopfes und der kindlichen Augen, die Relation von Augen, Nase und Mund zueinander und die Größe der kindlichen Extremitäten.

Um den zu behandelnden Themenkreis genau einzugrenzen, soll hier zusammenfassend als Arbeitsbasis ein Kinderbegriff gelten, der die kindliche Lebensphase von ca. 6 Monaten – ca. 12/14 Jahre berücksichtigt. Offensichtlich erkennbar soll die spezifische Physiologie und Psychologie der einzelnen Entwicklungsabschnitte sein. In kindgemäßer Weise soll die Position des Kindes im Sozialgefüge, ablesbar in altersentsprechender Kleidung, attributivem Spielzeug und typischem Spielraum, zum Ausdruck gebracht sein.

¹⁴⁶ Vgl. Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986, 269: „pure Zeitverschwendung“.

¹⁴⁷ Vgl. William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), hg. von Ronald Paulson, New Haven 1997.

¹⁴⁸ Vgl. Götz Pochat, Köln 1986, 433: „Das Genie kennt keine fremden Flügel.“

¹⁴⁹ Vgl. Carl Gustav Carus, Leipzig 1854, 3–19.

¹⁵⁰ Vgl. Ernst H. Gombrich, *Das forschende Auge, Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung*, Frankfurt / New York 1994, 11–19.

3.2 Das Spiel

In diesem Kapitel wird der Begriff „Spiel“ zunächst historisch, anschließend aus heutiger Zeit beleuchtet, und die Bedeutung der Spieltheorien für die Bildauswahl aufgezeigt.

3.2.1 Die historische Sicht bis 1914

Nach Erik H. Erikson gibt Platon die beste und kürzeste Definition des Spiels, indem er im Bedürfnis zu springen das „Urbild des echten Spieltriebs“¹⁵¹ erblickt. Diese Definition aufgreifend entwickelte Ingeborg Heidemann¹⁵² den schönen anschaulichen Vergleich des Spiels mit einer parabolischen Figur, die ein Zwischenreich markiert; Werner Janssen spricht vom „schüttelnde(n), springende(n) Charakter der Spielidee“¹⁵³. Schon Aristoteles erkannte die psychische Komponente des Spiels, die „Bewegung der Seele“¹⁵⁴, und ihre Katharsisfunktion, die in der im 20. Jahrhundert entwickelten Spieltherapie eine wissenschaftliche Fundierung fand. Das Spiel ist ein komplexer Begriff mit verschwommenen Rändern, es läßt sich nicht eindeutig nur zur Lebensphase des Kindes zuordnen. Etymologisch leitet der Begriff sich aus dem althochdeutschen Wort „spil“ her, dessen ursprüngliche Bedeutung Tanz(bewegung) meint und umfassender die variationsreichen Konnotationen Vergnügen, Zeitvertreib, Scherz, Unterhaltung, Musik, Schauspiel, Wettkampf und Turnier einschließt¹⁵⁵. Spiel, auch als Negation von Arbeit zu verstehen, und Ernst, als zusammenfassende Charakterisierung für die Mühen des Alltags zu sehen, lagen in allen Altersphasen nah beieinander.

¹⁵¹ Erik H. Erikson, *Kinderspiel und politische Phantasie*, Frankfurt am Main 1978, 13. Siehe auch Johan Huizinga, *Basel / Köln* 1949, 61. Eine umfassende, hier zu weit führende etymologische Terminologiebestimmung findet sich bei Huizinga im Kapitel II, 45 ff.

¹⁵² Vgl. Ingeborg Heidemann, *Der Begriff des Spiels*, Berlin 1968, 69–98.

¹⁵³ Werner Janssen, *Kultur und Spiel*, Diss., Frankfurt am Main 1991, 173.

¹⁵⁴ Aristoteles, *Politik*, 8. Buch, Stuttgart 1989, 372.

¹⁵⁵ Vgl. Cornelia Löhmer, *Die Welt der Kinder im fünfzehnten Jahrhundert*, Weinheim 1989, 154.

Obwohl philosophische und pädagogische Reflexionen zum Thema Kinderspiel¹⁵⁶ historisch belegt sind, finden sich in den großen Nachschlagewerken des 18. und 19. Jahrhunderts nur dürftige Angaben zum Oberbegriff Spiel, eine Differenzierung in kindliches Spiel fehlt, auch unter dem Stichwort „ludi“. Spiel wird bei Johann Heinrich Zedler 1737 als „beschwerlicher Contract“¹⁵⁷ beschrieben, der vom zufälligen Glück abhängig ist. Er unterscheidet Kunstspiele, die eine gewisse Geschicklichkeit des Leibes oder Verstandes erfordern, Glücksspiele und vermischte Spiele und diskutiert detailliert die Erlaubnis oder das Verbot von Spielen. In der Definition 1852 in Meyer's Conversations=Lexicon

„Spiele sind die freie und anstrengungslose Beschäftigung des Geistes oder Körpers zur Erholung und Unterhaltung, also ohne ernsten Zweck.“¹⁵⁸

werden einige wesentliche Kriterien für das Phänomen Spiel wie die Freiheit, die Anstrengungslosigkeit, die Fantasie, die Erholbarkeit und der Unterhaltungswert genannt, die in entsprechenden Werken der großen deutschen Denker Goethe, Schiller, Kant, Herder oder Wieland¹⁵⁹ schon für das Spiel als konstitutiv angesehen wurden. Mit zwei Einteilungsprinzipien, zum einen nach Körper- und Verstandesspielen, zum anderen nach Zweck und Wesen des Spiels, werden erste Differenzierungen versucht. Die anschließenden Spielerläuterungen zeigen jedoch, dass es sich um Spiele der Gesellschaft, der Erwachsenen, handelt. Das Phänomen Spiel als allgemeine menschliche Daseinsbewältigung interessierte, aber nicht als Phänomen der kindlichen Lebensphase. Die emotional-subjektiven, im Geist der Aufklärung entwickelten Reflexionen des französisch-schweizerischen Schriftstellers und Philo-

¹⁵⁶ Vgl. Hans Scheuerl, Das Spiel, Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen, Weinheim / Basel 1973.

¹⁵⁷ Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste, welches bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, Band 18 und Band 38, Leipzig / Halle 1737, 500–503, p.969–975 und 825–828, p.624–629.

¹⁵⁸ Das große Conversations=Lexicon für die gebildeten Stände. Meyer's Conversations=Lexikon – Originalausgabe, Neunter Band, Hildburghausen 1852, 1058–1063.

¹⁵⁹ Vgl. Wolfgang Kayser, Kunst und Spiel, Fünf Goethe-Studien, Göttingen 1961, 34 und 45.

sophen Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778)¹⁶⁰ zur Bedeutung des Kinderspiels, dargestellt in seinem Hauptwerk „Émile ou De l'éducation“ von 1762, fanden ihren nachhaltigen, einflußreichen Widerhall erst nach 1800. Dass das Kinderspiel als eine anthropologische Konstante angesehen werden muß, dass das Leben des Kindes wesentlich Spiel ist, bezeugen einerseits die zahlreichen Spieltheorien verschiedenster Wissenschaftsdisziplinen¹⁶¹, andererseits die vielfältigen alten Spielzeuge, Spielmaterialien und Bilderbücher, die erhalten geblieben sind und in Spielzeugmuseen die imaginäre Welt des Kindes veranschaulichen.

Im 19. Jahrhundert wurde das Spielphänomen der Zeittendenz entsprechend eher realistisch als idealistisch betrachtet und, im Unterschied zu Rousseau, der das Kind als Kind entdeckt hat, die Dominanz des teleologischen Prinzips, der Funktion der Übung und ihre lebenserweiternde Wirkung, gesehen¹⁶². Der Schweizer Pädagoge und Sozialreformer Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827)¹⁶³, der als Klassiker der Pädagogik gilt, der deutsche Schriftsteller Jean Paul, eigtl. Johann Paul Friedrich Richter (1763–1825)¹⁶⁴, der der Fantasie im Spiel eine zentrale Bedeutung zuschrieb – psychologisch äußerst sensibel in einer späteren kleinen Zeichnung von Adolph Menzel (1815-1905)¹⁶⁵ vermittelt – , und besonders der deutsche Pädagoge Friedrich

¹⁶⁰ Vgl. Jean-Jacques Rousseau, Emil oder Ueber die Erziehung (Émile ou De l'éducation), hg. von Ludwig Schmidts, Paderborn 1972.

¹⁶¹ Vgl. Hans Scheuerl, Beiträge zur Theorie des Spiels, Weinheim / Berlin 1955.

¹⁶² Vgl. Werner Janssen, Kultur und Spiel, Frankfurt am Main 1991, 129.

¹⁶³ Vgl. Sigurd Hebenstreit, Johann Heinrich Pestalozzi, Leben und Werk, Freiburg 1996, 11, 119.

Pestalozzi nannte die Erziehung eine „menschliche Kunst“, die sich in Übereinstimmung mit der Natur des Kindes befinden muß. Im Zentrum standen das Kind als individuelle Person und sein großes Entwicklungspotential.

¹⁶⁴ Vgl. Jean Paul Friedrich Richter, Levana oder Erziehungslehre (1807), in drei Bändchen, Stuttgart / Tübingen 1814, Zweites Bändchen, Drittes Kapitel „Spiele der Kinder“, 162-189.

Anders als Rousseau, bei dem das Schulkind im Vordergrund stand, widmete sich Jean Paul ausführlich der Kleinkindperiode. „Die gewöhnlichen Spiele der Kinder sind – ungleich den unsrigen – nichts als die Aeußerungen ernster Tätigkeit, aber in leichtesten Flügelkleidern;“, 163. „Das Spiel ist die erste Poesie des Menschen.“, 165. „Das schönste und reichste Spiel ist Sprechen, [...]. Ihr könnt im Spiele und zur Lust nicht zu viel mit Kindern sprechen, so wie bei Strafe und Lehre nicht zu wenig.“, 187, 188.

¹⁶⁵ Adolph Menzel, Kind im Spielzimmer, 1863, Bleistift, Kupferstichkabinett, Kunsthalle, Bremen. Diese zarte Zeichnung zeigt auf beeindruckende Weise die Leichtigkeit, das „Fliegen“ der kindlichen Fantasie.

Wilhelm August Fröbel (1782–1852)¹⁶⁶, der spezielles didaktisches Spielmaterial für unterschiedliche Altersstufen entwickelte, sahen im Spieltrieb des Kindes den Ausgangspunkt aller geistigen Entwicklung. Spiel als höchste Stufe der Kindesentwicklung ist

„[...] eine verbindende Brücke vom Innern des Kindes zum Aeußern des Lebens, und vom Aeußern und den Erscheinungen des Lebens wieder zurück zum Innern, zum Gemüthe und Geiste, zum Leben des Kindes selbst [...]“¹⁶⁷

„Spiel ist das reinste, geistigste Erzeugnis des Menschen auf dieser Stufe und ist zugleich das Vorbild und Nachbild des gesamten Menschenlebens, des innern geheimen Naturlebens im Menschen und in allen Dingen.“¹⁶⁸

Die von Fröbel eingeleitete Pädagogisierung des Spielmaterials, die Zunahme industriell hergestellten Spielzeugs, die Einrichtung von abgetrennten Kinderzimmern, der Besuch von Kindergarten und Schule reglementierten den Tagesablauf eines Kindes zunehmend und bewirkten bedeutende und sichtbare Veränderungen von Spielmöglichkeiten, Spielräumen und Spielmaterialien.

Fröbels einflußreiche, empirisch entwickelte Spielpädagogik wurde etwa fünfzig Jahre später zu Beginn des 20. Jahrhunderts von den Reformpädagogen, vor allem dem deutschen Pädagogen Georg Kerschensteiner (1854-1932)¹⁶⁹, dem deutschen Pädagogen Berthold Otto (1859–1933)¹⁷⁰ und

¹⁶⁶ Vgl. Friedrich Wilhelm August Fröbel, Die Pädagogik des Kindergartens. Gedanken Friedrich Fröbels über das Spiel und die Spielgegenstände des Kindes, Neudruck der Ausgaben 1862 und 1874, hg. von Wichard Lange, Osnabrück 1966.

Gestaltpsychologische Argumente vorwegnehmend, folgerte er aus seinen präzisen, empirisch gewonnenen Beobachtungen der kindlichen Welt die gegenseitigen Relationen von Teil und Ganzem.

¹⁶⁷ Wichard Lange, Osnabrück 1966, 148.

¹⁶⁸ Alfred Schober, Friedrich Fröbel als Führer der Gegenwartspädagogik, Auszug aus seinen Schriften, Berlin 1996, 74.

¹⁶⁹ Vgl. Georg Kerschensteiner, Begriff der Arbeitsschule, Leipzig 1917. Kerschensteiner setzte sich für ein einheitliches, nach Begabungen verzweigtes Schulsystem für Kinder aus allen sozialen Schichten ein. Wichtig war ihm der Werkunterricht und besonders das Zeichnen.

¹⁷⁰ Vgl. Berthold Otto, Die Reformation der Schule, Groß-Lichterfelde 1912. Wie Maria Montessori vertrat er konsequent eine Pädagogik vom Kinde aus.

der italienischen Ärztin und Pädagogin Maria Montessori (1870-1952)¹⁷¹, konsequent im Sinne der kindlichen Eigenaktivität weitergeführt. Psychologische und sozialwissenschaftliche Aspekte des Spiels, ein Schlagwort ist die „Identitätsfindung“¹⁷², rückten nun in den Vordergrund.

3.2.2 Deskriptionsmodelle aus der Sicht des 20. und 21. Jahrhunderts

Der Begriff Spiel, mit dem assoziativ Lebhaftigkeit, Lebensfreude, Lust und Lachen positiv verbunden werden, wird in dieser Arbeit auf typische Kinderspiele eingegrenzt. Lernsituationen wie zum Beispiel Lesen, Schreiben und Malen, die heute didaktisch geschickt in spielerischer Weise gestaltet werden können, sollen keine Berücksichtigung finden.

Die vielfältige Literatur zur Thematik des Kinderspiels bietet abhängig von wissenschaftlichen Prämissen unterschiedliche Erklärungsmodelle zur Bedeutung und zum Wesen des Spiels an. Gemeinsam ist allen Konzepten, dass das Spiel des Kindes anders¹⁷³ ist als das Spiel des Erwachsenen, ein hohes Maß an gestaltender Eigenaktivität fordert und eigene Werte besitzt. Das unreflektierte Verschwenden von Zeit, Energie und Material ist nur dem Spiel eigen. Von Geburt an spielt sich das Kind in sein Leben hinein, schon früh spürt es seinen aktiven Part im Leben. Nicht mit ihm, sondern durch es selbst geschieht etwas; als Subjekt des Geschehens konzipiert es mittels Ausprobieren, Entdecken, Erfinden oder Erfahren seine eigene Welt. Die experimentelle, explorative Weise dieses Spiels bewirkt Übungs- und Lerneffekte, aus dem Spiel resultiert immer ein Informationsgewinn. Bei einem gesunden Kind sollte der Spieltrieb nie zur Ruhe kommen. Nach der österreichischen Kinder- und Jugendpsychologin Hildegard Hetzer spielt ein normal entwikk-

¹⁷¹ Vgl. Maria Montessori, *Kinder sind anders, Il Segreto dell' Infanzia*, Stuttgart 1952.

Vgl. Maria Montessori, *Die Entdeckung des Kindes*, herausgegeben und eingeleitet von Paul Oswald und Günter Schulz-Benesch, Freiburg / Basel / Wien 1969. Montessori vertraute auf den natürlichen Bildungstrieb und die Neugier des Kindes und entwickelte daran orientiert ihr auch heute noch wertvolles pädagogisches Material.

¹⁷² Der Tiefenpsychologe Carl Gustav Jung prägte für den Prozess der Selbstwerdung den Terminus „Individuation“, der lebenslänglich bis zum Tod währt.

¹⁷³ Vgl. Jean Château, *Spiele des Kindes*, Stuttgart 1974, 7.

keltes Kleinkind 7–9 Stunden¹⁷⁴ am Tag. Spiele von Jungen unterscheiden sich von denen der Mädchen¹⁷⁵.

Grundsätzlich bewegt sich das Spiel im Spannungsbereich zwischen den Polen Natur und Vernunft; es ist sowohl biologisch¹⁷⁶ als auch kognitiv determiniert und besitzt eine biologische und eine kulturelle Funktion¹⁷⁷. Sein Bewegungsablauf ist, wie es oben in der Definition von Fröbel schon vorformuliert wurde, ein ambivalenter, zwischen Extroversion und Introversion pendelnd: mit seiner zentrifugalen Ausrichtung wird das kreative, explorierende Tätigsein und mit seiner zentripedalen Ausrichtung die Absicherung durch eigene Regeln bestimmt¹⁷⁸. Heinz Heckhausen¹⁷⁹ spricht in seinem psychologischen Funktionsmodell von einem Aktivierungszirkel, einem periodisch ablaufenden Wechsel von Spannung und Lösung, der in der Frequenz, in den Größenunterschieden der Amplituden und in der Wiederholungsregelmäßigkeit charakteristisch für das kindliche Spiel ist und es darin vom Erwachsenenspiel unterscheidet: Typisch sind die relativ rasche Periodik von Aktivierungszirkeln, der mittelhohe Aktivierungspegel und die unmittelbare Zeitperspektive. Zusätzlich sieht Heckhausen einen weiteren wesentlichen Unterschied darin, dass das Kind, anders als der Erwachsene, in einer für es noch unvertrauten fremdartigen, noch zu erobernden Umgebung spielt, die großes „spielprovozierendes Anregungspotential besitzt.“¹⁸⁰ Fundamental ist seine hierarchische Entwicklungsstruktur vom

„[...] experimentierenden Spielen des Säuglings im Umgang mit Objekten, die Bewegungs- und Materialgestaltungsspiele der Kleinkinder nicht weniger als das Rollenspiel des Vorschulkindes und die unübersehbare Vielfalt von Regelspielen in allen folgenden Altersstufen.“¹⁸¹

¹⁷⁴ Vgl. Hildegard Hetzer, München 1972, 28.

¹⁷⁵ Vgl. Irenäus Eibl-Eibesfeldt, München / Zürich 1984, 727.

¹⁷⁶ Vgl. Fußnoten 3, 4 und 5.

¹⁷⁷ Vgl. Johan Huizinga, Homo Ludens (deutsche Ausgabe), Hamburg 1965, 16.

¹⁷⁸ Vgl. Jean Château, Stuttgart 1974, 18.

¹⁷⁹ Vgl. Heinz Heckhausen, Entwurf einer Psychologie des Spielens, in: Psychologische Forschung, Zeitschrift für Allgemeine Psychologie und Medizinische Psychologie, Band 27 1963/64, hg. von R. Heiss, Th. Herrmann, W. Metzger u. a., Berlin / Göttingen / Heidelberg / New York 1964, 236, 237, 241.

¹⁸⁰ Heinz Heckhausen, Berlin 1964, 238.

¹⁸¹ Ebd., 227.

Der Schwerpunkt der frühen Kinderspiele liegt im reflexiven Spielen mit dem Körper und den beiden Nahsinnen Tasten und Schmecken, weniger mit dem Intellekt. Die Fernsinne Sehen, Hören und Riechen gewinnen mit zunehmender Reife an Bedeutung. Die früheren Spielformen verschwinden nicht mit dem Auftreten der zeitlich späteren, vielmehr dauern sie an, verändern sich oder treten in komplexerer Form wieder auf. Ältere Kinder stellen sich im Spiel selber Aufgaben, die ihrem Bedürfnis entsprechen. Die Art des Kinderspiels spiegelt das Fortschreiten der kindlichen Entwicklung und läßt indirekt Aussagen über die kognitive Entwicklung eines Kindes zu.

Der temporäre Moment des Spiels, die Unterbrechung des normalen Zeitablaufes, und sein lokaler Moment, die Positionierung im Zwischenreich zwischen biologischen und rein ideellen Kräften¹⁸², bestimmen seine äußeren Rahmenbedingungen. Kindliches Spiel ist grundsätzlich wiederholbar und kann zu jeder Zeit unterbrochen werden. Zweckfrei ist nicht die Spieltätigkeit selbst, sondern das Spielgeschehen. Nach Jean Château ist das Spiel ein Selbststeuerungsprozess, der Selbstvertrauen aufbaut, ist Assimilation und Ausdruck, aber nicht Anpassung an die Realität¹⁸³. Spiel schafft immer ein „Mehr“ an Lebensqualität, dient immer der Lebensbereicherung¹⁸⁴. Spielrepertoire und kindliches Spielverhalten werden qualitativ und quantitativ entscheidend von gesellschaftlichen Strukturen geprägt.

Die Psychoanalyse sieht das Spiel als einen Weg, „sich eine Erfahrung, die zu vielschichtig ist, als daß man sie sich auf einmal zu eigen machen könnte, nach und nach anzueignen“¹⁸⁵. Das Spiel bietet die selbstaktive Chance, die Rollen zu tauschen oder den Ausgang einer erlebten Situation zu ändern. Seine zentrale Bedeutung liegt in seiner allmählichen Assimilierung und Verringerung von Beängstigungen und in seinem Lustgewinn. „Das Spiel ist ein Schritt auf dem Weg zur Sublimation.“¹⁸⁶ Der Kunsthistoriker

¹⁸² Vgl. Werner Janssen, Frankfurt am Main 1991, 114, 118.

¹⁸³ Vgl. Jean Château, Stuttgart 1974, 48 und 52.

¹⁸⁴ Vgl. Werner Janssen, Frankfurt am Main 1991, 123-125, 147.

¹⁸⁵ R. Waelder, *The Psychoanalytic Theory of Play*, *Psychoanalytic Quarterly* II, 1933, 218, zitiert nach Lili E. Peller, *Das Spiel im Zusammenhang der Trieb- und Ichentwicklung*, 195-219, in Günther Bittner und Edda Schmid-Cords, *Erziehung in früher Kindheit*, München 1973, 196.

¹⁸⁶ R. Waelder, zitiert nach Lili E. Peller, München 1973, 197.

und Psychoanalytiker Ernst Kris spricht von einer „Regression im Dienste des Ich“, ein Ausdruck, der nach Lili E. Peller¹⁸⁷ auch auf das Spiel anzuwenden ist. Das Spiel ist nur dann ein Spiel, wenn es aus eigenem Willen begonnen und beendet werden kann. In seiner Katharsisfunktion nimmt es Funktionen voraus, „die im erwachsenen Seelenleben von der Kunst wahrgenommen werden“¹⁸⁸ und in der Kunsttherapie ihre Anwendung finden.

Die Klassifizierung des Spiels, sei es nach Inhalt, Motiv, Funktion, Struktur oder Ursprung, scheint genauso schwierig wie die des Spielzeugs. Sie enthält immer die Tendenz zu einer gewissen Unschärfe und unzulässigen Verallgemeinerung. Klassifikationsmodelle¹⁸⁹ der vielfältigen Spielweisen nach unterschiedlichen Spieltheorien listet Heike Hegemann-Fonger in ihrem Buch „Zum Wandel des Kinderspiels“¹⁹⁰ auf. Zwei dieser Modelle, die struktur-dynamische und die funktionsorientierte Richtung der Spielforschung, sollen hier für die inhaltliche Diskussion Anwendung finden. Sie können die künstlerische Position aus diesen sich ergänzenden und bedingenden Blickpunkten klären helfen und für die Analyse einen interpretatorischen Rahmen vorgeben.

Die struktur-dynamische Auffassung orientiert sich am Spiel. Bezogen auf Johan Huizinga unterscheidet Hans Scheuerl¹⁹¹ sechs konstituierende Strukturmerkmale des Spiels: 1. Freiheit von äußeren Ziel- und Zwecksetzungen, 2. inhärente Zielsetzung/innere Unendlichkeit, 3. Fiktion, 4. Ambivalenz und Spannung, 5. Abgegrenztheit/Geschlossenheit, 6. Gegenwärtigkeit. Diese spielimmanenten Kriterien bieten ein Analysegerüst, nach dem das in den Gemälden demonstrierte Spiel hinsichtlich der Komposition von Spielzeit, Spielraum, Spielausdruck und Spielspannung untersucht werden kann.

¹⁸⁷ Vgl. Lili E. Peller, München 1973, 198.

¹⁸⁸ Ebd., 199.

¹⁸⁹ Die kontroverse Diskussion zur Klassifikation und ihre Problematik ist bei Hans Scheuerl nachzulesen: *Das Spiel, Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen*, Weinheim / Berlin 1954, 137–142, oder: *Beiträge zur Theorie des Spiels*, Weinheim / Berlin 1955, 22. Spiel deckt verschiedene Phänomene ab; sein Wesen hängt von den Akzenten ab, unter denen es betrachtet wird.

¹⁹⁰ Vgl. Heike Hegemann-Fonger, *Zum Wandel des Kinderspiels*, Beiträge zur Welt der Kinder, Bd. 3, Münster 1994, 4–9.

¹⁹¹ Vgl. Hans Scheuerl, *Das Spiel, Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen*, Weinheim / Basel 1954, 68–105.

Die funktionstheoretische Spielforschung orientiert sich am Spielsubjekt, dem Kind. Im Sinne Karl Böhlers und Hildegard Hetzers¹⁹² fokussiert sie den Blick auf die ontogenetischen Entwicklungsstufen des Kindes und ihre davon abhängigen sensomotorischen, kognitiven, emotionalen und sozialen Funktionen. Der Ontogenese entsprechend sind zu differenzieren:

- Funktionsspiele, die egozentrisch das Kennenlernen und die Beherrschung des eigenen Körpers zum Ziel haben,
- Konstruktionsspiele, die explorativ realistisch die Fertigkeiten im Umgang mit neuen Materialien fördern,
- Rollenspiele, in denen sich das Kind fiktiv mit seiner nahen Umwelt auseinandersetzt, Gegenstände umdeutet und der kindtypische Animismus zum Ausdruck kommt,
- Bewegungsspiele, die den Ganzkörpereinsatz fordern und Kraft und Geschicklichkeit demonstrieren und trainieren,
- Regelspiele und Wettspiele, die nach einer selbstbestimmten Ordnung oder nach einem festgesetzten Regelsystem ablaufen.

Diese dezidiert pädozentrierte Sichtweise führt hin zu künstlerischen Gestaltungsprinzipien der Proportion und Physiognomie, der Körpersprache, und zur altersabhängigen Auswahl der Spielobjekte.

3.2.3 Spielimmanente Kriterien für die Bildauswahl

Historisch gesehen fand das Spiel und im besonderen das kindliche Spiel erst spät wissenschaftliches Interesse. Als Ausdrucksverhalten des Kindes, das den Blick auf die dem Kind eigene Welt öffnet, zeigt es viele Facetten, die es aufzuspüren gilt. Das Spiel hilft dem Kind, die Welt für sich zu entdecken, aber auch dem Erwachsenen, das Kind und sich selber besser zu verstehen. Die spielerische Ebene bietet die Möglichkeit für beide Seiten, sich gegenseitig besser wahrzunehmen und sich positiv zu beeinflussen.

Für die praktische Vorgehensweise wird als Ausgangsbasis das recherchierte Material zum kindlichen Spiel in der Kunst zwischen 1850 und 1914

¹⁹² Vgl. Karl Bühler, Die geistige Entwicklung des Kindes, Jena 1918.

nach objektiv wahrnehmbaren, deskriptiven Kriterien gegliedert. Es bietet sich ein Ordnungsschema an, das an äußeren formalen Kriterien ausgerichtet ist und die Basis für die anschließende analytische Arbeit bildet. Das Spiel wird zuerst nach dem Ort seines Geschehens, im abgeschlossenen Raum oder im Freien in der Natur, aufgeteilt. Die sich daraus ergebenden zwei großen Blöcke werden differenziert nach Einzel-, Partner- und Gruppenspiel. Die weitere Binnengliederung ergibt sich, bei ausreichendem Material, aus dem Spielmedium, denn Spielen bedeutet nach Buytendijk immer ein Spielen mit etwas¹⁹³: typisches Kinderspielzeug, zu Spielzeug umfunktionierte Objekte, Tiere, Blumen, Wasser. Den Abschluß bildet als Sonderaspekt die Ruhephase nach dem Spiel, das unmittelbare Spielende.

In den Kurzanalysen zu den einzelnen Bildblöcken und umfassender in der anschließenden exemplarischen Bildanalyse wird weiter versucht, die künstlerischen Gestaltungsprinzipien der ausgewählten Bilder inhaltlich und formal nach dem Scheuerlschen Kanon aufzuschlüsseln und die Funktion des Spiels aufzuzeigen. In der Modalität der Realisierung der physischen und psychischen Kriterien des Spiels, einerseits der motorischen oder inneren Aktivität und andererseits der Freude, der Lust und des Lachens, wird die künstlerische Qualität des Spiels sichtbar. Geprüft werden soll auch, in wie weit die progressive Einstellungsänderung zum Kind in der genannten Zeitspanne zum Ausdruck gebracht wird, indem die Biografie der ausgewählten Künstler unter diesem Aspekt betrachtet wird.

Vgl. Hildegard Hetzer, München 1972.

¹⁹³ Vgl. Hildegard Hetzer, München 1972, 43.

4 Das Spiel des Kindes in der Kunst vor 1850

Das Sujet des spielenden Kindes in der Kunst ist nicht neu, quantitativ spielte es jedoch nur eine marginale Rolle¹⁹⁴. Im Blickpunkt der kunstgeschichtlichen Zeitachse stehen exemplarisch die Gemälde, die isoliert und/oder zentral das Kind oder die Kinder in spielender Aktion, also nicht vor oder nach dem Spiel, zeigen, und die zugleich die Genese des Motivs über die Jahrhunderte verdeutlichen. Profane Werke, auf denen Kinder in Begleitung von Erwachsenen gezeigt werden, wie zum Beispiel in Trionfo-Darstellungen und häuslichen Genreszenen, finden in dieser Arbeit bis auf wenige Ausnahmen keine Berücksichtigung.

Die malerische Realisation des kindlichen Motivs erfolgte in vielfältiger Weise und sehr unterschiedlichem Kontext. Das Signum Kinderengel, Putte, Genius, Amorette, Baby, Kleinkind, Junge oder Mädchen verweist jeweils auf sakrale, mythologische oder profane Bezüge. Das sakrale Sujet spielender Kinderengel, das vielseitige, oft mythologische Narrationen ausschmückende Sujet spielender Putti wie auch der Genius oder die Amoretten besaßen als Typus keine eigene Persönlichkeit. Sie dienten häufig in subordinierter Position formal als Attribut, Repoussoir, Staffage oder Ornament¹⁹⁵, manchmal übernahmen sie die Rolle des Affektvermittlers. Anschaulich demonstrierten sie allgemeine psychische Qualitäten kindlichen Verhaltens wie Staunen, Neugier, Fröhlichkeit, Verehrung, Unschuld, Fantasie, Unbeschwertheit, Lustgefühl, Naivität oder Selbstvergessenheit. Im semantisch offenen Motiv des ab 1500 omnipräsenten Putto¹⁹⁶, dem ohne Einschränkung und Konsequenz alle Freiheiten kindlichen Verhaltens gestattet sind, bot sich künstlerisch die Möglichkeit, die kindliche Physiognomie facetten- und fantasie reich

¹⁹⁴ Vgl. Bettina Hürlimann, *Kinderbilder in fünf Jahrhunderten europäischer Malerei*, Zürich 1949, 8.

¹⁹⁵ June, *Miniatur, Golf-book, Add.MS.24098*, British Library, f.23v., in: Erika Langmuir, *Imagining of Childhood*, New Haven / London 2006, 154.

¹⁹⁶ Vgl. Ulrich Pfisterer, München 2002, 122. Siehe auch Pfisterer Seite 115: „Zwar nicht ihr alleiniger Wiederentdecker, verhalf doch Donatello den antikischen Kindlein in den 1420er und 30er Jahren zum endgültigen Durchbruch.“

„durchzuspielen“. Nach Pfisterer „okkupieren sie in gewisser Hinsicht die zuvor von den gotischen Drôlerien ausgefüllten Randbereiche“¹⁹⁷. Im weiteren Verlauf der Kunstgeschichte diente der Putto als kindliche Ersatzfigur und oftmals dem Amusement der Erwachsenen¹⁹⁸. Seine Imitation und Verwandlung in einen kleinen Lümmel halfen, den umfassenden Transfer auf das reale Kind vorzubereiten.

Das rein profane Motiv des spielenden Kindes läßt sich bis in die Antike¹⁹⁹ zurück verfolgen. Im antiken Sinne führte es dem Künstler die drei kardinalen „Grundbedingungen seines eigenen Tuns [...] vor Augen“²⁰⁰, die an kleinen Kindern in ihrer reinsten, unverfälschten Ausprägung zu beobachten sind: ingenium, imitatio und inventio. Dem rhetorischen Stil „genus mediocre“ in seiner Funktion des „delectare“ entsprechend sollte die Darstellung spielender Kinder die Seele erfreuen und zu unbeschwerter Muße anregen.²⁰¹

In der abendländischen Kunst entwickelte sich das profane Motiv des spielenden Kindes, in Anlehnung an byzantinische Vorbilder²⁰², aus der sakralen Kunst. Diese gab den Prototyp des babyhaft Kindlichen vor und legte bis ins 15. Jahrhundert den Topos „Kind“ künstlerisch fest²⁰³. Ab 1500 ist es bevorzugt in mythologischen Szenen und auf Genrebildern zu sehen.

¹⁹⁷ Ulrich Pfisterer, München 2002, 119.

¹⁹⁸ Vgl. Hans Körner, „Wie die Alten sangen...“ Anmerkungen zur Geschichte des Putto, in: Roland Kanz (Hg.), *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, 59–90.

¹⁹⁹ Vgl. G. van Hoorn, *Choes and Anthesteria*, Leiden 1951.

Vgl. Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, München 2002, 118–216.

Das Kind/Genius auf Vasen- und Wandmalereien, auf Devotions-, Motiv- und Grabbildern diente als Symbol des Lebensanfangs und der Jugend, des Wachstums, der Fruchtbarkeit und der Lebendigkeit; es besaß keine eigene Individualität, charakteristisch ist sein ausgeprägtes Minenspiel.

Vgl. Hilde Rühfel, *Das Kind in der griechischen Kunst – Von der minoisch–mykenischen Zeit bis zum Hellenismus*, Mainz 1984.

Vgl. Karl R. Krierer, *Sieg und Niederlage, Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik*, Wien 1995, 58, 59.

Vgl. Erika Langmuir, *New Haven / London 2006*, 121, 141.

²⁰⁰ Ulrich Pfisterer, München 2002, 120 f. Siehe aus heutiger psychoanalytischer Sicht bestätigend auch Massimo Ammaniti, Fußnote 51.

²⁰¹ Ulrich Pfisterer, München 2002, 121.

²⁰² Der Madonnen-Bildtypus „Pelagonitissa“ ist ein frühes sakrales Beispiel zum Motiv des spielenden Kindes. Vgl. *Marienlexikon Band 5, St. Ottilien 1993*, 142.

²⁰³ Vgl. Josef Giesen, *Europäische Kinderbilder, Die soziale Stellung des Kindes im Wandel der Zeit*, München 1966, 23.

Der Typus des „deus ludens“, bewegter und realitätskonformer erfasst als auf byzantinischen Vorbildern, findet sich seit der Renaissance, vielleicht bedingt durch die zuneh-

Bettina Hürlimann²⁰⁴ konstatiert, dass das Motiv des Klein- und Schulkin- des²⁰⁵ in den Bildern der deutschen Renaissance kaum zu finden ist, und begründet ihre Beobachtung mit der historisch überlieferten kurzen Kindheit der damaligen Zeit, bedingt durch die hohe Kindersterblichkeit, das frühe Arbeitsleben und die Überbewertung der Gelehrsamkeit. Die Künstler selber erlebten kaum eine eigene Kindheit, da sie schon früh handwerklich tätig sein mussten.

4.1 Singuläre profane Spielmotive

4.1.1 Von der Renaissance bis zum 17. Jahrhundert

Um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert rückten mit der humanistischen Weltsicht irdische Qualitäten und menschliche Züge mehr und mehr in den Blickpunkt des Interesses.²⁰⁶ Die Hinwendung zum Diesseits und die

mende Marienverehrung, vermehrt auf vielen Gemälden wieder. Gezeigt wird der Jesusknabe im Spiel mit dem Kreuz, dem Apfel, dem Vogel, den Mantel- oder Schleierfalten Marias, dem Windrädchen, dem Lamm, dem Johannesknaben. Die neue Lebendigkeit in der Darstellung ist zum Beispiel zu sehen auf Gemälden von Leonardo da Vinci (Madonna Benois, um 1479, Öl/Lw., 48 x 31 cm, Staatliche Eremitage, St. Petersburg), Raffael (Die Heilige Familie aus dem Hause Canigiani, um 1505/06, Lindenholz, 131 x 107 cm, Alte Pinakothek, München), Gerard David (Madonna mit einer Milchschaale, um 1513, Öl auf Holz, 35 x 29 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel) und Francesco Salviati (Caritas, um 1545, Öl auf Holz, 156 x 122 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz).

²⁰⁴ Bettina Hürlimann, *Kinderbilder in fünf Jahrhunderten europäischer Malerei*, Zürich 1949, 8.

²⁰⁵ Emil Waldmann, *Das Bild des Kindes in der Malerei*, Oldenburg i. O. / Berlin 1940. Ebd., 5: „[...] dieses späte In-die-Welt-Treten der selbständigen Kinderdarstellung bleibt etwas Erstaunliches.“

Ebd., 10, 11: Wie das Erwachsenenporträt entwickelte sich das autonome Kinderporträt aus der Profildarstellung der Medaillen- und Schaumünzenkunst, blieb aber der strengen Kontur länger verhaftet.

²⁰⁶ Vgl. Ehrenfried Kluckert, *Malerei der Gotik, Tafel-, Wand- und Buchmalerei*, in: Rolf Toman, *Die Kunst der Gotik, Architektur – Skulptur – Malerei*, Königswinter 2004, 388. Beispiele:

Versteckt auf der Rückseite der Bildtafel „Kreuztragung Christi“ von Hieronymus Bosch (1450–1516)²⁰⁶ findet sich die Darstellung eines ersten Kleinkindes mit Laufrad und Windrädchenlanze. Unabhängig von seiner tieferen religiösen Symbolik zeigt es die ersten vorsichtigen, mutigen Schritte eines Kindes zu eigener Unabhängigkeit. Den diesseitigen Aspekt nimmt ebenso das Motiv „Christus und Johannes spielen mit dem Lamm“ auf, z. B. auf einem in Kooperation mit Peter Paul Rubens (1577–1640) entstandenen Holzschnitt von Christoffel Jegher (1595–1652/53) aus dem Siegerlandmuseum, auf dem zwei pummelige, sparsam nur mit einem Hüfttuch bekleidete Kleinkinder tolpatschig, aber fröhlich und unbefangen, im Freien mit einem Lamm spielen.

sich langsam entwickelnde Profanisierung sakraler Themen führten zu einer Innovation der Bildkonzepte und einer neuen, die hieratische Strenge auflösenden Formensprache.²⁰⁷ Frühe vorbildhafte Darstellungen des profanen Kinderspiels gemäß den drei expliziten Kriterien Isolierung, Zentralisierung und Nahsichtigkeit zeigen die von sakraler Ikonografie losgelösten Zeichnungen „Tanzende Kinder“ von Dürer (1471–1528)²⁰⁸ und „Kinderbacchanal“ von Michelangelo (1475–1564)²⁰⁹, die sich wie künstlerische Studien zum kindlichen Bewegungsreichtum und -ausdruck lesen, sowie das für die damalige Zeit ungewöhnliche autonome Eingenerationenbild „Clarissa Strozzi im Alter von zwei Jahren“ von Tizian (um 1488–1576) (Abb. 135). Der venezianische Künstler, der nach John Pope-Hennessy „[...] the first great child portaitist [...]“²¹⁰ war, zeigt das Mädchen lebensgroß in zentraler, bildfüllender Position mittels Nah- und Aufsicht im konzentrierten Spiel mit ihrem kleinen Hund und kommentiert das Geschehen durch übermütig spie-

²⁰⁷ Die in der Spätgotik/Frührenaissance entstandenen Bildwerke lassen sich charakterisieren durch Individualisierung, Naturalismus, Detailrealismus und Öffnung der Bildfläche für den Raum. Perspektive und Proportionslehre wurden zur wissenschaftlichen Basis der Malerei. Mit dem anthropozentrischen Weltbild entstand als neue Bildgattung das Porträt. Bedeutende Kinderporträts sind aufgelistet bei Josef Giesen, Bettina Hürlimann und Emil Waldmann.

Beispiele:

Giovanni Bellini, Die heilige Allegorie, um 1490/1500, Öl auf Holz, 73 x 119 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz (Abb. 115).

In Siena wurden für ein sakrales Umfeld, aber losgelöst von tradierter sakraler Ikonografie, zwei imposante Sängertribünen mit idealisierten Kindern als Hauptfiguren gestaltet. Mit Luca della Robbia (1399/1400–1482), der 1431–1438 die formal strenge, traditionsbewußte Sängertribüne für die Wand oberhalb der Sakristei schuf, und Donatello (um 1386–1466), der 1433–39 die technisch roher gearbeitete, aber lebendigere Sängertribüne für die Wand oberhalb der Tür der Domherren gestaltete, standen sich zwei antithetische Lebensauffassungen gegenüber: das „Apollinische“ Lucas und das „Dionysische“ Donatello. Vgl. Carlo Montrésor, Das Museum der Opera del Duomo von Florenz, Mandragora 2000, 108–115, und Ulrich Pfisterer, München 2002, 141, 214.

²⁰⁸ Albrecht Dürer, Tanzende Kinder, 1495, Feder/Papier, 272 x 316 mm, in: Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Band I 1484–1502, Berlin 1936, Abb. 83. Albrecht Dürer, der eigene chronologische Proportionstabellen zur kindlichen Physiognomie herstellte, hinterließ unzählige Skizzen und Zeichnungen zum Motiv des Kindes.

²⁰⁹ Michelangelo Buonarroti, Kinderbacchanal, 1533, Rötel, 274 x 388 mm beschnitten, in: Luitpold Dussler, Die Zeichnungen des Michelangelo – Kritischer Katalog, Berlin 1959, 199 Nr. 365, Abb. 85.

²¹⁰ John Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance, New York 1966. 279.

Bedeutender Nachfolger in der Malerei imposanter Kinderdarstellungen wurde der britische Hofmaler Anthonis van Dyck (Maddalena Cattaneo, 1623, Öl/Lw., 122,5 x 84,1 cm, National Gallery of Art, Washington, Widener Collection, Inv.Nr. 1942.9.94), dem trotz des repräsentativen Charakters seiner Porträt-Gemälde eine einfühlsame Wiedergabe der kindlichen Persönlichkeit gelang.

lende Putten auf dem angedeuteten Tischfries. Das innovative, einfühlsame Gemälde gilt ikonografisch, kompositorisch und maltechnisch als Prototyp für repräsentative Kinderporträts im Sinne der „imitazione d'altrui“²¹¹.

Zwei andere Aspekte von Kindlichkeit sind auf den Werken von Giovanni Francesco Caroto (um 1480–1546)²¹² und des Meisters J. R.²¹³ erkennbar. Während Caroto in ironischer Weise den humanistischen Schönheits- und Proportionskanon zur Diskussion stellt und mit seinem viele kunsttheoretische Fragen evozierenden Werk ein frühes Interesse an der kognitiven und kreativen Leistung eines Kindes zeigt, vermitteln die um 1600 datierten Holzschnitte des Meisters J. R. mit der geschlechtstypischen Rollenverteilung und -einübung eine soziale Komponente des Kinderspiels.

Kinder in gewöhnlichen Alltagssituationen, im Hier und Jetzt, auch mit negativen Eigenschaften finden sich vermehrt in der flämisch-holländischen Kunst, die im Genre ikonografisch innovativ und vorbildhaft wirkte. Herausragende Künstler, die Spiel motive thematisiert haben, sind Cornelis de Vos (1584/85-1651)²¹⁴ mit seinen spielenden, teilweise noch im Porträtstil erfassten Kleinkindern, Peter Paul Rubens (1577–1640)²¹⁵ mit seinen familiär-intimen Szenen und Jacob Gerritsz. Cuyp (1594–1652)²¹⁶, der für seine pastoralen Kinderdarstellungen bekannt war. Frans Hals (1582/85-1666)²¹⁷ mit seinen so ungezwungen und fröhlich lachenden Kindern sowie Rembrandt

²¹¹ Klaus Ihrle, *Der Ruhm der Bienen, Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997, 1.

²¹² Giovanni Francesco Caroto, *Knabe mit einer Zeichnung*, um 1523, Öl/Holz, 37 x 29 cm, Museo di Castelvecchio, Verona.

²¹³ Vgl. Hans Boesch, *Kinderleben in der deutschen Vergangenheit*, Leipzig 1900, Abb. 64 und 65. Der Holzschnitt mit einem Jungen gehört zu den Blättern der zehn Lebensaltern, er führt in einer einzigen Situation verschiedene Spielrequisiten vor. So zeigt er den Jungen mit einem Steckenpferd, einem Windrädchen, einem Holzsäbel, einem Vogel am Faden in der rechten und dem zugehörigen Leinwandbeutel in der linken Hand. Ein Pendant kann man in dem Holzschnitt mit einem Mädchen sehen, das mit Puppe und Wiege ausgestattet ist. Beide Kinder spielen im Freien, dem Jungen ist ein kleiner übermütiger Ziegenbock, dem Mädchen ein kleiner zaghafter Vogel zugeordnet.

²¹⁴ Cornelis de Vos, *Bildnis Susanna de Vos*, 1627, Öl/Eichenholz, 80 x 56 cm, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, Inv.Nr. 763.

²¹⁵ Peter Paul Rubens, *Das Kind mit dem Vogel*, um 1624/25, Eichenholz, 50,8 x 40,5 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.

²¹⁶ Jacob Gerritsz Cuyp, *Zwei Kinder mit einem Lamm*, 1638, Öl/Lw., 78,5 x 107,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln, Inv.Nr.WRM 1003.

²¹⁷ Frans Hals, *Trois enfants avec une voiture par un bouc*, o. J., Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel, Inv.Nr. 4732.

(1606-1669)²¹⁸ mit den psychologisch feinfühligem Bildern seines Sohnes Titus wurden bevorzugte Vorbilder vieler Künstler. Jan Lievens (1607-1674)²¹⁹, ein Freund Rembrandts, malte im caravaggistischen Stil ein eindringliches Gemälde eines mit dem Feuer spielenden Jungen, das wie das Gemälde des Rembrandtschülers Nicolaes Maes (1634–1693)²²⁰ die Vergänglichkeit der Kindheit thematisiert. Bäuerlich derb-humoristisch, vergleichbar Adriaen van Ostade (1610-1685) und Jan Steen (1625–1679), gibt Jan Miense Molenaar (um 1610–1668)²²¹ seine Karten spielenden Kinder, die erlebte negative Vorbilder der Erwachsenen imitieren und den lasterhaften, törichten Zeitvertreib des Spiels, wie es im Emblembuch von Roemer Vischer zu lesen ist, zum Ausdruck bringen.

Vergleichbar realistische und psychologisch gut beobachtete, lebensnahe Szenen thematisierten El Greco (1541-1614) (Abb. 155), Bartolomé Estéban Murillo (1617/18–1682)²²², Louis Le Nain (1593–1648)²²³. El Greco zeigt in extremer Nahsicht ausschnitthaft die totale Konzentration eines Jungen auf seine Tätigkeit, stimmungsvoll hervorgehoben durch dramatische Licht- und Schatteneffekte. Murillo, der mit seinen berühmten Bettlerkindern einen neuen Bildtypus schuf, stellt in sanftem, verklärendem Licht idealistisch-realistisch die kindliche Unbekümmertheit, Sorglosigkeit und Selbstversunkenheit dar. Bei Le Nain imponieren die Einfachheit und Bodenständigkeit des bäuerlichen Milieus, in dem die spielenden Kinder agieren.

²¹⁸ Zur Erfassung von Charakteren schuf Rembrandt sogenannte „Tronien“, porträtähnliche Charakterstudien, die er sammelte und bei Bedarf in eine Komposition einbaute. In seinem Umkreis waren Tronien sehr verbreitet und entwickelten sich zu einer eigenständigen Kunstform.

²¹⁹ Jan Lievens, Das Feuer und das Kindesalter (Junge mit Feuerzange und Fackel), um 1626, Öl/Lw., 83,5 x 25 cm, Gemäldegalerie Alter Meister, Staatliche Museen Kassel, Inv.Nr. GK 1205.

²²⁰ Nicolaes Maes, Porträt von vier Kindern, 1674, Öl/Lw., 103,5 x 124,5 cm, Dordrechter Museum, Dordrecht, Inv.Nr. DM 972467.

²²¹ Jan Miense Molenaar, Kinder beim Kartenspiel, ehemals Slg. B. de Geus van den Heuvel, Nieuwersluis, zitiert nach: Mirjam Neumeister (Hg.), Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge, Katalog zur Ausstellung im Städel Museum, Frankfurt am Main 2007, 126, 127.

²²² Bartolomé Estéban Murillo, Buben beim Würfelspiel, um 1670/75, Öl/Lw., 146 x 108 cm, Alte Pinakothek, München, Inv.Nr.597.

²²³ Louis Le Nain, Bauernfamilie, um 1642, Öl/Lw., 113 x 159 cm, Musée du Louvre, Paris, R. F. 2081.

4.1.2 Repräsentative Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts

In der Zeit des 18. und 19. Jahrhunderts veränderte sich die bildliche Darstellung des Motivs der spielenden Kinder. Vor allem sozialhistorische Umbrüche und theoretische Konzepte lassen, auch in der Malerei, eine neue Einstellung zum Kind und zur Beschäftigung mit ihm erkennen. Losgelöst von den inhaltsschweren Themen der Malerei und von seiner Funktion als Beiwerk wird das Kind vermehrt als Hauptmotiv gewählt. Dominant bleibt jedoch die Sicht in und aus der Erwachsenenperspektive. Neben singulären Meistergemälden ragen Bilderpendants und Werkgruppen einiger prominenter, vor allem französischer und englischer Künstler heraus. Das Rollenspiel, die Vergänglichkeit des Lebens sowie die Spontaneität und der Übungscharakter des Spiels werden auffallende, große Hauptthematiken.

Die Imitation von Erwachsenen zeigt auf frivole Weise Nicolas Lancret (1690–1745)²²⁴; sein mehrere Spiele demonstrierendes Werk „L’air“²²⁵ diente ihm als moralisierender Impetus, auf die Wankelmütigkeit des Glücks und der Liebe hinzuweisen, und umfassender als Vanitassymbol schlechthin. William Hogarth (1697–1764)²²⁶, der um 1730 mit seinen kleinfigurigen „conversation pieces“ neue Bildtypen und Bildaussagen entwickelte, deutet indirekt im Gemälde „Kinder beim Spielen I“ in der konkreten Spielsituation die Vergänglichkeit und Zerbrechlichkeit des Lebens an, auf dem Bildpendant stellt er die etablierte Ordnung des im Rollenspiel imitierten Verhaltens von Erwachsenen in Frage. Im Gemälde „Die Grey-Kinder“²²⁷ ging er noch einen Schritt weiter und setzte der positiven Auffassung Rousseaus „Der

²²⁴ Nicolas Lancret, Spielende Kinder, um 1730–35, Öl/Lw., 62 x 95,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln, Inv.Nr. 2673. Beim Bockspringen, dem französischen „jeu du cheval fondu?“ Spiel, werden Jungen interessiert von Mädchen beobachtet.

²²⁵ Nicolas Lancret, L’air (Die Luft), 1732, Kupferstich und Radierung, 33,5 x 42,5 cm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.Nr. RP-P-OB-74.446. In diesem für einen Zyklus der vier Elemente als Salondekoration gedachten Werk stellte er künstlich verschiedene Spiele zusammen: Seifenblasen, Kartenhaus, Windmühle und Drachensteigen.

²²⁶ William Hogarth, Kinder beim Spielen I: Das Kartenhaus, Kinder beim Spielen II: Die Teestunde, 1730, National Museum of Wales, Cardiff, zitiert aus: Mirjam Neumeister (Hg.), Frankfurt am Main 2007, 18.

²²⁷ William Hogarth, Die Grey-Kinder, 1740, Öl/Lw., 105,5 x 89,5 cm, City Art Museum, Saint Louis (Missouri).

Mensch ist also von Natur weder gut noch böse.²²⁸ eine anthropologisch pessimistische Sichtweise entgegen. Mit der Demonstration einer ursprünglich latenten, unreflektierten Grausamkeit von Kindern, hier des älteren Jungen, zerstörte er die Utopie der kindlichen Unschuld. Satirisch überspitzt und als moralischer Impetus gedacht, sich um vernachlässigte Kinder intensiver zu kümmern, zeigte er kindliche Tierquälerei in seiner Radierung „The First Stage of Cruelty“²²⁹.

Die Augenblicklichkeit und Spontaneität kindlicher Gesten im Spiel erwachsener Rollen faszinierte den Künstler Antoine Watteau (1684-1721)²³⁰, der sich 1714/15 erstmals mit Kindergestalten²³¹ beschäftigte. Auf seinem kleinen Werk „Heureux Age d’or“ beeindruckt die wie traumhaft wirkende Komposition und die Intimität der Gefühlsdarstellung, die durch den „musikalischen Klang“²³² verstärkt werden. Für François Boucher (1703-1770)²³³, der eine Vielzahl an Putten und Kleinkinderdarstellungen mit allegorischer Bedeutung entwarf und dessen Gemälde die Lebensfreude und Anmut der Rokokozeit wiederspiegeln, war das kindliche Motiv nicht als Individuum, sondern als Typus faszinierend, um das Natürliche, Unschuldige und Unbeschwerte zum Ausdruck²³⁴ zu bringen.

²²⁸ Wilhelm Gitschmann, Die Pädagogik des John Locke, historisch und psychologisch beleuchtet, Cöthen-Anhalt 1910, 24.

²²⁹ William Hogarth, The First Stage of Cruelty, 1751, Radierung und Kupferstich, 38,6 x 32 cm, Sammlung Lichtenberg, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen.

²³⁰ Antoine Watteau, Glückliches goldenes Zeitalter (Heureux Age d’or), um 1718, Öl/Lw., 19 x 23 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.

Iris oder der Tanz (Iris ou la Danse), um 1719/20, Öl/Lw., 97 x 166 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Nach Lauterbach gehört es zu den Fêtes galantes für Kinder. Vgl. Iris Lauterbach, A. Watteau 1684–1721, Köln 2008, 69.

²³¹ Vgl. Marianne Roland Michel, Watteau 1684–1721, München 1984, 155.

²³² Iris Lauterbach, 2008, 69.

²³³ François Boucher, Le Chant et la Danse, 1751, Öl/Lw., 217,17 x 77,47 cm, Frick Collection, New York.

La Petite Danseuse, 1754, Öl/Lw., 55 x 45 cm, Frick Collection, New York.

Vgl. Alexandre Ananoff, François Boucher, Avec la Collaboration de M. Daniel Wildenstein de l’Institut, Tome II, Genf 1976.

²³⁴ François Boucher, Die Flötenstunde, 1751, Öl/Lw., 63,2 x 101 cm, Privatsammlung Dr. Rau. In diesem Pastoral vermittelt Boucher eindringlich die fröhliche Unbekümmertheit und starke Sinnlichkeit zweier in einem Lichtkegel agierenden Kinder. Nackte Füße und das unkomplizierte Sitzen auf dem Gras ermöglichen die unmittelbare taktile Wahrnehmung der Natur, verweisen zugleich auf die noch enge Verbundenheit mit dem Ursprünglichen. Die etwas nach links gekippte Dreieckskomposition und die derangierte

Angeregt durch die pädagogischen Schriften Lockes (1632–1704) und Fénelons (1651–1715) sowie durch die drei großen Philosophen der Aufklärung Voltaire (1694–1778), Diderot (1713–1784) und d’Alembert (1717–1783) stellte sich Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699–1779) (Abb. 138) vielleicht zum ersten Mal in der Kunstgeschichte die Aufgabe, theoretisch diskutierte, spezielle Aspekte der Kindheit malerisch zu erfassen²³⁵. In seinen stilllebenhaften Genrebildern hat er sich seit den 1730er Jahren mit Themen wie Spiel, Unterricht und Erziehung immer wieder künstlerisch auseinander gesetzt und in Repliken vielfach, manchmal leicht abgewandelt, wiederholt. Chardin verdichtet durch räumliche Nähe und engem Bildausschnitt²³⁶ sowie verhaltenem, fein abgestuftem Kolorit seine aus genauer Beobachtung gewonnenen Kinderdarstellungen zu zeitlosen, poetischen Aussagen. Fasziniert von der kindlichen Fähigkeit zur völligen Selbstversunkenheit und Ernsthaftigkeit des Spiels schuf er allein vom 10-12jährigen, Karten spielenden Jungen, im Profil als Dreiviertelfigur in Nahaussicht zu sehen, mindestens fünf Versionen²³⁷. Rosenberg und Tempérini bezweifeln den im Karlsruher Katalog²³⁸ angeführten Vanitascharakter, sie stellen stattdessen den poetischen Anspruch in den Vordergrund. Trotz der Chardin zugesprochenen Sympathie für das Kind,

„das sich in einem unbedachten, vor jedem moralischen Urteil freien Zustand befindet und in seiner inneren Versenkung eingehend betrachtet werden kann.“²³⁹

Kleidung unterstreichen den Eindruck der kindlichen Gelöstheit. Die grobmotorische Gestik der dicklichen Extremitäten wirkt typisch kleinkindhaft-tolpatschig.

²³⁵ Vgl. Pierre Rosenberg und Renaud Tempérini, Chardin, München / London / New York 2000, 114.

²³⁶ Vgl. Eva Gesine Baur, München 1991, 19–23.

²³⁷ Vgl. Katalog Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur, hg. von Mariantonia Reinhard-Felice, Basel 2003, 246–249.

²³⁸ Vgl. Katalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe „Jean-Siméon Chardin 1699–1779 – Werk Herkunft Wirkung“, Ostfildern-Ruit 1999, 119 f. Im Text zum Bild werden die tradierten Symbole für die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, der Wankelmut des Lebensglücks und der Müßiggang angesprochen.

²³⁹ Vgl. Katalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe „Jean-Siméon Chardin 1699–1779 – Werk Herkunft Wirkung“, Ostfildern-Ruit 1999, 119.

steht das betont Kindliche des Spiels wie bei Hogarth noch im Widerspruch zur nicht kindgemäßen Kleidung und zur untypischen Pose der Kinder. Bei Jean-Honoré Fragonard (1732–1806)²⁴⁰, einem Schüler Chardins und Bouchers, ist in seinen von einer privaten Bildthematik bestimmten Genrebildern eine neue Konzentration auf das kindliche Motiv²⁴¹ spürbar. Cuzin spricht von einer

„[...] Zärtlichkeit gegenüber den Kindern, die zu hunderten seine Gemälde füllen, Putten oder kleine Engel, Stadt- oder Landkinder, alle aufgeweckt und voller Schalk, deren Liebenswürdigkeit und Possierlichkeit so treffend dargestellt sind [...]“²⁴²

Neben den alterslos wirkenden Kindern, Baur spricht vom „polyvalenten“, „kategorienübergreifenden Kindtypus“²⁴³, zeigt Fragonard auch ohne theaterhafte Pose Kleinkinder und Kinder im Schulalter in ihrem direkten sozialen Umfeld. Auf dem Gemälde „Das Schwesternpaar“²⁴⁴ sind bemerkenswert die Bewegung zulassende Kleidung sowie die Größe und die wertvolle Ausstattung des Spielzeugs.

Zentralisiert und im Vordergrund, den Bildhintergrund und unwesentliche Details vernachlässigend, demonstriert auch Francisco de Goya (1746-1828)²⁴⁵ kindliche Naivität, ausgelassene Bewegungsfreude und an-

²⁴⁰ Die Gemälde „Das Versteckspiel“ (1758–60, Öl/Lw., 49 x 62 cm, Privatsammlung), das im Stil der Bamboccia den gemalt ist, und „Wenn Vater und Mutter abwesend sind“ (um 1765, Öl/Lw., 51 x 61 cm, Staatliche Eremitage, Leningrad), auf dem im Vordergrund Kinder mit ihren Hunden spielen, zeugen von diesem neuen Umgang mit dem Kindermotiv.

Vgl. Jean-Pierre Cuzin, Fragonard Leben und Werk, Œuvre-Katalog der Gemälde, München 1988, 52.

²⁴¹ Vgl. Jean-Pierre Cuzin, München 1988, 193 f.

Bildbeispiele:

Jean-Honoré Fragonard, Erziehung macht alles möglich, um 1780, Öl/Lw., 55,6 x 66 cm, Museu de Arte, São Paulo.

Jean-Honoré Fragonard, Der kleine Prediger, um 1780, Zeichnung, 34,9 x 46,7 cm, The Armand Hammer Foundation, Los Angeles.

²⁴² Jean-Pierre Cuzin, München 1988, 248.

²⁴³ Eva Gesine Baur, München 1991, 41.

²⁴⁴ Jean-Honoré Fragonard, Das Schwesternpaar, 1770 oder um 1772, Öl/Lw., 71,3 x 55,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

²⁴⁵ Vgl. José Guidol, Goya 1746-1828, Plates 1 to 404, Catalogue 1 to 284, Band II, Barcelona 1971, 242–245.

steckende Fröhlichkeit. In den zwischen 1777 und 1785 für die Ausstattung der Residenzen Escorial und El Pardo entstandenen Teppichentwürfen (Abb. 152/165/205), für die Kinder aus dem einfachen Volk Modell standen, zeigen sich deutlich Goyas große Sympathie für die Welt der Kinder und seine differenzierte psychologische Beobachtungsgabe. Sein spezifisches Interesse bestätigend ist die Tatsache, dass er für die spanische Ausgabe eines Buches des schweizerischen Reformpädagogen Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) die Titelseite entwarf und für die königliche Pestalozzi-Schule, die 1806 in Madrid gegründet wurde, ein Schild malte²⁴⁶.

Didaktische Prinzipien aus den Erziehungslehren von John Locke(1632-1704)²⁴⁷ und von Jean-Jacques Rousseau (1712–1778)²⁴⁸, die eine gesunde kindliche Entwicklung begünstigen, fanden zunehmend malerische Resonanz. Besonderes künstlerisches Interesse galt dem Spiel und dem Sport im Freien in natürlicher, ursprünglicher Umgebung. Kind und Landschaft gingen in den Darstellungen oft eine romantische Symbiose des Natürlichen ein. Notwendige Voraussetzung für die ungezwungene, freie Aktivität der Kinder wird eine Kleidung, die dem kindlichen Bewegungsdrang mehr entsprach als früher und die auch schmutzig werden durfte. Beispielhaft seien hier Thomas Gainsborough (1727-1788)²⁴⁹, Joshua Reynolds (1723-1792)²⁵⁰, Fran-

²⁴⁶ Vgl. Elke Linda Buchholz, Goya Francisco de – Leben und Werk, Bonn 1999, 33.

²⁴⁷ Vgl. John Locke, Einige Gedanken über die Erziehung, hg. von Johann Bernhard Deermann, Paderborn 1967.

Vgl. Carl Max Mehner, Der Einfluss Montaigne's auf die pädagogischen Ansichten von John Locke. Diss., Leipzig 1891, 41. Mehner schreibt, dass ein Einfluss unleugbar nachzuweisen ist und das weiter eine Traditionslinie zu Rousseau, den Philanthropisten und Pestalozzi führt.

²⁴⁸ Vgl. Jean-Jacques Rousseau, Emile oder Ueber die Erziehung (Emile ou De l'éducation), hg. von Ludwig Schmidts, Paderborn 1972.

Vgl. Thorsten Fischer, Jean-Jacques Rousseau, Ein Wegbereiter der modernen Erlebnispädagogik?, Lüneburg 1995.

²⁴⁹ Thomas Gainsborough, Die Töchter des Künstlers, die einen Schmetterling jagen, um 1756, Öl/Lw., The National Gallery, London. Die Ölskizze, die die Töchter im Moment der Jagd festhält, zeigt meisterhaft den spontanen kindlichen Impuls, den fragilen Schmetterling einzufangen. Die porträthaft, im Kopfbereich differenziert ausgearbeiteten Schwestern, noch aristokratisch vornehm gekleidet, werden malerisch durch unscharfe Konturen und flüchtige Pinselstriche in schneller Bewegung erfasst.

²⁵⁰ Joshua Reynolds, William and George Bryan Brummell, 1781/82, Öl/Lw., 142,3 x 111,8 cm, The Iveagh Bequest, Kenwood (English Heritage).

Vgl. Renate Prochno, Joshua Reynolds, Weinheim 1990, 39 f, 131, 133:

Auf den nach dem „borrowing“-Verfahren entwickelten Gemälden, auch als historisierende Porträts bezeichnet, schlüpfen Kinder naiv in die tradierte Rolle Erwachsener wie

cis Cotes (1725-1770)²⁵¹ und Jens Juel (1745–1802)²⁵² genannt. Derangierte Kleidung, offener Naturbereich und neue Malweisen wie das intendierte Infinito können als Indiz für die neue Einstellung zur Kindheit, die dem Kind seinen eigenen Spielraum gewährt, gelten.

„Der souveräne Umgang mit dem unfertigen Bild verdeutlicht den Wunsch, die Malerei nicht allein unter repräsentativen Gesichtspunkten zu sehen, sondern auch das „Natürliche“, soeben Beobachtete herauszuheben.“²⁵³

Sensibel differenzieren zwei spätere Gemälde im Gruppenspiel nach Alterstufen und entsprechender kindlicher Ontogenese. Im Gemälde „Die Oddie-Kinder“ von William Beechey (1753–1839)²⁵⁴ werden die unterschiedlichen Charaktere von vier Geschwistern nebeneinander gestellt und kindliche Emotionen wie Angst, Neugier, Zaghaftheit, Forschergeist, Unbeschwertheit und Unbekümmertheit gezeigt. Die Kleidung ist standesgemäß fein, darf aber im kindlichen Spiel derangiert werden. Thomas Lawrence

beispielsweise auf dem Bild „Master Crewe als Heinrich VIII“. Kindliche Eigenschaften wie frech-fröhlich oder unschuldig-heiter werden inszeniert, teils komische Wirkungen erzielt. Die Diskrepanz zwischen der Erwachsenenmaskerade und der kindlichen Physiognomie macht den Reiz dieser Bilder aus. Reynolds, der Murillos Kindermotive kannte, gilt nicht nur als Erfinder der sogenannten „grand manner“ Bildnisse, sondern auch als Inventor der im „pittoresque style“ gemalten Fancies, auf denen ausschließlich Kinder, nicht identifizierbare Bettlermodelle von der Straße, die Protagonisten sind. Vor neutralem Hintergrund werden sie mit stark akzentuiertem Gesichtsausdruck gezeigt. Stilistisch erfolgt eine Allusion auf alte Meister. Wieder erfolgt ein Spiel mit der Kindlichkeit und dem Fantasiekostüm, verstärkt bis übertrieben in Pathos und Ernst sowie Mitgefühl bis Rührung evozierend.

²⁵¹ Francis Cotes, Lewis Cage (The Young Cricketer), 1768, Öl/Lw., 169 x 110,5 cm, Privatsammlung. Gezeigt wird ein Junge nicht im, sondern nach dem Spiel, dessen Erfolg in der staatsmännischen, militärischen Pose zum Ausdruck kommt. Interessant und auffallend ist die derangierte Kleidung: die offene Weste, das offene und teilweise aus der Hose heraushängende Hemd, das linke hochgerutschte Hosenbein, der verrutschte Strumpf und die verschwitzten Haare.

²⁵² Jens Juel, Laufender Junge (Marcus Pauli Karenus Holst von Schmidten), 1802, Öl/Lw., 180,5 x 126 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, Inv.Nr. 3635. Der dänische Maler greift den sportlichen Aspekt der philanthropischen Pädagogik Basedows auf. In schwingvoller, vorwärtsdrängender Pose wird ein laufender Junge vor dem Schulsportplatz gezeigt. Bewegung und Kleidung finden noch keine natürliche Entsprechung.

²⁵³ Mirjam Neumeister (Hg.), Frankfurt am Main 2007, 103.

²⁵⁴ William Beechey, Die Oddie-Kinder, 1789, Öl/Lw., 182,9 x 182,6 cm, North Carolina Museum of Art, Raleigh. Inv.Nr. 52.9.65.

(1769-1830)²⁵⁵ zeigt vier wohlbehütete, nur auf sich und das Spiel konzentrierte Geschwister in der Art eines Sandkastenspiels mit Werkzeug von Erwachsenen. Das gemeinsame Spiel, physiologisch und psychologisch gut erfasst, ist ein Übungsspiel mit Lerneffekt. Auf die feine weiße Kleidung nehmen die Kinder keine Rücksicht; sie dürfen sich schmutzig machen. Fließende Linien und rasch gesetzte Pinselstriche erwecken den Eindruck von Frische und Natürlichkeit. Die Natur diene Lawrence als Kulisse zur Betonung der noch ungehemmten kindlichen Vitalität.

Eine ebenfalls ontogenetische, aber eigenen kunsttheoretischen und philosophischen Maximen verpflichtende Sicht zeigen die Kinderbilder des Künstlers Philipp Otto Runge (1777–1810). Charakteristisch ist die eigenwillige Synthese von Licht mit dem unschuldigen jungen Kind. Wie für Novalis (1772-1801) „war für Runge die Kindheit das Goldene Zeitalter“²⁵⁶, das Kind eine „Zentralfigur seiner Kunst“²⁵⁷. Als größtes Liebessymbol stand es für ihn als Zeichen des Anfangs und der Zukunft, in religiöser Sicht als Zeichen der Verheißung des Lichtes der Erlösung²⁵⁸. Sein populärstes Kinderbild, die Hülsenbeckschen Kinder²⁵⁹, dessen beherrschende Buntfarbe die „Zwischenfarbe“²⁶⁰ Grün ist, gilt nach Traeger als die „Schlüsselinterpretation für das Kunstdenken der Romantik“²⁶¹, ist eine malerische Antwort auf

²⁵⁵ Thomas Lawrence, Die Angerstein-Kinder, 1807, Öl/Lw., 184,3 x 148,8 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

²⁵⁶ Marcel Brion, Die deutsche Malerei. Die Geschichte der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1962, 102.

²⁵⁷ Jens Christian Jensen, Philipp Otto Runge – Leben und Werk, Köln 1977, 147 f. Runge's vierteiliger, 1803 mit Feder gezeichneter Zyklus der Tageszeiten beschreibt die Utopie des Künstlers vom Werden und Vergehen des Menschen und der Welt. Jensen bezeichnet das Kind im Verständnis Runge's einerseits als gottnahes Symbol des Ursprungs, andererseits als wirkliches Wesen der natürlichen menschlichen Sehnsucht und Freude (208 f.).

²⁵⁸ Ebd., 161.

²⁵⁹ Philipp Otto Runge, Die Hülsenbeckschen Kinder, 1805/06. Öl/Lw., 131 x 141 cm, Kunsthalle Hamburg. Drei unterschiedlich alte, vor Vitalität strotzende Kinder in Lebensgröße spielen in einem umzäunten, noch Geborgenheit und Schutz bietenden Garten. Die gezielte, genau kalkulierte Lichtregie Runge's mit den Polaritäten Licht/Finsternis und durchsichtige/undurchsichtige Farbe, mittels der er alle Körper plastisch modelliert und auch den leeren Raum als durchsichtiges Medium definiert, ist Ausdruck der romantischen Haltung seiner Zeit.

²⁶⁰ Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987, 333.

²⁶¹ Vgl. Jörg Traeger, Philipp Otto Runge – Die Hülsenbeckschen Kinder. Von der Reflexion des Naiven im Kunstwerk der Romantik, Frankfurt am Main 1987, Einbandtext o. S.

die neuen pädagogischen Strömungen seiner Zeit²⁶². Durch extreme Nahsicht und durch die für den Betrachter und die Kinder gleiche Augenhöhe schafft es Runge, den Rezipienten suggestiv in die Kinderwelt einzubeziehen. Der haptische Sinn, das Aneignen und Besitzergreifen der Welt aus kürzester Distanz, wird der ontogenetischen Entwicklung folgend an den unterschiedlichen Altersstufen differenziert dargestellt, zugleich so, dass für den Betrachter der Eindruck entsteht: „Alles ist zum Anfassen dicht und nah, prall und rund.“²⁶³ Mit den drei Altersstufen und der Bewegungsrichtung hinaus aus dem umfriedeten Bereich zeigt der Künstler einfühlsam die schrittweise Entfaltung kindlicher Aktivität vom bloßen, unbewußten Anfassen über rein funktionales Agieren zu reflektiertem Verhalten, das Älterwerden und die vorbestimmte Loslösung von den Erwachsenen.

Als singuläre Meisterwerke zur Kindthematik sind eine Zeichnung Karl Friedrich Schinkels (1781–1841) und ein Gemälde Gustave Courbets (1819-1877) anzusehen. Schinkels großformatige intime Momentaufnahme seiner ältesten Tochter Marie²⁶⁴ beim Spielen im Sand besticht durch Dynamik und Sinnlichkeit, technisch durch die diagonale, bildhaft detailliert ausgearbeitete Komposition. die reiche Variation der Linien/Striche und den starken Hell-Dunkel-Kontrast hervorgerufen. Harte äußere Konturen stehen im Gegensatz zur runden Weichheit der Binnenzeichnung. Verspieltes Element, zum kindlichen Ausdruck passend und ihn verstärkend, ist die ornamentale Struktur im Kleid und in den Haaren. Auch bei Courbet²⁶⁵, der mit seinen wirklichkeitsnahen, unsentimentalen Sujets als Begründer des Realismus gilt und viele Künstler in Deutschland beeinflusste, findet sich als bedeutsames Kriterium seiner neuen Wirklichkeitserfassung die konkrete Nah-

²⁶² Vgl. Jens Christian Jensen, Köln 1977, 202, 209.

²⁶³ Jörg Traeger, Frankfurt am Main 1987, 33.

²⁶⁴ Karl Friedrich Schinkel, Des Künstlers älteste Tochter Marie, 1816, Graphit und schwarze Kreide, 53,3 x 42,4 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Nahsichtig, vor neutralem Hintergrund, kniet das ca. vierjährige Mädchen mit langem, lose flatterndem Haar im Sand und nimmt mit allen Sinnen neugierig-forschend und fröhlich-aufgeschlossen seine Umgebung wahr.

²⁶⁵ Gustave Courbet, Pierre-Joseph Proudhon und seine Kinder im Jahre 1853, 1865, Öl/Lw., 147 x 198 cm, Musée des Beaux-Arts, Besançon. Das großformatige, intime Gemälde für den Freund Pierre Proudhon zeigt in der rechten Bildhälfte zwei unterschiedlich alte Schwestern im Garten in ihrer eigenen Spielwelt.

sicht auf Alltägliches. Der präzise beobachteten Grobmotorik des am Boden mit seinem Puppengeschirr vollkommen vertieft spielenden Mädchens wird in der am Kindertisch sitzenden Schwester die typische Haltung eines Leseanfängers gegenübergestellt, charakterisiert durch die Neigung des Kopfes, dem Mitlesen mit dem Zeigefinger und dem leicht geöffneten, leise mitsprechenden Mund. Die behutsame Steigerung von der noch überwiegend unreflektierten über die schon bewußte Aktivität der Kinder zur vergeistigten Haltung des Vaters, kompositorisch geschickt betont in der von rechts nach links ansteigenden Diagonalen, bestimmt die emotionale Wirkung dieses Gemäldes.

4.2 Gemalte Spielkataloge und Spielbücher

Zahlreiche frühe Beispiele von spielenden Kindern finden sich in illuminierten Handschriften, Stunden- und Kalenderbüchern, die quasi einen Spielkatalog von Spielen im Wechsel der Jahreszeiten bieten. Annemarieke Willemsen gibt in ihrem Buch „Kinder delijt“²⁶⁶ einen umfassenden Überblick und stellt einen vergleichenden Spielkatalog²⁶⁷ von vier bedeutenden spätmittelalterlichen Stundenbüchern zusammen, die Berühmtheit wegen „ihrer Kombination von Realismus und Illusionismus“²⁶⁸ erlangten. Als besonders herausragende Werke führt sie das 1520 im Atelier des südniederländischen Künstlers Simon Bening entstandene sogenannte „Golfbuch“ und das schon um 1500 entstandene „Spielbuch“²⁶⁹ an, das demselben Künstler zugeschrieben wird.

²⁶⁶ Vgl. Annemarieke Willemsen, *Kinder delijt*, Nijmegen 1998.

²⁶⁷ Ebd., 237.

²⁶⁸ Ebd., 231–257, 321.

²⁶⁹ Vgl. W. Hansen, *Kalenderminiaturen der Stundenbücher, Mittelalterliches Leben im Jahreslauf*, München 1984, Abbildungen 82–86.

Das „Golfbuch“, das seinen Namen vom Septemberkalenderblatt erhalten hat, zeigt auf 16 der 24 Blätter im Randbereich Spielszenen entsprechend den Jahreszeiten; das stilistisch und inhaltlich ähnliche „Spielbuch“ ist ausführlicher und enthält sogar auf allen 24 vorderen Blattseiten Szenen mit spielenden Kindern.

Typisierte Kinder noch ohne individuelle Züge stellten auf einem Blatt der Kupferstecher Israhel van Meckenem d. J. (um 1430/50-1503)²⁷⁰ und der Maler Hans Baldung Grien (1484/85-1545)²⁷¹ dar. Individueller, mit biografischer Intention, setzten sich Hans Burgkmair d. Ä. (1473-1531)²⁷² (Abb. 162) und Veit Konrad Schwarz (1541-1587)²⁷³ mit der Spielthematik auseinander. Ihre Werke demonstrieren verschiedene Spielformen gemäß der kindlichen Ontogenese.

²⁷⁰ Israhel van Meckenem, Das Kinderbad und Spielende Kinder, Ende des 15. Jahrhunderts, Kupferstiche, in: Israhel van Meckenem, Goldschmied und Kupferstecher – Zur 450. Wiederkehr seines Todestages, Bocholt 1953, X Abb. 16 und 17. Naturnah und humorvoll zeigen die zwei vermutlichen Pendantbilder fröhliche Kinder in lebhaften, typischen Spielaktionen.

²⁷¹ Hans Baldung Grien, Die zwei Mütter, o. J., Holzschnitt, Kupferstichkabinett, Berlin, Inv.Nr. B.46. Dicht gedrängt, den Körperkontakt betonend, und typisch übermütig agieren die vielen nackten, pummeligen Kleinkinder. Auf der Symmetrieachse oberhalb der Mitte reitet an prominenter Stelle ein kleiner Junge auf einem Steckenpferd, in der rechten Hand ein für seine Körpergröße überdimensioniertes Schild mit den Künstlerinitialen haltend.

²⁷² Der im Auftrag Kaiser Maximilians I. entstandene Holzschnitt zu den Spielen des jungen Maximilian, Einzelblatt Nr. 19 einer Reihe zum Weißkunig, gibt ein differenziertes Zeugnis der Bedeutung des Spiels im Leben eines aristokratischen Jungen. Sechsmal, jedesmal in einer anderen Altersstufe, ist der durch einen Kranz gekennzeichnete König in Spielsituationen dargestellt, die musterblattartig angeordnet sind: beim Huckepacktragen, im Ringkampf, beim Armbrustschießen, beim Lanzenturnier mit Pferdefiguren, beim Böllerschießen und mit einem Leinenbeutel zum Vogel einfangen, eine Vorform der Falkendressur. Alle Spiele dienen der Vorbereitung auf das Erwachsenenalter.

²⁷³ Das Trachtenbuch des Veit Konrad Schwarz, Pergamenthandschrift mit Miniaturen, um 1561, 23,5 x 16 cm, Bibliothek Wolfenbüttel, Inv.Nr. 8.10 Aug.4°.

Vgl. August Fink, Die Schwarzschen Trachtenbücher, hg. von Matthäus Schwarz, Berlin 1963, 190 ff.

Das Trachtenbuch, das vorrangig ein historisches Modedokument ist, zugleich aber eine autobiografische, ausschnitthaft skizzierte Lebensbeschreibung in Text und Bild gibt, zeigt auf den ersten sieben Bilddarstellungen Szenen aus dem Leben eines Jungen von der Geburt bis zum Alter von 13 Jahren. Charakteristisch und ehrlich muten die Blätter II 4–6, II 7–9, II 11, II 12 und II 13 an. Blatt II 4–6 zeigt Veit als Kleinkind von 1¼–2 Jahren in drei verschiedenen Spielaktivitäten: im Laufstühlchen mit goldener Rassel, beim Laufenlernen mit Steckenpferd und Peitsche mit Unterstützung durch Amme und Laufgeschirr sowie beim Versuch, sich im Sitzen auf einem Kissen selbständig einen Strumpf anzuziehen. Blatt II 7–9 zeigt ihn als 4– bis 5jährigen ebenfalls in drei unterschiedlichen Situationen: als wilden, aggressiven Jungen, der sein Spielzeug zerstört, als Junge, der dafür bestraft wird, und im zeittypischen Spiel als Jungen mit dem Vogel am Faden, den er nach Lust und Laune fliegen und kreisen lassen kann. Blatt II 11 bildet exemplarisch sechs Sommerspiele ab, die von Jungen im Alter von 8½ Jahren bevorzugt wurden: Reifenschlagen, Wurfspiel mit Birnen, Kugelspiel mit dicken Murmeln, Vogelfangen, Stabspiel, Murmeln mit kleinen Klickern. Blatt II 12, auf dem im begleitenden Text das geringe Interesse am Lernen und das kindtypische Unfugmachen betont werden, demonstriert den Jungen Veit im Alter von 10 Jahren und 2 Monaten in vier Spielen: beim Schlittenfahren, bei dem er sich ziehen läßt, beim Schleifen eines Jungen über den Schnee, beim Schneeballwerfen und im Zweikampf. Auf Blatt II 13 lernt er im Alter von 10 Jahren und 4 Monaten die Laute spielen. Mit dem Blatt 14 endet seine Kindheit: er ist nun ein junger Schreiber und verbietet sich, geduzt zu werden.

Nach Annemarieke Willemsen²⁷⁴ wurden ab dem 16. Jahrhundert Übersichtskompositionen von Kinderspielen besonders populär. Prominente primär visuelle Beispiele sind der Spielkatalog von 58–91 additiv komponierten Spielen²⁷⁵ mit über 250 wie auf einer Bühne angeordneten Kindern von Pieter Bruegel d. Ä. (1525/30–1569)²⁷⁶ (Abb. 163), das bebilderte, mit zweisprachigen (lat. und dt.) Texten versehene Unterrichtswerk „Orbis sensualium pictus“ von Johann Amos Comenius (1592–1670)²⁷⁷ und das umfassende, einzigartige Spielkompendium „Les Jeux et Plaisirs de L'enfance“ von Jacques Stella (1596–1657)²⁷⁸ (Abb. 148/164/177/200). Die erwachsenhaft oder alterslose Darstellung kann als Indiz gelesen werden, dass zu ihrer Entstehungszeit, und sogar weit bis ins 18. Jahrhundert hinein, die Spiele der Kinder etwa vom 3. und 4. Lebensjahr an auch die der Erwachsenen und umgekehrt waren.

Daneben entstanden visuelle Pendants²⁷⁹ zu Kinderspielen aufzählenden Texten, die oftmals einen moralisierenden Tenor enthielten. Vorbildcharakter

²⁷⁴ Vgl. Annemarieke Willemsen, Nijmegen 1998, 276, 277.

²⁷⁵ Vgl. Erika Langmuir, *Imagining Childhood*, New Haven / London 2006, 155.

²⁷⁶ Motiviert durch das literarische Vorbild Francois Rabelais (um 1494–1553), der 1534/35 in seinem berühmten Roman über den Riesen Gargantua zum ersten Mal eine Auflistung von 215 kindlichen Spielen brachte, zeigt Bruegel in gleichwertigen, bewegten Einzelmotiven, farbenfroh und kompositorisch geschickt Fern- und Nahsicht verbindend, das Treiben der Kinder im Freien. Sein Gemälde, das vielleicht durch die gewählte Vogelperspektive die Distanziertheit zum Kind und in der Darstellung der Kinder als kleine Erwachsene ihre Frühreife und ihre kurze Kindheit anzeigt, gilt als künstlerisch singuläres Werk zur Thematik des Lebensalters „infantia“.

²⁷⁷ Vgl. Johann Amos Comenius, *Orbis sensualium pictus*, Faksimiledruck der Ausgabe Noribergae, M. Endter, 1658, hg. von Hellmut Rosenfeld, Osnabrück 1964. In seinem Werk entwickelte er eine naturorientierte, von kirchlichem Dogmatismus befreite Kinderpädagogik, die vor allem das visuelle, anschauliche Lernen fördern sollte. Auf dem Kupferblatt CXXXVI „Ludi Pueriles“ werden elf zeittypische Jungenspiele in simultaner Darstellung gezeigt. Dieses an einer Jungenerziehung orientierte Unterrichtswerk von Comenius, mit dem auch Johann Wolfgang Goethe aufgewachsen ist, wurde wegweisend bis ins 19. Jahrhundert.

²⁷⁸ Mit humorvollem Blick zeigt Stella Spiele der Zeit Ludwigs XIV. vor geeigneter Naturkulisse. Die unindividuellen, alterslosen, puttenähnlichen, meist nackten Kinderfiguren demonstrieren mit unbeschwerter, ansteckender Fröhlichkeit und physischer Leichtigkeit sportliche und soziale Spiele.

Manfred Zollinger führt es in seiner umfassenden Bibliographie der Spielbücher des 15. bis 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1996, unter dem V. Kapitel „Ikonographie“ auf, 451 Nr. 955.

²⁷⁹ Vgl. Annemarieke Willemsen, Nijmegen 1998, 276, 277.

Vgl. Manfred Zollinger, *Bibliographie der Spielbücher des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Erster Band 1473–1700, 451 Nr. 956.

haben nach Willemsen die Stiche zum Gedicht „Kinderspiel“ von H. Jacob Cats (1577-1660), beispielsweise die 1625 von Experiens Sillemans entworfenen Illustrationen. Auf einem seiner Stiche, der den Titel „Ernste und ulkige Dinge“, gleichbedeutend der Gedichtzeile „Was die Weisheit lehrt“, trägt, sieht man alle im Gedicht genannten Spiele über die gesamte Bildfläche verteilt. Das Blatt, gleichsam ein historisches Orts- und Zeitdokument, wurde Vorbild für den Kupferstich aus dem Jahre 1632 von Johann von der Heyden (um 1570-1637)²⁸⁰, der auf einem Platz vor den Toren Straßburgs 18 verschiedene Spiele versehen mit einem erläuternden Text zeigt.

Im 18. und 19. Jahrhundert kamen vermehrt Bücher mit Druckgrafiken auf, die die neuen pädagogischen Theorien der Zeit spiegelten und kommentierten. Für das 18. Jahrhundert gilt Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801) als prominenter und einflussreicher Künstler. Chodowiecki, der den mittelständischen Alltag des friderizianischen Preußen treffsicher, manchmal humorvoll dokumentierte und wegen seiner psychologischen Erfassung von Physiognomie und Körpersprache auch als „Seelenzeichner“²⁸¹ charakterisiert wurde, besaß ein großes Interesse „für das Kind und alle Erscheinungsformen kindlichen Lebens“²⁸². Die Darstellung kindlicher Spontanbewegungen weisen ihn als präzisen, scharfsinnigen Beobachter aus. Noch wirken die Kinder unkindlich in Pose und Bewegung, aber, bedingt durch die allgemein freiere Kleidermode, agieren sie unbefangener und lebendiger als früher. Zum 1774 erschienenen Elementarwerk des Philanthropen Johann Bernhard Basedow (1724-1790)²⁸³ entwarf er die meisten Vorlagen für die

Das kleine, wenige Seiten umfassende Werk in Reimversen „Kinder=Lustspiele“ des holländischen Dichters H. Jacob Cats erschien 1657 in deutscher Übersetzung von Johann Heinrich Amman „mit Kupferstücken geziert / und vermehret / und verlegt / Durch Conrad Meyern / Mahlern / in Zürich.“ Conrad Meyer (1618-1689) stattete es mit 18 Kupferstichen aus. Im selben Jahr brachte er unter dem Titel „Sechs und zwanzig nichtige Kinderspiel“ seine Stiche separat in einem Büchlein heraus.

²⁸⁰ Johann van der Heyden, *Kinder=Spiel oder Spiegel dieser Zeiten*, 1632, Kupferstich, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.Nr. H.B.2779, Kaps.144.

²⁸¹ Gisold Lammel, *Daniel Chodowiecki*, Berlin 1987, 104.

²⁸² Johannes Jahn, *Daniel Chodowiecki und die künstlerische Entdeckung des Berliner bürgerlichen Alltags*, Berlin 1954, 32.

²⁸³ Vgl. Johann Bernhard Basedow, *Elementarwerk*, mit den Kupfertafeln Chodowieckis u. a., kritische Bearbeitung in drei Bänden, hg. von Theodor Fritzsche, Hildesheim / New York 1972. Bekanntlich sind 66 von 100 Entwürfen von Chodowiecki, aus Zeitgründen konnte er aber nur sechs selber radieren.

Kupfertafeln. Das Elementarwerk ist als Bilderatlas praktisch nach den Bedürfnissen des Kindes entwickelt und basiert psychologisch auf den Grundannahmen der kindlichen Imitationsfähigkeit und der Vorbildfunktion der Älteren. Die rechteckigen Tafeln enthalten ein, zwei, drei oder vier Bilder, die dem didaktischen Prinzip der Anschauung verpflichtet sind. Kinderspiele, im Gegensatz zur Bilderfibel von Comenius realistisch, lebensvoll und gefühlsbetont als Gemeinschaftsspiele von Jungen und Mädchen dargestellt, finden sich auf den Tafeln V und VI²⁸⁴, jeweils vier im Format einer kleineren Postkarte. In fröhlicher, positiver Stimmung, auf die die Erziehung der Aufklärungszeit besonderen Wert legte, zeigen sie die verschiedensten „Vergnügungen der Kinder“: Soldatenspiele, Kegeln, Steckenpferd- und Schaukelpferdreiten, Kinderwagenziehen und im Kinderwagenfahren, Schaukeln im Seil, Tanzen (Abb. 178), Puppenspiel, Rollenspiel „Der Besuch“, Blindkuhspiel, Reifenschlagen, Kreiselspiele, Drachensteigen, Ball- und Federballspiele. Gekleidet sind die Kinder hier noch ganz unkindlich in der die Bewegung einengenden Mode des Rokoko. Nach Fritzsches²⁸⁵ wäre wenige Jahre später, mit der Einrichtung des Philanthropinum in Dessau, eine freiere, lockerere Kleidung auch in der Darstellung vorstellbar gewesen. Die schwierige Erfassung der für Kinder eminent wichtigen sinnlichen Qualitäten wird auf den Tafeln XII, XIII und XXIX ansatzweise deutlich. 1778 versah Chodowiecki auch das Büchlein „Kinderspiele und Gespräche“ von Johann Gottfried Schummel mit einigen Bildern. Seine anthropozentrische, autobiografisch motivierte künstlerische Arbeit, die sich Freiheiten gegenüber dem Zeitstil²⁸⁶ herausnahm, zeigt sich in seiner 1799 entstandenen Radierung „Das

Der didaktische Wert des Elementarwerks ist vergleichbar dem Werk „Orbis Sensualium Pictus“. Unterschiedlich ist die Diesseitsbezogenheit, d. h., es ist zeitgemäß ganz auf den Menschen, nicht auf Gott bezogen. Interessant ist die Divergenz von Theorie und Praxis bei Basedow, ähnlich darin Rousseau. Obwohl beide sich für die Belange des Kindes einsetzten, fehlte das richtige Verständnis für Kindheit. Der Erziehungsaspekt dominierte. Vgl. Johann Bernhard Basedow, *Ausgewählte pädagogische Schriften*, hg. von Albert Reble, Paderborn 1965.

²⁸⁴ Vgl. Fritzsches, Band III, Hildesheim / New York 1972, Tafeln V und VI. Die bildbegleitenden Erklärungen und Erläuterungen sind im Band I auf den Seiten 88–92 nachzulesen.

²⁸⁵ Ebd., 6.

²⁸⁶ Vgl. Johannes Jahn, Berlin 1954, 34, 46.

Weihnachtsfest²⁸⁷, eines der ersten bekannten Darstellungen des christlich-profanen Festes der Kinder. Theodor Hosemann (1807-1875)²⁸⁸, der in vielen kleinformatischen Zeichnungen Szenen aus dem Kinderleben überlieferte, wurde in Berlin sein Nachfolger.

Im 19. Jahrhundert wurde für viele Kunstinteressierte die Grafik erschwinglich; ihre massenwirksame Kommerzialisierung sicherte vor allem jungen Künstlern das finanzielle Auskommen. Die Malerfreunde Moritz von Schwind (1804–1871)²⁸⁹ und Ludwig Richter (1803–1884)²⁹⁰ entwickelten in ihren beliebten und sehr gefragten Illustrationen eine lebendige Darstellung kindlicher Bewegungen. Schwinds aus elf²⁹¹ kleinformatischen, feingezeichneten Blättern bestehender Folge der „Kinderbelustigungen“, die allgemein bekannte Gruppenspiele von Mädchen und Jungen zeigen, wurden vereinfacht als Lithografie didaktisch für den „Bilderbogen für Schule und Haus“ genutzt. Richter, dessen seit Mitte der 1830er Jahre verstärkte Beschäftigung mit der Welt des einfachen Menschen als „eine kunstgeschichtliche Tat“²⁹² eingeordnet wird, setzte sich realistisch und volksverbunden mit dem Motiv des Kindes auseinander. Seine kleinformatischen Zeichnungen „Kinderlust“

²⁸⁷ Daniel Nikolaus Chodowiecki, Das Weihnachtsfest, 1799, Radierung Engelmann 851. Zusammen mit Johann Jakob Mettenleiter (1750-1825) gab Daniel Nikolaus Chodowiecki auch Szenen aus dem Kinderleben heraus. Bewegte zeittypische Spielszenen von Jungen und Mädchen werden in realistischer Manier von unterschiedlich alten, in Kleidung und Habitus noch wie erwachsen wirkenden Kindern vorgeführt. Vielfach handelt es sich um frei initiierte Spiele in der freien Natur mit dem eigenen Körper oder mit einfachem, selbstgefertigtem Spielzeug aus Naturmaterialien. Die gelockerte Körpersprache und Unbefangenheit der Kinder imponieren.

²⁸⁸ Vgl. Ingeborg Becker (Hg.), Theodor Hosemann. Illustrator – Graphiker – Maler des Berliner Biedermeier, Wiesbaden 1983.

²⁸⁹ Moritz von Schwind, Spielende Kinder in einem Schloßgarten, Marmelspielende Kinder, Spielende Kinder im Garten eines Landhauses, in: Ausstellungskatalog Karlsruhe „Moritz Schwind – Meister der Spätromantik“ in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vom 12. Oktober 1996 bis 6. Januar 1997 und im Museum der bildenden Künste Leipzig vom 27. Februar bis 20. April 1997, Ostfildern-Ruit 1996, 112 f.

²⁹⁰ Ludwig Richter, Kinderlust, 1948, Feder und Aquarell, 119 x 209 mm, Graphisches Kabinett, Museum Folkwang, Essen, Inv.Nr. C 357.

Ludwig Richter, Kindersymphonie, 1958, Bleistift, Rötel, Aquarell und Weißhöhung, 215 x 308 mm, Graphisches Kabinett, Museum Folkwang, Essen, Inv.Nr. C 474.

²⁹¹ Vgl. Otto Weigmann, Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen, Stuttgart / Leipzig 1906, Abb. 56–58, Text 536. Weigmann spricht von zwölf, der Ausstellungskatalog Karlsruhe (1996, 112 f.) von elf Blättern. Wenn der Zyklus Spiele im Wechsel der Jahreszeiten enthielt, scheint die Anzahl 12 wahrscheinlicher.

²⁹² Hans Joachim Neidhardt, Ludwig Richters Werk und Wirkung, in: Ludwig Richter und sein Kreis, Ausstellung zum 100. Todestag im Albertinum zu Dresden März bis Juni 1984, Dresden 1984, 20.

aus dem Familienbuch „Beschauliches und Erbauliches“ und „Kindersymphonie“, beides Vorlagen für spätere Drucke, zeugen von genauer Beobachtung der kindlichen Gestalt und typischer kindlicher Verhaltensweisen. Nicht das einzelne Kind, sondern Gruppen von Kindern unterschiedlichen Alters in unterschiedlichen Spielaktionen im Wechsel der Jahreszeiten bestimmen seine Kompositionen. Mit seinen beschaulichen, liebenswerten Buchillustrationen, die eine Gegenwelt zu den erlebten Schrecknissen des Krieges aufbauen, engagierte er sich auch für die allgemeine Bildung. Beide Künstler, Schwind und in noch stärkerem Maße Richter, ebneten und erleichterten den Weg für nachfolgende Künstler, die Alltagswelt normaler Bürger und damit auch die des in seinem vertrauten Umfeld spielenden Kindes zum Gegenstand von Bildern zu machen.

4.3 Resümee: Die Vorbildfunktion tradierter Bildmuster für das Motiv des spielenden Kindes für die Zeit 1850–1914

Der motivische, ausschnitthafte und keine Vollständigkeit beanspruchende Streifzug durch die Kunstgeschichte zeigt eine durchgehende Kontinuität an Darstellungen des spielenden Kindes und belegt, dass das Interesse und die Faszination für das kindliche Wesen und für Kinderabbildungen in allen Zeitepochen vor 1850 in unterschiedlicher Intensität vorhanden war, auch wenn der Sinn für die Individualität des Kindes fehlte.²⁹³ Die Pluralität der bis 1850 nachweisbaren und zu rekonstruierenden Spielzeuge²⁹⁴ unterstützt diese Beobachtung und spricht dafür, dass das Kind immer einen eigenen Stellenwert besaß. Die widersprüchlichen Meinungen zur Auffassung von Kindheit²⁹⁵ belegen, wie schwierig es ist, Vergangenes retrospektiv objektiv zu erfassen und zu interpretieren.

²⁹³ Vgl. James Christen Steward, Berkeley 1995, 17.

²⁹⁴ Vgl. Karl Ewald Fritsch, Deutsches Spielzeug, Hamburg 1965.

²⁹⁵ Vgl. Katharina Ruschky, Deutsche Kinder-Chronik, Köln 1983, 354: „Es charakterisiert den Zeitraum vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, daß niemand der Überzeugung war, Kinder bedürften zu ihrer Entwicklung des Spiels, der Spielanleitung oder gar der Ermunterung des Spielens. Daß sehr kleine Kinder nicht anderes können als spielen, muß man akzeptieren; das Spiel älterer wird erlaubt oder toleriert. Das Ideal ist das frühreife Kind, das diszipliniert arbeitet und lernt.“

Das Interesse für das Bildmotiv des spielenden Kindes war ganz unterschiedlich motiviert, hing oftmals vom Auftraggeber ab. Vielfach ist ein autobiografischer Zusammenhang belegbar. Die individuelle Mentalität des Künstlers, seine Grundeinstellung zum Kind und seine eigenen Erfahrungen mit Kindheit und Kindern spielen eine wesentliche Rolle, ebenso seine Beachtung oder seine Kenntnisse von zeitgenössischen pädagogischen Theorien. Lebensnah und kindtypisch war das Kinderbild vor allem, wenn es familiäre Funktionen des Dekorum und der Memoria erfüllte. Vielfach besaß es als Statussymbol repräsentativen Charakter, diente als Garant dynastischer Kontinuität und Spiegelung oder Verdopplung der Identität des Auftraggebers. In den Darstellungen der Lebensalterstufen von der Geburt bis zum Tod, manchmal gekoppelt mit den Tages- oder Jahreszeiten, Elementen und Temperamenten²⁹⁶, wurde die Kindheit als biologische Übergangsphase gesehen und diente als Teilelement symbolisch zur Sichtbarmachung der Vergänglichkeit des Lebens. Auf Gemälden mit informellem Charakter, wie sie beispielhaft im 17. Jahrhundert in Holland aufkamen, gewannen inhaltlich die Kindheit negativ beleuchtenden Thematiken wie Lasterhaftigkeit, Bösartheit als Ausdruck der Erbsünde, Faulheit, Zeitverschwendung, Törichtheit oder Narrheit einen großen Stellenwert. Sie waren, manchmal auch mit humorvollem Impetus, als moralische, an die Tugend appellierende Mahnung zu verstehen, schlechte menschliche Eigenschaften zu überwinden. Umgekehrt konnte Kindheit auch als progressiv positives Symbol für Unschuld und Reinheit, Anfang, Neubeginn und Zukunft oder Mittler zum Unendlichen dienen.

Im Gegensatz dazu schreibt Annemarieke Willemsen in ihrem Buch „Kinder delijjt“, Nijmegen 1998, 322: „Die Stellung des Kindes in der mittelalterlichen Gesellschaft, so wie sie sich in der Studie seines Spielzeugs ergibt, ist eine Vorzugsstellung, und wesentlich anders als diejenige anderer Gruppen, im Gegensatz zu der Auffassung, das mittelalterliche Kind wäre ein Miniatur-Erwachsener gewesen. Das mittelalterliche Konzept der Kindheit zeigt den ausgeprägten Charakter eines den Kindern verliehenen Aufschubs der wichtigeren Sachen im Leben. Diese Konzept ist nirgends besser als im Kinderspiel dargestellt, das mit Sicherheit stimuliert wurde. [...] Mittelalterliche Erwachsene haben Zeit, Mühe und Geld für diese speziellen Bedürfnisse ihrer Kinder angewendet, und die Kinder hatten ausreichend Zeit und Gelegenheit zum Spielen.“

²⁹⁶ Vgl. Annemarieke Willemsen, Nijmegen 1998, 223.

Die sich aus der historischen Recherche herauskristallisierende Entwicklungslinie legt dar, dass sich das Bild vom Kind zunehmend konzentrierter auf die Persönlichkeit des Kindes, seine eigenständige Lebensphase mit eigenen Gesetzmäßigkeiten und sein Spiel ausrichtete und der Topos „spielendes Kind“ im 19. Jahrhundert raumgreifend in den zentralen Fokus gestellt werden konnte. Der Adultismus, die vom Standpunkt des Erwachsenen aus erfolgte Sichtweise auf das Kind und die oft unkindliche Interpretation, veränderte sich vorsichtig und langsam, bedingt durch zeittypische gesellschaftliche Veränderungen. Kinder wurden zunehmend mehr als autonome Individuen betrachtet, deren subjektive Bedürfnisse, Wünsche und Interessen wahrgenommen und als wesentlich erachtet werden. Ihnen wurde, wie beispielhaft auf den Gemälden des englischen Künstlers Thomas Lawrence zu sehen, eine abgesonderte Welt zuerkannt, künstlerisch in ihrer bildfüllenden und nahsichtigen Präsenz zum Ausdruck gebracht. Die sinnliche Welt der Kinder, ihre Liebes- und Schutzbedürftigkeit sowie ihre Verletzbarkeit wurden neben Erziehungsthemen zu neuen Aspekten in der Malerei. Ikonografisch wurden das Weggucken, die gezielte Nichtachtung oder der verträumte, nach innen gerichtete Blick und die bedingungslose kindliche Egozentrität auf die eigene Tätigkeit bedeutsame malerische Indizien für die neue Einstellung. Maltechnisch fanden ein lockerer Pinselstrich und koloristisch ein leichter, heller²⁹⁷ Farbauftrag Anwendung, um die kindliche Bewegungsfreude und die Momenthaftigkeit der Situation zu erfassen. Äußerliches Zeichen war die Größe des Bildformates, das dem kindlichen Motiv verhältnismäßig angepasst wurde.

Aus der Analyse des besprochenen Bildmaterials kann die These abgeleitet werden, dass das Profil oder das Dreiviertelprofil für die Erfassung der kindlichen Persönlichkeit im Spiel geeigneter ist als die En-face-Darstellung, der für ein eher statuarisches Porträt der Vorzug zu geben ist, und dass in der Ganzkörperdarstellung die spielerische Bewegung besser und differenzierter zu zeigen ist. Zusätzlich können Asymmetrie, Unvollkommenheit, Unstrukturi-

²⁹⁷ Vgl. Eva Gesine Baur, München 1991, 42. Sie zitiert dort Wilhelm Messerer, der die helle Farbe mit den hellen, leichten Stimmen der Kinder vergleicht.

riertheit und Mehrdeutigkeit künstlerische Mittel sein, Bewegtheit zum Ausdruck zu bringen. Das erst 1943 von dem bekannten österreichischen Verhaltensforscher Konrad Lorenz²⁹⁸ definierte „Kindchenschema“, dessen spezielle physiognomische Merkmalskombination zur Beschreibung des Kleinkindes Schlüsselreize für affektive Reaktionen setzt, fand schon auf vielen Gemälden intuitiv Anwendung. Seine Hauptmerkmale liegen im Kopfbereich: der Kopf, die Stirnregion und die Augen sind vergrößert, die Nase und das Kinn verkleinert, die Gesichtsmerkmale sind in der Mittellinie des Kopfes plaziert und in engem Abstand zueinander positioniert, die Wangen sind rundlich, die Haut ist elastisch glatt, die Gesichtskonturen sind weich. Der Körper selbst wirkt gedrunken, die Extremitäten fleischlich dick. In den geläufigen Konnotationen Kuller- oder Knopfaugen, Stupsnase, Pausbäckchen und Patschhändchen werden diese typischen Kriterien visuell anschaulich. Der Ausdruck des Gemalten findet seinen Widerhall im verbalisierten Eindruck des Rezipienten.

Dass das Motiv des spielenden Kindes in der Kunst erst spät als autonomes Motiv möglich wurde, hing mit der Verflechtung verschiedener Faktoren zusammen. Die festgelegte Ikonografie, die strikten Vorgaben der Auftraggeber, die schwierigen Ausbildungsverhältnisse und die finanzielle Situation stellten für viele Künstler unüberwindbare Barrieren dar. Erst die Emanzipation des Künstlers, die Lösung von äußeren Bedingungen und die Konzentration auf die eigenen Fertigkeiten ließen auch freie autonome Werke mit unpopulären Sujets entstehen. Um Motive mit spielenden Kindern malerisch festzuhalten, muss die kindliche Mentalität eine Entsprechung im Künstler finden. Das Kind im Erwachsenen, das der Tiefenpsychologe Carl Gustav Jung²⁹⁹ in jedem gesunden Erwachsenen als notwendigen Teil der Persönlichkeit ansieht, sollte bei der Bearbeitung kindlicher Motive eine stärkere

²⁹⁸ Vgl. Konrad Lorenz, Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung, in: Zeitschrift für Tierpsychologie 5, 1943, 235–409. Das Kindchenschema löst angeborene Verhaltensweisen aus, funktioniert wie ein unbedingter Reflex. Es appelliert an das Verantwortungsbeußtsein des Älteren für die Schutzbedürftigkeit und Verletzbarkeit des Kindes. Ohne Beteiligung der Ratio werden Sinnesdaten in emotionale und/oder affektive Reaktionen umgesetzt.

²⁹⁹ Carl Gustav Jung, Über die Entwicklung der Persönlichkeit, Olten 1972, 193.

Gewichtung als bei anderen Sujets haben. Denn die Fähigkeiten, die Ebene eines Kindes, das emotionaler, impulsiver, spontaner und reflexiv unmittelbarer von seinen Gefühlen aus agiert, anzunehmen, die kindliche Perspektive beibehalten und die Freiheiten der Fantasie ausleben zu können, spielen eine nicht zu unterschätzende Rolle für eine gelungene malerische Umsetzung. Zu Recht gilt Albrecht Dürers Bonmot: „Ein jeder Künstler macht gern, was ihm gleicht.“³⁰⁰

³⁰⁰ Zitat nach Emil Waldmann, Oldenburg i. O. / Berlin 1940, 50.

5 Analyse des recherchierten Bildmaterials

Das ungewöhnliche Sujet „Spielendes Kind“ zählte und zählt nicht zu den großen klassischen Motiven in der Malerei. Es war kein prägender phänomenologischer Topos und wurde kunstgeschichtlich bisher nicht explizit wahrgenommen. Die Bildrecherche machte zweierlei offensichtlich, erstens, dass generell das Kinderbild in der Hierarchie des Œuvres eines Künstlers unten positioniert wurde und wird, und zweitens, dass von den ohnehin zahlenmäßig unterrepräsentierten Künstlerinnen des deutschsprachigen Raums der Zeit von 1850-1914 kaum eine das Thema „Spielendes Kind“ intensiver bearbeitet hat. Für manchen Auftraggeber mag das Thema im wahrsten Sinne des Wortes als „zu klein“ gegolten haben. Für das Motiv des spielenden Kindes gab es kaum einen expliziten Auftrag. Von geringer Attraktivität und vielleicht auch nicht lohnenswert scheint es für einen noch am Beginn seiner Karriere stehenden Künstler kaum Prestige fördernd. Aus der freien, zum Selbstzweck gewählten Themenwahl lässt sich auf eine besondere intrinsische Motivation der Künstler schließen, sich mit dem banalen Motiv des spielenden Kindes auseinanderzusetzen. Zugleich spekulieren die Künstler mit regressiven Neigungen der Rezipienten. Als unmittelbares, inspirierendes Anschauungsmaterial und als Modelle dienten zuallererst eigene Kinder, zudem Kinder aus dem Freundeskreis oder dem direkten Lebensumfeld³⁰¹. Oftmals wurde und wird ein Bild mit rein kindlichem Motiv, das einen Blick in einen nicht selbstverständlichen Schonraum vorwiegend bürgerlich-privater Sphäre ermöglicht, nicht ausgestellt; oftmals war und ist es wegen seiner Intimität nicht für die öffentliche Präsentation gedacht und befindet sich in Privatbesitz. Reproduktionen und im besonderen Farbproduktionen dieser speziellen Werkgruppe fanden sich in Büchern oder als Kunstkarten ebenso spärlich wie detaillierte Angaben in der kunstgeschichtlichen Litera-

³⁰¹ Lovis Corinth, Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch, Neudruck der dritten Auflage Berlin 1920, Hildesheim 1979, 135 ff. Corinth empfiehlt in seiner Anleitung explizit, der großen Vertrautheit wegen Modelle aus dem eigenen Umfeld zu wählen.

tur. Das Aufspüren und das Zusammentragen der notwendigen informativen Bilddaten gestaltete sich daher schwierig und zeitaufwendig.

Die umfassende Bildrecherche nach autonomen Kunstwerken erfolgte anhand von Bestands- und Ausstellungskatalogen namhafter europäischer Museen, die Exponate deutschsprachiger Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besitzen, sowie anhand von Werkkatalogen deutschsprachiger Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Um Gemälde im Original sehen zu können, wurden wichtige europäische Museen aufgesucht; wenn notwendig und möglich wurde eine Depotbesichtigung organisiert. Zusätzliche Internetrecherchen dienten der Bestätigung und Vervollständigung.

5.1 Auswahl- und Ausschlußkriterien

Um das recherchierte Bildmaterial differenziert analysieren zu können, wurden objektive Kriterien aufgestellt, die keine qualitative Bewertung der Gemälde beinhalten. Primärbedingung für die engere Auswahl aus dem recherchierten Bildmaterial war das Prinzip der Autonomie des Bildmotivs „Spielendes Kind“, charakterisiert durch die drei Hauptkriterien Isolierung, Zentralisierung und Nahsichtigkeit dieses Sujets. Ausgesucht wurde das Bildmaterial, das die unmittelbare, unverfälschte Erlebnisfähigkeit, die spontane Impulsivität, die imaginative Unbekümmertheit und/oder die urwüchsige, Instinkt gerichtete Kreativität beim Spielen in typischer Weise widerspiegelt. Nicht die Prägnanz des Gemalten, sondern die klare Ausdrucksqualität definiert das Sujet „Spielendes Kind“. Die diesem Prinzip entsprechenden Bilder zeigen die dargestellten Kinder in der Altersspanne von ca. 6 Monaten – ca. 12 / 14 Jahren.

Phänomenologisch bedeutet Spielen immer „Spielen mit etwas“. Zum Spielzeug kann das Kind grundsätzlich jedes zufällig gewählte Objekt umfunktionieren. Üblicherweise sind mit dem Begriff Spielzeug im engeren Sinn einschränkend nur Gegenstände gemeint, die ausschließlich zum Spielen und für nichts anderes gedacht sind. Diese von Erwachsenen entwickelten und hergestellten Spielobjekte entsprechen nicht immer oder nur für einen begrenzten Zeitraum dem kindlichen Bedürfnis. Letztendlich entscheidet

stets das intendierte Spielthema, ob ein vielseitiges oder spezialisiertes Spielzeug angemessen ist. Wichtig ist, dass das Kind von dem oder den Gegenständen emotional gefesselt ist und für sich selbst in seiner kleinen Welt ungestört und frei walten und schalten kann. Der Spielgegenstand mit seinem archetypischen Spielgehalt wird zum symbolischen Ausdruck der Selbst- und Welterfahrung des Kindes.

“Da es immer dieselben Uerfahrungen sind, die das Kind in seiner Entwicklung zu bestehen hat, ist der Kreis der notwendigen Spielzeug-Requisiten grundsätzlich beschränkt. [...] Immer handelt es sich aber um eine thematisch gebundene Mannigfaltigkeit: Die Puppe ist ‚Kind‘, der Teddy ‚Gefährte‘, die Puppenstube Gestaltungsentwurf für ‚Haus ‚ und ‚Familie‘; Schwert, Gewehr, Pfeil und Bogen können als Symbole des Männlichen, Agressiven (der Psychoanalytiker würde sagen: als ‚phallische‘ Symbole) gelten; die ‚kleine Welt‘ mit Häusern, Zäunen, Fahrzeugen, Menschen, Tieren und Pflanzen gestattet die Projektion des gesamten seelischen Innenraums.“³⁰²

Dieser Aspekt des „Spielen mit etwas“, der auch umfassender das Spiel ohne explizites Spielzeug nur mit sich selber und/oder mit einem beziehungsweise mehreren Spielpartnern beinhaltet, spielte für die Auswahl der Gemälde aus dem Bildfundus eine entscheidende und ausgrenzende Rolle. Porträtartige Bilder, häufig mit der Werkbezeichnung „Kind(er) mit ...“³⁰³ versehen, werden nicht berücksichtigt, da auf ihnen das Spielzeug nur attributive Funktion besitzt und die Spielaktivität des Kindes oder der Kinder nicht malerisch erfasst wird. Der kindliche, natürliche Bewegungsdrang stellt sicher eine besondere Herausforderung an den Künstler dar; das schwierige Sujet „Spielendes Kind“ sowohl als Modell als in der Darstellung fand vielleicht auch deswegen weniger Interesse.

³⁰² Günther Bittner, Zur pädagogischen Theorie des Spielzeugs, 219–233, in: Erziehung in früher Kindheit, hg. von Günther Bittner und Edda Schmid-Cords, München 1973.

³⁰³ Beispiele:

Lovis Corinth, Lotte Roll (Mädchen mit blauer Puppe), 1902, Öl/Lw., 57 x 42 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie 1926, Berlin, Inv.Nr. NG 1523.

August Macke, Walter Macke mit Trommel, 1911, Öl/Papier, 57 x 48 cm, Privatbesitz.

Die Quantität des Bildmaterials stark reduzierend waren vor allem die drei kompositorischen Hauptkriterien der Isolierung, Zentralisierung und/oder Nahsichtigkeit des kindlichen Motivs. Gemälde wie „Der Spielplatz“ von Jacques-Laurent Agasse (1767–1849)³⁰⁴, auf dem das Spiel von Kindern und Erwachsenen gezeigt wird, oder „Mutter und Kind“ von Fritz Schider (1846–1907)³⁰⁵, auf dem ein Kleinkind auf einem Ziehpfed und seine verschiedenen Holzspielfiguren nur schmückendes Beiwerk sind, entsprechen beispielsweise nicht den genannten Vorgaben, ebenso Kindergarten- und Schulszenen³⁰⁶, weil auf ihnen nicht das Spiel, vielmehr der Situationscharakter dominant inszeniert ist. Bilder dieser Art werden daher nicht weiter behandelt. Bildmaterial mit Spielszenen³⁰⁷, die im Grenzbereich zur Bildgattung Porträt liegen, wurde in den Bildkatalog aufgenommen, wenn der Spielcharakter eine deutliche Ausprägung besaß. Kinderdarstellungen in der Natur wie das Gemälde „Badender Junge“ von Lovis Corinth (1858–1925)³⁰⁸, der den ungezwungenen, freien Umgang mit der eigenen Körperlichkeit in statuarischer Pose zeigt, oder das Gemälde „Kinderwagen mit Ziege und Kindern“ von Paula Modersohn-Becker (1876–1907)³⁰⁹, das die Kinder bewegungslos mit der Natur förmlich verschmelzen läßt, berühren das Motiv des spielenden Kindes nur am Rande. Ebenfalls für die nähere Analyse ausgeschlossen wurden kleine, singuläre, flüchtige Impressionen von Kindern

Otto Scholderer, Drei Kinder mit Schaukelpferd, um 1856, Öl/Lw., 143 x 117 cm, Privatbesitz.

³⁰⁴ Jacques-Laurent Agasse, Der Spielplatz, 1830, Öl/Lw., 54 x 45 cm, Stiftung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur.

³⁰⁵ Fritz Schider, Mutter und Kind, o. J., Öl/Lw., 79 x 94,5 cm, Museum Oskar Reinhart am Stadtgraben, Winterthur, Inv.Nr. 351.

³⁰⁶ Beispiele:

Max Liebermann, Kleinkinderschule in Amsterdam, 1880, Öl/Holz, 68 x 98 cm, Gesellschaft Kruppsche Gemäldesammlung 1902, Essen.

Claus Meyer, Kleinkinderschule in Überlingen, 1888, Öl/Lw., 124 x 166 cm, Kunsthalle, Karlsruhe, Inv.Nr. 802.

³⁰⁷ Heinrich Linde-Walther, Kind im Spielzimmer, 1901, o. w. A., Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Behnhaus, Lübeck.

³⁰⁸ Lovis Corinth, Badender Junge, 1892, Öl/Lw., 121,5 x 95,5 cm, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, in: Charlotte Berend-Corinth, München 1992, 342 WK 90.

³⁰⁹ Paula Modersohn-Becker, Kinderwagen mit Ziege und Kindern, 1905, Öl/Pappe, 53 x 49,6 cm, Von der Heydt-Museum 1957, Wuppertal, Inv.Nr. G 898.

Paula Modersohn-Becker, Landschaft mit drei Kindern und Ziege, 1902, Öl/Pappe, 50 x 72 cm, Lentos Museum, Linz, Inv.Nr. 159.

wie „Kind im Spielzimmer“ von Adolf Menzel (1815–1905)³¹⁰ und „Sitzendes Kind“ von Franz Marc (1880–1916)³¹¹ sowie kleine Studien und Skizzen wie „Raufende Buben“ von Adolf Menzel (1815–1905)³¹², „Mädchen beim Spiel im Freien“ von Paul Klee (1879–1940)³¹³ oder „Spielende Kinder“ von Gabriele Münter (1877–1962)³¹⁴, da diese, obwohl als Bewegungsstudien zwar interessant, in Größe und Ausführung jedoch für sich keine Autonomie beanspruchen können. Zudem waren Kinderbilder keine thematischen Schwerpunkte dieser Künstler. Auch Werke, von denen keine Abbildung³¹⁵ vorhanden war, und mythologisch-symbolistische Gemälde³¹⁶ wurden aus dem definierten Motivkreis aussortiert. Die im 19. Jahrhundert beliebten und vielfach verbreiteten Skizzen von Kindern, beispielsweise der Illustratoren Theodor Hosemann (1807–1875), Oskar Pletsch (1830–1888), Alfred Henschel (1834–1883) und Heinrich Zille (1858–1929), entsprechen ebenfalls nicht den genannten Forderungen, weil sie in Größe, Ausführung und Intention eine andere Wertigkeit und Bedeutung besitzen. Aus der anfangs breitge-

³¹⁰ Adolph Menzel, Kind im Spielzimmer, 1863, Bleistiftzeichnung, Kupferstichkabinett, Kunsthalle, Bremen, Inv.Nr. 1950/280. Dieses kleine exzellente Werk zeigt auf äußerst sensible Weise die unbeschwerte Leichtigkeit, das „Fliegen“, der kindlichen Fantasie.

³¹¹ Franz Marc, Sitzendes Kind, 1904, Farbkreide und Deckweiß, 27,5 x 24 cm, Sammlung Kracht, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt.

³¹² Adolph Menzel, Raufende Buben, 1864, Bleistiftzeichnungen, Skizzenbuch 1864 Seite 31, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin, Detailabbildung in: Ingeborg Weber-Kellermann, Frankfurt am Main 1981, 231.

³¹³ Paul Klee, Mädchen beim Spiel im Freien, 1908, Feder und Tusche, aquarelliert/Papier, 169 x 84 mm, Kunstmuseum, Bern, Stiftungsinventar Z 125.

Paul Klee, Drei Kinder im Hof, 1908, Feder und Schwarzaquarell/Papier, 139 x 100 mm, Kunstmuseum, Bern, Stiftungsinventar Z 126.

Paul Klee, Skizzenblätter nach Kindern im Freien, 1908, Feder und Tusche/Papier und Karton, unterschiedliche Maße, Kunstmuseum, Bern, Stiftungsinventar Z 129 a–f.

³¹⁴ Gabriele Münter, Spielende Kinder, 1908, Skizze, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, in: Gisela Kleine, Gabriele Münter und die Kinderwelt, Frankfurt am Main 1997, 39.

Gabriele Münter, Girl with a doll, 1900, Bleistiftzeichnung, 27,2 x 17,1 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, in: Gisela Kleine, Frankfurt am Main 1997, 40.

³¹⁵ Otto Scholderer, Kleines Mädchen, eine Puppe fütternd, o. J., Öl/Lw., 68 x 51 cm, Verbleib unbekannt, erwähnt in: Friedrich Herbst, Otto Scholderer 1834–1902, Ein Beitrag zur Künstler- und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Diss., Frankfurt am Main 1934, 82 WK 318.

³¹⁶ Arnold Böcklin, Pan im Kinderreigen, unvollendet, 1898, Öl/Lw., 79,4 x 100,8 cm, Museum Folkwang 1904, Essen, Inv.Nr. G 12 (Abb. 190).

Hans von Marées, Kindergruppe, o. J., Öl/Lw., 101 x 148 cm, Standort unbekannt, Ölstudie zum Fresko „Orangenpflücker“, in: Uta Gerlach-Laxner, Hans von Marées, Katalog seiner Gemälde, München 1980, 142 WK 120/IV/2c.

fächerten Fülle des Bildmaterials blieb so nach kritischer Analyse ein bescheidenes Konvolut zurück. Da nicht immer Farbvorlagen existierten, konnten Farbgestaltung und Farbwirkung für die Kurzanalysen nur eingeschränkt berücksichtigt werden. Für die exemplarisch diskutierten Gemälde war dagegen eine Farbabbildung unverzichtbar.

5.2 Interpretationsansatz für die Bildanalyse

Gemäß dem Thema der Arbeit spielen für die umfassende Bildanalyse, der Decodierung der Bildsemiotik und der Description der semantischen Komplexität, zwei unterschiedliche Interpretationsansätze eine Rolle. Die kunsthistorisch ausgerichtete Kompositionsanalyse bietet primär den objektiven formal-technischen Zugang, die spieltheoretische Analyse den inhaltlich werkimmanenten. Die Aufdeckung der Kohärenz von Form und Inhalt führt zu einem tieferen Verständnis der künstlerischen Idee, den speziellen Aspekt von Kindheit, das kindliche Spiel, darzustellen.

5.2.1 Die Kompositionsanalyse

Die Kompositionsanalyse geht von der Leitfrage aus „Wie realisiert der Künstler malerisch adäquat das Motiv des spielenden Kindes?“. Ganzheitlich objektorientiert ausgehend, sucht sie auf analytischem Weg die elementare Formensprache mit ihren syntaktischen Strukturbeziehungen aufzudecken und descriptiv zu erfassen, ikonografische und ikonologische Aspekte berücksichtigend.

Die Fokussierung des Motivs „Spielendes Kind“ nach Isolierung, Zentralisierung und Nahsichtigkeit fordert unmittelbar die Untersuchung des gestalteten Bildraumes. Die Nähe des Objektes zur Bildgrundlinie, seine Positionierung im Raum, seine Verankerung durch Horizontale, Vertikale, Diagonale, Symmetrien oder Asymmetrien, die Objektgröße und seine Proportion, die Relation mehrerer Objekte untereinander und ihre Anordnung im Raum, die Raumentiefe sowie der evozierte Betrachterstandpunkt sind entscheidende Kriterien, um relativ objektiv konkrete Aussagen über die Gestalt des Kindes

unter ontogenetischem, körperbetontem Aspekt zu machen. Aufgezeigt werden weiter auffällige Akzentuierungen kindtypischer Wesensmerkmale und, wenn möglich, die künstlerische Beachtung der kindlichen Bedeutungsperspektive. Die klare Struktur der Darstellung, die Reduktion auf das Wesentliche und die Konzentration auf das Minuziöse sind künstlerische Mittel, dem natürlichen, unverfälschten, noch ganz in sich ruhenden Wesen des Kindes gemäß seiner jeweiligen altersabhängigen, individuellen Besonderheit Ausdruck zu geben. Eine geschlossene Komposition ist auf mehrere Weisen interpretierbar: sie kann das Sicherheits- bzw. das Schutzbedürfnis des Kindes bestätigen, eine besondere Entwicklungsstufe repräsentieren und/oder dem Spielcharakter der Spielsituation entsprechen. Eine offene Komposition kann dagegen als Verweis auf das explorative Verhalten oder das Wachstum des Kindes dienen.

Die Koloritgeschichte des 19. Jahrhunderts stellt sich als „Befreiung der Bildfarbe“³¹⁷ dar. Malerische Elemente wie Farbeinsatz, Farbwahl, Textur der Farbe, Farbauftrag, Kontur/Nichtkontur, Licht- und Schattenmodellierung sind daher verstärkt Träger der subjektiven Einstellung und Einschätzung der Künstler dieser Zeit. In der koloristischen Realisation zeigen sich die Möglichkeiten, die psychologische Dimension des Kindes und seines Spiels zu erfassen. Eine malerische, konturarme Modellierung läßt die Deutung zu, dass der Künstler die Offenheit und Veränderlichkeit des kindlichen Entwicklungsprozesses akzentuieren wollte. Vitale Farben betonen die frische Unbekümmertheit des frühen Lebens, die Farbe Weiß die kindliche Anmut und Unschuld. Künstlerische Mittel, die kindliche Aktivität zu erfassen, bieten reine, farbintensive Töne, ein dynamischer Pinselduktus und eine strukturierte Textur. Mit dem gezielten, wirkungsvollen Einsatz von Licht- und Schatten kann der Künstler die charakteristischen Aspekte des kindlichen Wesens, die ihm wichtig oder weniger bedeutend erscheinen, betonen oder zurückdrängen.

³¹⁷ Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987, 270.

5.2.2 Die spieltheoretische Analyse

Der Interpretationsansatz nach der strukturdynamischen Spielauffassung von Scheuerl³¹⁸ gestaltet sich diffizil. Zu untersuchen ist, welche der sechs das „Wie“ des Spiels bestimmenden und sich gegenseitig bedingenden Strukturmerkmale aus dem Scheuerlschen Kanon der Hauptmotive sich künstlerisch umsetzen lassen, und in welcher Weise dies geschieht. Das erste Kriterium, die Freiheit von äußeren Ziel- und Zwecksetzungen, betrifft den Bildraum als Spielraum, denn jemandem Spielraum zu gewähren bedeutet, jemandem Raum zur Entfaltung zu geben. In der speziellen Bildauswahl findet dieses Kriterium direkte Berücksichtigung. Objektiv eindeutig sind die von den Künstlern ausgewählten und dargestellten Spielfelder als äußerer Spielrahmen identifizierbar. Die Spielräume definieren sich dadurch, dass das Kind frei von äußeren Behinderungen, unbeobachtet, ohne Verantwortung und Konsequenzen agieren und selbst den Spielablauf mit seinem Anfang, seiner Dauer und seinem Ende bestimmen kann. Sie sind Demonstration der Erfahrung des eigenen Körper-Ichs, der Ablösung vom Körper der Mutter; das Kind beansprucht allein durch sein Dasein Raum und sucht aktiv seine eigene Verortung. Künstlerisch können die Spielräume ausschnitthaft, eng und nahsichtig oder aber auch weiträumig erfasst sein. Mit dem Raum umzugehen bedeutet nach Michel de Certeau³¹⁹, „[...] die fröhliche und stille Erfahrung der Kindheit zu wiederholen; es bedeutet, am Ort *anders zu sein* und *zum Anderen überzugehen*.“ Das zweite und das dritte Strukturmerkmal, die inhärente Zielsetzung/innere Unendlichkeit und die Fiktion, lassen sich in bezug auf die künstlerische Realisierung zusammenfassen. Der Moment der inneren Unendlichkeit des Spiels, das aus der Kontinuität der gewöhnlichen Zeit herausgelöst und wie zeitenthoben erscheint, ist malerisch dem Ausdruck der selbst- und weltvergessenen Hingabe, des Sich-Verlierens im Spiel, adäquat. Gleiches gilt für das Scheuerlsche Moment der Fiktionalität, dem Spiel mit der Einbildungskraft in der Ebene der Bilder. Auch seine Charakteristik ist ein Vergessen der faktischen Welt, die konzentrierte Selbstreferenz.

³¹⁸ Hans Scheuerl, Weinheim / Basel 1973.

Seine Bewegungsfantasie wird am besten durch wenig strukturiertes, nicht vorgefertigtes Spielzeug angeregt. Evidente Möglichkeiten, beide Momente künstlerisch zu erfassen, finden sich in der Blickrichtung der spielenden Kinder, die nicht dem Betrachter gilt, sondern nach innen gerichtet und total fixiert auf den Spielgegenstand ist, und in der Rückenansicht. Der Moment der Ambivalenz, das vierte Strukturmerkmal des Spiels, dass das Spielen zwischen Schein und Realität, mit Fremdem und Vertrautem meint, lässt sich künstlerisch am ehesten im physischen und psychischen Ausdruck der Spielspannung, in Gestik und Mimik, erfassen. Die innere Befindlichkeit des Kindes zwischen den Polen des Gespanntseins und der Freude sollte deutlich zum Ausdruck kommen. Das fünfte Strukturmerkmal, die Grenzziehung und Abgeschlossenheit des Spiels, findet sich bereits äußerlich im Spielfeld realisiert. Darüber hinaus ist dieses zusätzlich in der Tendenz des Kindes, das Spiel auf seine ganz eigene, individuelle Art zu machen und sich selber Normen und Regeln zu setzen, erkennbar. Der normale Raum wird zum eigenen Raum umfunktioniert, die gewöhnliche Zeit zur eigenen Zeit; das Spiel begrenzt sich aktiv selbst als Gestalt. Zusätzlich zum Spielraum findet das fünfte Strukturmerkmal also auch in der Selbstreferenz seinen künstlerischen Ausdruck. Das sechste Strukturmerkmal schließlich, der Moment zeitloser Gegenwärtigkeit, stellt nur einen anderen Aspekt der schon genannten Konstitutionsmerkmale³²⁰ dar und kommt in der bildnerischen Erfassung eines spezifischen Spielmomentes, der augenblicksverhaftet und zeitlos zugleich ist und sich ständig wiederholen kann, zum Ausdruck. Die Spielzeit als solche findet ihre Berechtigung stets in der Darstellung dieser einen momenthaft herausgegriffenen „nunc stans“- Spielaktion und muss nur bedingt weiter berücksichtigt werden. Für die Bildanalyse kristallisieren sich nach den obigen Ausführungen somit drei malerisch relevante, das Spiel konstituierende Schwerpunkte heraus: der Spielraum, der Spielausdruck und die Spielspannung. Per definitionem ist der Spielraum einfach und direkt als Ort, an dem das Spiel stattfindet, zu bestimmen. Mit Spielausdruck wird die emotionale,

³¹⁹ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 208.

³²⁰ Vgl. Hans Scheuerl, *Weinheim / Basel* 1973, 98.

affektive Erregung des Kindes während seines Spiels verstanden, mit Spielspannung der Dialog zwischen Spielsubjekt und Spielobjekt. Die künstlerische Übersetzung von Spielausdruck und Spielspannung in die Bildfläche stellt die schwierigste, größte Herausforderung dar.

Der Interpretationsansatz nach funktionstheoretischen Überlegungen im Sinne Böhlers und Hetzers³²¹ orientiert sich an den ontogenetischen Entwicklungsstufen des Kindes. Der noch eingeschränkte Tast- und Sehraum des Kleinkindes, künstlerisch oftmals durch den engen Bildausschnitt und eingegrenzten Spielraum markiert, findet eine Erweiterung im größeren natürlichen Aktionsraum der motorisch und kognitiv reiferen Schulkinder. Der Körper des Kindes ist Wahrnehmungs- und Ausdrucksorgan, Empfänger und Sender, zugleich; die anfänglichen Ganzkörperreaktionen differenzieren sich mehr und mehr in spezielle feinmotorische Fertigkeiten. Physiognomie und Proportionalität, sowohl körperrelevant als auch raumrelevant zu sehen, sind dem Künstler maltechnische Konstruktionshilfen, charakteristische typische Altersmerkmale herauszuarbeiten. Der Ontogenese des Kindes entsprechend lassen sich folgende Spielarten unterscheiden:

- Funktionsspiele, die egozentrisch das Kennenlernen und die Beherrschung des eigenen Körpers zum Ziel haben,
- Konstruktionsspiele, die explorativ realistisch die Fertigkeiten im Umgang mit neuen Materialien fördern,
- Rollenspiele, in denen sich das Kind fiktiv mit seiner nahen Umwelt auseinandersetzt, Gegenstände umdeutet und der kindtypische Animismus zum Ausdruck kommt,
- Bewegungsspiele, die den Ganzkörpereinsatz fordern und Kraft und Geschicklichkeit demonstrieren und trainieren,
- Regelspiele und Wettspiele, die nach einer selbstbestimmten Ordnung oder nach einem festgesetzten Regelsystem ablaufen.

Zwischen den verschiedenen Spielweisen bestehen fließende Übergänge, subordiniert können sie sich dem Sozialspiel einfügen. Bezüglich der Funkti-

³²¹ Vgl. Karl Bühler, Jena 1918.
Vgl. Hildegard Hetzer, München 1972.

onstheorie des Spiels richtete sich die gezielte Bildauswahl danach, ob der Künstler die physische und psychische Mentalität des Kindes innerhalb dieser Spiele und den spieltypischen Charakter gesehen und offensichtlich wiedergegeben hat. Der funktionstheoretische Ansatz ermöglicht eine altersspezifische Sicht auf das Spiel und fordert notwendig die Differenzierung hinsichtlich kindlicher Physiologie und Proportion. Seine künstlerische Umsetzung folgt ähnlichen Prinzipien wie der strukturdynamische Ansatz. Da sich beide Betrachtungsweisen des Spiels, die funktionstheoretische und die strukturdynamische, bedingen und gegenseitig ergänzen, sind sie künstlerisch nicht immer nur differenziert zu sehen.

5.3 Systematisierung des Bildmaterials und Kurzanalysen

Objektiv und anschaulich nachvollziehbar läßt sich das zusammengetragene Bildmaterial nach dem Spielort gliedern. Diese grob-systematische Ordnung führt zu den zwei großen Blöcken „Spiel im Innenraum“ und „Spiel im Außenraum“. Als Innenraum wird der umschlossene Wohnraum eines Hauses definiert, als Außenraum die freie Natur oder der Garten, aber auch ein offener Stall oder eine Scheune. Die anschließende Binnengliederung ergibt sich aus dem wechselseitigen Spielbezug: das Einzelspiel als Subjekt-Objekt-Beziehung, das Partnerspiel als Subjekt-Subjekt-Beziehung und das Gruppenspiel als Subjekt-Kollektiv-Beziehung. Die teilweise weiter mögliche Feingliederung schließlich orientiert sich an der Art des Spielobjekts. Die Auflistung erfolgt alphabetisch nach dem Künstlernamen und dem Entstehungsjahr, die im sechsten Kapitel exemplarisch behandelten Werke sind kursiv hervorgehoben. Unter den Künstlern finden sich sowohl international anerkannte und bekannte Namen als auch eher nur regional bekannte.

5.3.1 Das Spiel im Innenraum

Auffallend und bemerkenswert ist, dass das Spiel in geschlossenen Räumen von Künstlern weniger häufig thematisiert wurde als das Spiel im Freien, das einen größeren Bewegungsspielraum zuläßt und der noch unverbo-

nen Natürlichkeit und dem Bewegungsdrang des Kindes eher entspricht. Für das Spiel im Innenraum wurden exemplarisch 28 Künstler ausgewählt: 13 für das Einzelspiel, 9 für das Partnerspiel und 6 für das Gruppenspiel. Zeittypisch bedingt und anders als heute gab es noch kaum spezielle Kinder- oder Spielzimmer. Interessanterweise finden sich bei den Interieurbildern die meisten Beispiele für das Einzelspiel, das relativ wenig Spielfläche innerhalb des Erwachsenenbereichs beansprucht. Entsprechend weniger Bildmaterial veranschaulicht das Partnerspiel. Das Gruppenspiel, das allein schon von der Quantität der Spielenden her viel Raum fordert, wird am seltensten thematisiert. Eine weitere Binnendifferenzierung der Gemälde nach dem Spielobjekt kann aufgrund der geringen Bildanzahl und der künstlerisch ähnlich gewählten Thematik entfallen.

Die Bildgrößen sind von den Künstlern sehr individuell und unterschiedlich gewählt. Kleine, intime Bilder weisen auf ihren privaten Status hin. Die Spannbreite der erkennbaren Stilelemente reicht von Wurzeln des romantischen Gedankenguts bis zu solchen des Expressionismus. Der Innenraum, in dem das kindliche Spiel stattfindet, kann durch eine direkte formale Raumdarstellung, die den sozialen Status markiert, oder nur durch eine farbliche Andeutung, die das Spiel als solches akzentuiert, definiert sein. Das soziale Milieu, in dem die Kinder aufwachsen, wird zusätzlich durch die Kleidung der Kinder näher charakterisiert. Diese kann weitgehend als kindgerecht beurteilt werden. Form und Farben sind harmonisch abgewogen und schaffen eine Einheit, die dem kindlichen Sujet entspricht. Der Pinselduktus variiert zwischen einer weichen, glatten Ausführung in akademischer Tradition und einer flüchtigen, spontanen Technik mit einer sichtbaren Pinselschrift. Fast alle Kinder sind zentral in Ganzkörperdarstellungen erfasst, der Darstellungsform, die die Charakterisierung kindtypischer Posen am deutlichsten möglich macht. Eine Ausnahme bilden die einen extrem nahen Ausschnitt zeigenden Gemälde von Albert Anker.

5.3.1.1 Das Einzelspiel: Bildmaterial und Kurzanalyse

Die Kinder im Einzelspiel, Jungen wie Mädchen, sind in der Altersspanne von ca. einem bis vierzehn Jahren dargestellt, vorzugsweise Kinder im nach heutiger Terminologie sogenannten Vorschulalter. Die große Spannweite in der Motivgröße, die immer dem Bildmotiv angemessen ist, reicht vom halbfigurigen engen Ausschnitt bis zur lebensgroßen Ganzkörperdarstellung. Exemplarisch wurden folgende Werke (Abb. 1-21) ausgewählt:

Anker, Albert (Ins 1831–1910 Ins)³²²: Der kleine Architekt (Abb. 1), Das Kartenhaus (Abb. 2), *Der Seifenbläser* (Abb. 3, Bsp.bild 3), Kleinkind mit Spielzeug (Abb. 4), Die kleine Gene-sende (Abb. 5), Mädchen mit Dominosteinen spielend (Abb. 6).

Baud-Bovy Auguste (Genf 1848–1899 Davos): Kind an der Spielzeugkiste (Abb. 7).

Busch, Wilhelm (Wiedensahl / Stadt Hagen 1832–1908 Mecht-hausen / Seesen): Kegeljunge (Abb. 8).

Defregger, Franz von (Ederhof / Stronach 1835–1921 Mün-chen)³²³: Spielendes Mädchen (Abb. 9).

Franck, Philipp (Frankfurt am Main 1860–1944 Berlin)³²⁴: Kind mit Puppe (Abb. 10).

Hodler, Ferdinand (Bern 1853–1918 Genf)³²⁵: Kind am Tisch (Abb. 11).

Kalckreuth, Leopold Graf von (Düsseldorf 1855–1928 Eddelsen / Harburg): Wolf kauern (Abb. 12).

Kaulbach, Friedrich August von (München 1850–1920 Ohlstadt / Murnau): Das Spielzeug (Abb. 13).

³²² Vgl. Kuthy Sandor und Therese Bhattacharya-Stettler, Albert Anker, Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien, Basel / Bern 1995, 99 WK 116, 108 WK 144, 123 WK 186, 136 WK 228, 142 WK 249, 246 WK 578.

³²³ Vgl. Hans-Peter Defregger, Defregger 1835–1921, Rosenheim 1983, Band 1, 332.

³²⁴ Vgl. Irmgard Wirth, Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum Ersten Weltkrieg, Berlin 1990, 454 Abb. 600.

³²⁵ Vgl. Rudolf Koella, München 1999, 95 Abb. 25.

Knaus, Ludwig (Wiesbaden 1829–1910 Berlin): *Bescheidenes Vergnügen* (Abb. 14, Bsp.bild 1).

Liebermann, Max (Berlin 1847–1935 Berlin)³²⁶: *Spielendes Kind in der Haustür* (Abb. 15), *Kind an der Truhe* (Abb. 16, Bsp.bild 2), *Spielendes Kind* (Abb. 17).

Linde-Walther, Heinrich (Lübeck 1868–1939 Lübeck)³²⁷: *Kind im Spielzimmer* (Abb. 18).

Modersohn-Becker, Paula (Dresden 1876–1907 Worpswede): *Kind mit rotgewürfeltem Kissen* (Abb. 19).

Uhde, Fritz von (Wolkenburg / Sachsen 1848–1911 München): *Kind mit Puppen* (Abb. 20), *Spielender Knabe* (Abb. 21).

Kompositorisch wird die Kindlichkeit des Bildsujets entweder durch eine schräge Aufsicht zum Beispiel bei Franck (Abb. 10), Knaus (Abb. 14), Liebermann (Abb. 15), Linde-Walther (Abb. 18), Modersohn-Becker (Abb. 19) und Uhde (Abb. 20), durch extreme Nahsicht wie bei Anker (Abb. 1/4) und Defregger (Abb. 9) oder durch die Relation des Kinderkörpers zum Erwachsenenmöbel wie bei Hodler (Abb. 11), Kaulbach (Abb. 13) und Liebermann (Abb. 16) zum Ausdruck gebracht. Die Aufsichtsperspektive kann psychologisch als Verweis auf die Kleinheit und die bestehende Abhängigkeit des Kindes vom Erwachsenen gedeutet werden. Die Physiognomie der Kinder, im besonderen der Kopfbereich und die Extremitäten, ist mehr oder weniger stark akzentuiert und ausgeprägt; sie entspricht dem jeweiligen kindlichen Entwicklungsstand. Die weichen, rundlichen Formen des kleinen Körpers werden in Kontrast zum Umfeld gesehen. Beidhändiges, manchmal tolpatschiges oder ungeschicktes Agieren mit rechtsseitiger Dominanz herrscht vor. Der eingeschränkte Tast-Sehraum des Kleinkindes wird künstlerisch durch die nahsichtige, licht- und farbintensive Konzentration auf den Kopf und die Hände verdeutlicht, die Sinnlichkeit der haptisch-visuellen Differenzierung von Körper-Ich und Umwelt malerisch durch weiche, warme Farbtö-

³²⁶ Vgl. Matthias Eberle, *Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnisse der Gemälde und Ölstudien*, Band I 1865–1899, München 1995, Abb./Text 93/95, 327/328, 484/484.

ne erfasst. Vorherrschend sind vor allem die Farben Weiß und Rot, die gezielt als punktuelle Akzente eingesetzt werden.

Strukturdynamische Spielprinzipien lassen sich auf allen genannten Gemälden finden. Hierbei waren und sind Abgegrenztheit/Geschlossenheit und die inhärente Zielsetzung des kindlichen Spiels für die Künstler zentrales, faszinierendes Thema. Jedes Kind hat seinen eigenen, manchmal sehr eng definierten Spielraum, der Teil des Erwachsenenbereichs und noch kein Spielzimmer im heutigen Sinne ist. Ein Sitzkissen, eine Tischecke, ein Möbelstück oder ein Spielbrett markieren das Spielfeld, den Spielrahmen; einzig bei Busch bleibt der Raum unbestimmt. Obwohl die Freude im und am Spiel an der Mimik und Gestik ablesbar ist, wird kein Kind ausgesprochen fröhlich oder lächelnd gezeigt. Vielmehr dominiert das ruhige, konzentrierte Spiel in sitzender Position und die Profildarstellung, beides Kompositionsweisen, die das Kind in der eigenen völligen Abgeschlossenheit seines frei gewählten Spiels zeigen. Um diesen Ausdruck des Abgegrenztseins zu verstärken, wird der Blickkontakt zum Betrachter vermieden, mit Ausnahme bei den Gemälden von Kaulbach (Abb. 13), Knaus (Abb. 14) und Linde-Walther (Abb. 18), die im Grenzbereich zum Porträt liegen und auf denen eine momentane Spielunterbrechung festgehalten ist. Besonders geschickt und kompositorisch intensiviert ist die starke Betonung der abgegrenzten Eigenwelt auf dem Gemälde von Uhde (Abb. 21), der seinen spielenden Jungen halb mit dem Rücken zum Betrachter gewandt zeigt. Bis auf das Gemälde von Linde-Walther (Abb. 18), auf dem das vielfältige, kostbare Spielzeug Aussagen über den sozialen Status macht, imponieren alle Bildbeispiele durch das Phänomen des einfachen Spielzeugs, wie zum Beispiel Karten (Abb. 2), Dominosteine (Abb. 1/6) oder Puppen (Abb. 10/20), beziehungsweise durch aus ganz normalen Alltagsgegenständen umfunktionierten Spielobjekten, wie zum Beispiel ein Schuh (Abb. 14), eine Tasse mit Löffel (Abb. 11) oder Papier und Schere (Abb. 21). Die Art des Umgangs mit dem Spielobjekt verrät, dass das Kind aus eigener Motivation heraus sich frei mit dem Spielzeug auseinandersetzt. Die Spielspannung resultiert aus diesem intensiven Wechselbezug zwi-

³²⁷ Vgl. Irmgard Wirth, Berlin 1990, 456 Abb. 603.

schen Spielsubjekt und Spielobjekt. Indizien für den Spielausdruck finden sich im spezifischen Habitus der kindlichen Gestalt, manchmal verstärkt durch ein Aufleuchten der Zufriedenheit im Gesicht, so bei den Werken von Anker (Abb. 1/2), Defregger (Abb. 9), Liebermann (Abb. 17), Modersohn-Becker (Abb. 19) und Uhde (Abb. 21).

Die funktionstheoretische Analyse ergibt eine Differenzierung der Gemälde in:

-senso-motorische Funktionsspiele wie bei Anker (Abb. 1/2/4), Defregger (Abb. 9), Hodler (Abb. 11), Knaus (Abb. 14), Liebermann (Abb. 15) und Modersohn-Becker (Abb. 19), bei denen die Hand-Augen-Koordination die zentrale und dominante Rolle einnimmt;

-Rollenspiele mit Puppen und Puppenzubehör beispielsweise bei Baud-Bovy (Abb. 7), Franck (Abb. 10), Kaulbach (Abb. 13), Liebermann (Abb. 16), Linde-Walther (Abb. 18) und Uhde (Abb. 20), in denen Erlebtes verarbeitet und umbewertet wird;

-einfache Konstruktionsspiele wie bei Anker (Abb. 6), Liebermann (Abb. 17) und Uhde (Abb. 21), die die motorische Fertigkeit fördern und erste Materialanalysen ermöglichen;

-kognitive Gestaltungsspiele in den Bildern von Anker (Abb. 3/5) und Kalckreuth (Abb. 12), die sensibel die gedankliche Auseinandersetzung mit einem Interessenobjekt demonstrieren;

-ein Bewegungsspiel bei Busch (Abb. 8), das jugenhafte Körperkraft, motorische Geschicklichkeit und Bewegungsfreude veranschaulicht.

Die soziale Komponente spielt im Einzelspiel eine nur untergeordnete oder keine Rolle. Die besondere Position des Kleinkindes an der Schwelle zum Leben hat vor allem Liebermann (Abb. 15) thematisiert, indem er symbolisch die Türschwelle als Brücke vom sicheren Innenraum zum schutzlosen Außenraum wählt. Einen motorischen und geistigen Entwicklungsschritt im Spiel mit gleichem Spielzeug zeigt Anker mit seinem kleinen Architekten (Abb. 1) und dem Mädchen mit den Dominosteinen (Abb. 6), dessen Feinmotorik sich deutlich von der des kleinen Jungen unterscheidet. Der ontogenetischen Entwicklung gemäß verweisen die Bildbeispiele mit älteren Kin-

dem, wie dem Seifenbläser von Anker (Abb. 3), dem kauernenden Wolf von Kalckreuth (Abb. 12) und dem genesenden Mädchen von Anker (Abb. 5), in ihrer extremen Verhaltenheit auf die kognitive Planung und Verinnerlichung des Spiels. Im Gegensatz dazu findet Busch mit der expressiven Torsionsbewegung des Kegeljungen (Abb. 8), ausgeführt mit rhythmisch-bewegtem Pinselduktus, eine künstlerische Form für intern motivierte Bewegungsfreude, kindlichen Bewegungsdrang und reichen Bewegungsspielraum eines Kindes.

5.3.1.2 Das Partnerspiel: Bildmaterial und Kurzanalyse

Im Vergleich zum Bildthema des allein spielenden Kindes kommen in der Darstellung des Partnerspiels für die Künstler als neue Herausforderungen hinzu, dass eine zweite kindliche Person charakterisiert und die Beziehung der Spielenden zueinander malerisch umgesetzt werden müssen. Allen ausgewählten Werken gemeinsam ist, dass unterschiedlich alte Geschwisterkinder, vom Klein- bis zum Schulkind, in gemeinsamer Aktion dargestellt sind. Exemplarisch wurden folgende Werke (Abb. 22-35) ausgewählt:

Anker, Albert (Ins 1831–1910 Ins)³²⁸: Die Klapper (Abb. 22), Freundschaft (Abb. 23), Zwei Kinder mit Schiefertafel (Abb. 24), Die ersten Schritte (Abb. 25).

Busch, Wilhelm (Wiedensahl / Stadt Hagen 1832–1908 Mecht-
hausen / Seesen): Die beiden Schwestern (Abb. 26).

Defregger, Franz von (Ederhof / Stronach 1835–1921 Mün-
chen)³²⁹: Maria und Lisl (Abb. 27).

Fröschl, Carl (Wien 1848–1934 Wien): Spielgefährten (Abb. 28).

Kalckreuth, Leopold Graf von (Düsseldorf 1855–1928 Eddelsen /
Harburg): Kindertheater (Abb. 29).

³²⁸ Vgl. Kuthy Sandor und Therese Bhattacharya-Stettler, Basel / Bern 1995, 97 WK 111, 148 WK 266, 157 WK 295, 189 WK 393.

³²⁹ Vgl. Hans-Peter Defregger, Rosenheim 1983, Band 1, 246 und 383.

Kokoschka, Oskar (Pöchlarn 1886–1980 Villeneuve / Waadt):
Spielende Kinder (Abb. 30).

Liebermann, Max (Berlin 1847–1935 Berlin)³³⁰: Spielende Kinder (Abb. 31), Geschwister (Abb. 32).

Uhde, Fritz von (Wolkenburg / Sachsen 1848–1911 München):
Die große Schwester (Abb. 33, Bsp.bild 4), *Das Bilderbuch II* (Abb. 34).

Vautier, Marc Louis Benjamin (Morges / Genfer See 1829–1898
Düsseldorf)³³¹: Im Bade (Abb. 35).

Der Proportionalität der kindlichen Gestalten wurde im Hinblick auf den Altersunterschied besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Koloristisch werden für die kindlichen Köpfe und Extremitäten gezielt helle, leuchtende, für die Kleidung vitale Farbtöne gewählt. Die technische Ausführung entspricht akademisch-konventioneller, impressionistischer oder expressionistischer Art. Zwei differierende Gruppen des Partnerspiels lassen sich unterscheiden: das Spiel ohne Spielzeug und das Spiel mit Spielzeug. In beiden Gruppen kommt dem Spielraum, der teils realistisch gegeben, teils wie eine Schutzhülle um die spielenden Kinder gelegt ist, eine additive, deklarierende Funktion zu. Spielspannung und Spielausdruck dominieren.

Das Spiel ohne Spielzeug, nur mit einem älteren Spielpartner, findet sich auf Bildern von Anker (Abb. 23/25), Busch (Abb. 26), Kalckreuth (Abb. 29), Kokoschka (Abb. 30), Liebermann (Abb. 32) und Fritz von Uhde (Abb. 33). Der Entwicklungskontrast zwischen unbeholfener, tolpatschiger, undifferenzierter Kleinkindphysiognomie und der motorisch reiferen Schulkindgestalt, dargestellt in der unmittelbaren Nähe der Köpfe, der Arme, der Körper und der Füße zueinander, imponiert auf diesen Bildern. Die Unbeholfenheit beziehungsweise Unsicherheit in Sitzposition und im Stand sowie die Undiffe-

³³⁰ Max Liebermann, *Spielende Kinder*, 1876, Öl/Lw., 81 x 124 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister 1924, Dresden, Inv.Nr. 693.

Max Liebermann, *Die Geschwister (Die ältere Schwester)*, 1876, Öl/Lw., 142 x 98 cm, verschollen, in: Matthias Eberle, München 1995, Abb./Text 111/110.

³³¹ Marc Louis Benjamin Vautier, *Im Bade*, in Adolf Rosenberg, Vautier, *Künstler-Monographien*, Band XXIII, Bielefeld 1897, 57 Abb. 50.

renziertheit der Handmotorik sind treffende Charakteristika des Kleinkindes, wohingegen die schon Sicherheit und Selbstbewusstsein ausstrahlende Haltung sowie die motorische Geschicklichkeit als typische Kennzeichen eines Schulkindes auszumachen sind. Kompositorische Bedeutung kommt vor allem der Armhaltung der Kinder zu, die äußeres, anschauliches Zeichen der in sich geschlossenen dualen Kommunikation ist. Diese intensive soziale Komponente, gesteigert durch den direkten, nahen Augenkontakt auf gleicher Höhe, bewirkt eine eindringliche Spielspannung. Im unmittelbaren Körperkontakt spiegelt sich das Urvertrauen des Kleinkindes in die ältere Schwester oder den älteren Bruder wider. Besonders deutlich und anschaulich wird diese emotionale Verbundenheit in den Werken, die auf unterschiedliche Weise das Tragemotiv (Abb. 25/26/32/33) thematisieren. Zusätzlich zur motorischen Entwicklungsdivergenz kontrastiert Busch (Abb. 26) anschaulich die emotionale, indem er die Bockigkeit oder Traurigkeit des Kleinkindes gegen die innige, liebevolle Zuwendung der älteren Schwester setzt. Von starker emotionaler inter- und intrapersonaler Spannung ist auch Oskar Kokoschkas 1909 entstandenes Frühwerk der zwei in ihrer Traumwelt versunkenen Kinder geprägt (Abb. 30). Die Sinnlichkeit von Tast-, Seh- und Wärmeempfindung wird auf den angeführten Werken durch die Lichtführung und das warme Kolorit optisch einfühlsam hervorgehoben. Spielzeit im hier und jetzt wird dem Spiel gewährt, nichts scheint es zu stören oder zu unterbrechen. Das ältere der Kinder, überlegen in sensitiven, motorischen, kognitiven und sozialen Fertigkeiten, wird in einer Beschützer- oder Lehrerrolle gezeigt, das jüngere Kind in abhängiger Fixierung auf die Aktion des älteren. Die formale Geschlossenheit der Kompositionen, in denen der Spielraum oftmals, wie beispielsweise bei Busch und Kokoschka (Abb. 26/30), nur angedeutet ist, um nicht vom Hauptfokus abzulenken, und die kleinen Bildgrößen sind der Intimität der Situation angepasst. Nur Kalckreuth, Liebermann und Uhde (Abb. 29/32/33) schufen lebensgroße Darstellungen.

Das Spiel zweier Kinder mit Spielzeug in den Bildern von Anker (Abb. 22/24), Defregger (Abb. 27), Fröschl (Abb. 28), Kalckreuth (Abb. 29), Liebermann (Abb. 31), Uhde (Abb. 34) und Vautier (Abb. 35) konzentriert

sich, in teils engem Bildausschnitt, auf das Spielobjekt und den verschiedenartigen Umgang mit ihm. Als Spielzeuge dienen hier zum einen ausgewiesene Spielsachen wie Klapper, Tafel, Steckbrett, Puppe, Bilderbuch und zum anderen ein Tier, Theaterrequisiten oder das natürliche Element Wasser. Der verfügbare Spielraum wird wieder entweder als unspezifischer Teilbereich einer Wohnung gezeigt oder nur schemenhaft angedeutet, um den Akzent auf das Spiel selber zu lenken. Teils kompositorisch in eine Dreieckskonstellation (Abb. 24/31) eingebunden nimmt das Spielzeug eine Art Vermittlerrolle zwischen den Spielpartnern ein. Wieder spielen auch die körperliche Nähe der Kinder zueinander (Abb. 24/31) und die Kontrastierung zweier unterschiedlicher Lebensalter (Abb. 22/27/28/35) eine dominante Rolle, um die Spielspannung zu thematisieren. Die Innigkeit des Spielausdrucks, sensibel in Form und Farbe erfasst, läßt sich unmittelbar in den Gesichtern der Kinder, ihrer Gestik und Haltung ablesen.

Funktionstheoretisch ist eine Aufgliederung nach Funktionsspiel (Abb. 22/24/31/35), Bewegungsspiel (Abb. 25/26/32/33), Rollenspiel (Abb. 29) und Sozialspiel (Abb. 23/27/28/30/34/35) möglich, aber nicht eindeutig. Die Grenzen sind fließend, abhängig von der jeweiligen Perspektive. Der Typ „soziales Funktionsspiel“ mit den zwei unterschiedlichen Aktionsrollen „Vormacher“ und „Mitmacher“/„Nachahmer“, wie bei Anker, Defregger, Fröschl, Liebermann, Uhde und Vautier thematisiert, ist am häufigsten repräsentiert. Von diesem setzt sich das Rollenspiel mit seinen ihm eigenen Requisiten deutlich ab. Das Theaterspiel im großformatigen Gemälde von Kalckreuth (Abb. 29) findet vor einer einfach improvisierten, selbst gefertigten Bühne statt. Wie Schemen mit ausdrucksstarker Gebärde und voller Anspannung agieren die etwa gleichaltrigen Kinder in ihrer selbstgewählten, unkindlichen Rolle, ihre starke Identifikationsfähigkeit läßt ihr Kindsein vergessen. Die Zartheit und Verletzlichkeit der kindlichen realen Physiognomie steht in starkem Kontrast zur gespielten Bühnenfigur. Wie sich aus der Literatur³³² ergibt, spielen die Kinder ein antikes historisches Drama, das als

³³² Vgl. Johannes Kalckreuth, *Wesen und Werk meines Vaters. Lebensbild des Malers Graf Leopold von Kalckreuth*, Hamburg 1967, 204.

nicht kindgerecht bezeichnet werden kann. Spielspannung und Spielausdruck sind bildimmanent in den theatralischen, erwachsenhaften Posen der Kinder zum Ausdruck gebracht.

5.3.1.3 Das Gruppenspiel: Bildmaterial und Kurzanalyse

Das Gruppenspiel ist nach der Funktionstheorie des Spiels immer ein Sozialspiel, in dem gruppendynamische Prozesse ablaufen. Jedem Kind kommt in der Gruppe eine typische Funktion zu: Es kann Anführer oder Mitläufer sein. Thematisiert werden die Aspekte des kommunikativen Agierens und der Gruppenhierarchie, die beide durch den großen Altersunterschied der Kinder von ca. 10 Jahren geprägt werden. Exemplarisch wurden folgende Werke (Abb. 36-43) ausgewählt:

Anker, Albert (Ins 1831–1910 Ins)³³³: Die Marionetten (Abb. 36).

Corinth, Lovis (Tapiau / Ostpreußen 1858–1925 Zandvoort / Holland)³³⁴: Schattenspiele (Abb. 37).

Defregger, Franz von (Ederhof / Stronach 1835–1921 München)³³⁵: Kinderszene (Abb. 38), Beim Vorlesen (Abb. 39), Die drei Jüngsten, malend, (Abb. 40)).

Meyer, Ludwig (Berlin 1859–1920)³³⁶: Die Kinder des Künstlers beim Brettspiel (Abb. 41).

Uhde, Fritz von (Wolkenburg / Sachsen 1848–1911 München): Die Kinderstube (Abb. 42).

Weise, Robert (Stuttgart 1870–1923 Starnberg): Kinder unter dem Weihnachtsbaum (Abb. 43).

³³³ Vgl. Kuthy Sandor und Therese Bhattacharya-Stettler, Basel / Bern 1995, 104 WK 129.

³³⁴ Vgl. Charlotte Berend-Corinth (Hg.), Lovis Corinth. Die Gemälde, Werkverzeichnis, neu bearbeitet von Béatrice Hernod, München 1992, 338 WK 85.

³³⁵ Vgl. Hans-Peter Defregger, Rosenheim 1983, Band 1, 279, 283, 340.

³³⁶ Ludwig Meyer, Die Kinder des Künstlers beim Brettspiel, in: Irmgard Wirth, Berlin 1990, 357 Abb. 450.

Dominant ist die gemeinschaftliche Aktion aller am Spiel Beteiligten auf den Gemälden von Corinth (Abb. 37), Defregger (Abb. 38/39) und Meyer (Abb. 41) inszeniert. Die Altershierarchie ist bildlich besonders evident offengelegt in dem Gemälde „Die Marionetten“ von Anker (Abb. 36), auf dem das jüngste, in Mittelposition stehende Kind nur gerade mit dem Kopf über den Tisch reicht und mit seiner Schwester zusammen weniger Raum einnimmt als die Marionettenspielerin, und in dem Gemälde „Die drei Jüngsten“ von Defregger (Abb. 40), auf dem ebenfalls das älteste Kind separiert dargestellt ist und mit einer überdimensional großen Farbpalette den meisten Bildraum beansprucht. Warme Farben, Farbakzente in vitalen und weißen Farbtönen sowie weiche Konturen dienen auf allen Darstellungen der Charakterisierung der Kinder und ihres Umfeldes.

Die strukturdynamischen Aspekte Spielraum, Spielausdruck und Spielspannung sind auf allen ausgewählten Gemälden realisiert. Dem Spielort „Zimmer“ gemäß wird eine kleine überschaubare Gruppen von drei bis fünf Kindern unterschiedlichen Alters gezeigt. Auf allen Bildern handelt es sich um einen provisorischen Spielraum, den sich die Kinder im Erwachsenenraum eingerichtet und okkupiert haben, sowie um ruhige, wenig ganzkörperliche Bewegung erfordernde Spiele. Das Provisorium des Spielraumes wird besonders schön veranschaulicht auf dem Gemälde „Die Marionetten“ von Anker (Abb. 36), auf dem ein auf den Tisch aufgestelltes Buch als Bühne für das Kasperletheater fungiert. Die kompositorische Mitte bildet bei Anker (Abb. 36), Defregger (Abb. 38/39) und Ludwig Meyer (Abb. 41) das Spielzeug, bei Lovis Corinth (Abb. 37) die Spielaktion. Im nahsichtigen, teils sehr eng gewählten Bildausschnitt ist die völlige Konzentration und Selbstvergessenheit der Kinder, ihre innere Spielspannung, dominant in Haltung und Mimik zum Ausdruck gebracht. Charakteristische Indizien sind die Augen und die Kopfhaltungen. In Abhängigkeit von der Spielart und dem Spielalter wird auf unterschiedliche Weise die äußere Spielspannung mittels der Blickrichtungen der Kinder, ihrer Gestik und ihrer körperhaften Nähe zueinander künstlerisch evoziert. Die physisch fühlbare Nähe, die Geborgenheit und Sicherheit vermittelt und für Kinder jeden Alters eine bedeutende Rolle spielt,

wird vor allem auf den Gemälden von Defregger (Abb. 39) und Corinth (Abb. 37) thematisiert. Am stärksten und intensivsten drückt sich die kommunikative Spannung zwischen der/den älteren Spielfigur/en und den jüngeren Zuhörern/Zuschauern bei Anker (Abb. 36), Corinth (Abb. 37), Defregger (Abb. 39) und Meyer (Abb. 41) aus, motiviert allein aus dem Spiel. Weniger ist dies bei der Darstellung des spielerischen „Herumalberns“ und dem gemeinschaftlichen Malen, beides bei Defregger (Abb. 38/40) zu sehen. Bei ihm spielen das gruppenshierarchische Element der Subordination und der Anführerstatus eine größere Rolle. Reduzierte oder keine Kommunikation besteht auf den Gemälden von Uhde (Abb. 42) und Robert Weise (Abb. 43). Uhdes großformatiges Gemälde „Die Kinderstube“ zeigt zum ersten Mal ein spezielles, mit kindlichen Requisiten eingerichtetes Spielzimmer, die Erzieherin am rechten Rand besitzt nur Staffagefunktion. Drei Mädchen sind in einem gleichseitigen Dreieck in lockerer Weise durch ihr Puppenspiel verbunden, das ihre unterschiedlichen Altersstufen charakterisiert. Das älteste Mädchen, in Haltung und Pose wie eine kleine Kopie der Erzieherin wirkend, ist in ihre handwerkliche Tätigkeit „Puppenkleidung nähen“ vertieft; obwohl eher isoliert, wird es auditiv am Spiel der Schwestern beteiligt sein. Das Spielobjekt, die Puppe, verbindet die zwei jüngeren Kinder. Puppen und Puppenzubehör sind so einander zugeordnet, dass Aktion und Reaktion ablesbar sind, auch wenn das jüngste Mädchen lächelnd und fröhlich aus dem Bild herausguckt, vielleicht der künstlerische Ausdruck für die leichte Ablenkbarkeit eines Kleinkindes durch neue Reize. Anders verhält es sich bei dem Gemälde „Kinder unter dem Weihnachtsbaum“ von Weise (Abb. 43), auf dem die Gemeinsamkeit der drei vor dem Weihnachtsbaum am Boden sitzend aufgereihten, aber allein mit ihrem neuen Spielzeug spielenden Kinder kompositorisch nur durch die weihnachtliche Situation und durch die Lichtführung gegeben ist. Auf allen angeführten Gemälden findet der Spielausdruck seinen Widerhall in der differenzierten, altersgemäßen Darstellung der einzelnen Kinder und den malerischen Akzenten mittels gezielter Licht- und Farbgebung, durch die das Spiel visuell in Szene gesetzt wird.

Den verschiedenen, künstlerisch deutlich in Physiognomie und Proportionen erkennbaren Altersstufen entsprechend handelt es sich um Rollen- (Abb. 36/37/42), Konstruktions- (Abb. 40/43) oder reine Sozialspele (Abb. 38/39/41). Wie schon beim Partnerspiel sind auch hier keine eindeutigen Grenzen zu ziehen. Mit Ausnahme des Gemäldes von Anker wird die Ganzkörperdarstellung für die Charakterisierung des Kindes bevorzugt.

5.3.2 Das Spiel im Außenraum

Für das Spiel im Außenraum wurden exemplarisch 48 Künstler ausgewählt, 6 für das Einzelspiel, 9 für das Partnerspiel und 33 für das Gruppenspiel. Konträr zum Spiel im Innenraum finden sich hier die meisten Bildbeispiele für das Gruppenspiel, für das Partnerspiel weniger und für das Einzelspiel die wenigsten. Verständlich, bietet doch die Natur einen weitläufigen Freiraum, der nicht nur dem Bewegungs- und Explorationsdrang des einzelnen Kindes entspricht, sondern auch dem offenen, größeren Aktionsradius einer Gruppe. Der natürliche Hintergrund als Folie, teilweise sehr differenziert und detailfreudig gezeigt, spiegelt symbolisch vielfach die noch nicht verbogene, unbekümmerte Natürlichkeit des Kindes. Spielplätze, speziell für Kinder eingerichtete Orte der heutigen Zivilisation, sind auf diesen Werken nicht aufzufinden. Wie für den Innenraum gilt auch hier, dass sich die Kinder mit der ihnen eigenen Kreativität eigene Spielfelder suchen und schaffen mussten.

Die Bildgrößen differieren und sind von den Künstlern individuell dem Bildsujet angepasst. Kleine, intime Bilder weisen auf ihren privaten Charakter hin. Stilistisch reicht die Spannbreite wieder von der Romantik bis zum Expressionismus. Neben fertigen Ölgemälden werden auch ausgearbeitete Studien/Skizzen berücksichtigt, die im 19. Jahrhundert eine neue Bedeutung³³⁷ und Wertung erfuhren. Durch die Einheit und Klarheit der Kompositionen wird der Akzent auf das Motiv „Spielendes Kind“ gelegt. Koloristisch

³³⁷ Vgl. Ekkehard Mai, Maltechnik an deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. In: Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, hg. von Heinz Althöfer, München 1987, 29 ff.

dominieren warme, vitale Farben, vorwiegend Lokalfarben; die vielfältige Pinselschrift reicht von weich, verwaschen und glatt bis dynamisch, streifig und hart. Auf allen Bildern handelt es sich um zentrale Ganzkörperdarstellungen in kindtypischen Posen. Kinder in Kleingruppen werden großfigurig erfasst. Erwachsene auf den Gemälden von Anker, Liebermann und Maennchen dienen als Staffagefiguren. Die Kleidung der Kinder weist sie einem ärmlichen bis gutbürgerlichem Milieu zu. Sie ist den damaligen Zeitverhältnissen entsprechend funktionell und lässt dem kindlichen Bewegungsbedürfnis ausreichend Spielraum.

5.3.2.1 Das Einzelspiel: Bildmaterial und Kurzanalyse

Die Jungen und Mädchen im nahsichtigen Einzelspiel sind etwa zwischen 6 und 12 Jahre alt; nur bei Sperl (Abb. 47) handelt es sich um ein jüngeres Kind. Das frühe Schulalter ist eine Entwicklungsphase, in der das Kind sich im nahen Umfeld schon gut alleine orientieren kann und seinen räumlichen Erfahrungshorizont eigenständig erweitern möchte. Exemplarisch wurden folgende Werke (Abb. 44-50) ausgewählt:

Eichler, Reinhold Max (Mutzschen / Sachsen 1872–1947 München): Gänseliesel (Abb. 44).

Hodler, Ferdinand (Bern 1853–1918 Genf): Blumen pflückendes Mädchen (Abb. 45).

Modersohn-Becker, Paula (Dresden 1876–1907): Flöte blasendes Mädchen im Birkenwald (Abb. 46).

Sperl, Johann (Buch / Nürnberg 1840–1914 Bad Aibling): Spielendes Kind (Abb. 47).

Thoma, Hans (Bernau / Schwarzw. 1839–1924 Karlsruhe): Nach der Schule (Abb. 48).

Uhde, Fritz von (Wolkenburg / Sachsen 1848–1911 München): Heideprinzeßchen (Abb. 49), Junges Mädchen mit Hund (Abb. 50).

Das „Singlespiel“ ist notwendig und hilfreich, um den vom eigenen Körper-Ich beanspruchten Raum definieren und den das Körper-Ich umgebenden Raum differenzieren zu lernen. Entsprechend handelt es sich bei allen ausgewählten Bildbeispielen um stehende oder sitzende Ganzkörperdarstellungen: monumental und/oder in Betrachterhöhe bei Eichler (Abb. 44), Hodler (Abb. 45), Modersohn-Becker (Abb. 46) und Uhde (Abb. 49/50), klein und in leichter Aufsicht bei Johann Sperl (Abb. 47) und Hans Thoma (Abb. 48). Die Bildhorizonte liegen oftmals sehr hoch, so dass die Kinder von der Natur quasi schutzgebend umhüllt werden, besonders ausgeprägt bei Eichler (Abb. 44), Sperl (Abb. 47) und Uhde (Abb. 49). Die altersgerechte Physiognomie der Kinder wird vor allem durch die Kopfform, die Augenpartie, die Hände und die Füße bestimmt, konzentriert ausgerichtet auf die sinnliche Erlebniswelt der Trias Sehen-Hören-Fühlen. Bis auf die Füße des Flöte bläsenden Mädchens von Modersohn-Becker (Abb. 46) und des Heideprinzchens von Uhde (Abb. 49), die proportional zu groß und plump dargestellt sind, kann sie als altersgemäß bezeichnet werden. Die Unproportionalität der Füße kann die Urwüchsigkeit und Naturverbundenheit, die Verwurzelung mit der heimischen Natur, betonen. Diesen Eindruck verstärkend wirkt die Nacktheit der Füße. Die Verschmelzung von Kind, Natur und Naturspielzeug kommt in besonders intensiver Weise auf dem Gemälde von Modersohn-Becker (Abb. 46) zum Ausdruck: Die Flöte des Mädchens scheint wie die Verlängerung des Stimmorgans, wie die äußere Darstellung der Stimme des Mädchens zu wirken, die in den Birkenwald ruft und widerhallt. Die Symbiose mit der Natur wird nicht nur durch die Komposition erreicht, sondern mit noch steigernder Wirkung auch durch die gezielt eingesetzte Farbgebung. Die Farbskala natürlicher Farbtöne harmoniert mit dem Bildmotiv. Maltechnisch besticht die Einfachheit und Klarheit der Kompositionen, die explizit die magische Zeitlosigkeit des kindlichen Spiels in den Mittelpunkt stellen, beispielhaft zu sehen bei der kleinen, sich im Spiel verlierenden Gänseliesel von Eichler (Abb. 44), die ihre Aufgabe, das Gänsehüten, völlig vergessen zu haben scheint. Weich und fließend sind Konturen oder innerfigürliche Modellierungen gewählt. Der sichtbare, manchmal verwaschene Pinselduktus

wirkt ruhig und unterstreicht die Konzentration des Spiels. Einzig bei Uhdes Ölskizze „Junges Mädchen mit Hund“ (Abb. 50) wird durch grobe, abrupt abgebrochene, gegeneinander gesetzte Striche eine Dynamik entwickelt, die der Dynamik des lebhaften Spiels zwischen Tier und Mensch entspricht.

Die strukturdynamischen Aspekte des Spielraumes, der Spielspannung und des Spieldrucks kommen auf allen genannten Werken einfühlsam zum Ausdruck. Ob der Spielraum eng wie bei Hodler (Abb. 45), Sperl (Abb. 47) und Uhde (Abb. 50) oder weit wie bei Eichler (Abb. 44), Thoma (Abb. 48) und Uhde (Abb. 49) gefasst ist, verändert lediglich die Intimität des Bildmotivs, nicht aber die eindeutige Definition des Spielfeldes. Dem Kind allein ist dieser Raum für sein Spiel gewährt, in dem es sich ohne Furcht und Angst physisch und psychisch ganz seinem Spiel hingeben kann. Die Profilstellung, die den ernsten, konzentrierten, verinnerlichten Blick der Kinder auf ihr Spielobjekt zeigt, und die Augen-Hände-Relation dienen als künstlerisches Mittel, Spielspannung und Spieldruck festzuhalten. Durch nichts scheinen diese Kinder abzulenken zu sein. Wieder ist es das Gemälde „Heideprinzeßchen“ von Uhde (Abb. 49), das sich von den anderen Bildern abhebt. Uhde zeigt ein Mädchen in lebensgroßer Frontalstellung mit Blick aus dem Bild, der aber den Kontakt mit dem Betrachter verweigert. Der abweisende Blick der Ichbezogenheit im Spiel mit dem Grashalm, unterstützt durch die leicht nach hinten gebogene Gestalt und das Verstecken beider Hände hinter dem Rücken, schafft eine intendierte, unüberbrückbare Distanz zum Betrachter.

Funktionstheoretisch handelt es sich bei allen Spielen im weitesten Sinne um Konstruktionsspiele. Das Spiel mit den aus Materialien der Natur hergestellten Spielobjekten wie der Gerte, den Blumen, den Gräsern und der Holzflöte stellt einen direkten, intensiven Bezug der Kinder zu ihrer natürlichen Umgebung dar und vermittelt, wie die Kinder sich ihr Umfeld physisch und sinnlich aneignen. Bei Thoma (Abb. 48) zeigt sich noch eine weitere Perspektive. Ein kleiner, barfußiger Junge hat sich auf die Wiese in seine vertraute, sichere Welt zurückgezogen, um ungestört seine neue, unbekannte Schultafel spielerisch auf seine ihm eigene Weise zu erproben. Die Hand-

motorik der Kinder ist unterschiedlich gezeichnet, von grob und ungeschickt zupackend (Abb. 46) bis zart und vorsichtig ertastend (Abb. 45). Noch ein spezielles, interessantes kindliches Charakteristikum findet sich bei Hodler (Abb. 45). Sein Blumen pflückendes Mädchen deutet mit dem leicht geöffneten Mund das typisch kindliche Verhalten an, das eigene Tun verbal oder vielleicht auch singend zu kommentieren oder zu interpretieren und sich damit auch akustisch seinen eigenen Spielraum zu schaffen.

5.3.2.2 Das Partnerspiel: Bildmaterial und Kurzanalyse

Für das Partnerspiel draußen wählten die Künstler entweder die Schutz und Geborgenheit sichernde Wohnhausnähe oder die freie, offene Natur. Es zeigt Geschwister oder befreundete Kinder unterschiedlichsten Alters, vom Baby bis zum älteren Schulkind, in proportional klarer Ganzkörperdarstellung. Exemplarisch wurden folgende Werke (Abb. 51-63) ausgewählt:

Busch, Wilhelm (Wiedensahl / Stadt Hagen 1832–1908 Mecht-
hausen / Seesen): Zwei Schusterjungen balgen sich um einen Ap-
fel (Abb. 51), Zwei Schusterjungen nach der Balgerei um einen
Apfel (Abb. 52).

Defregger, Franz von (Ederhof / Stronach 1835–1921 Mün-
chen)³³⁸: Geschwister beim Lesen (Abb. 53).

Geertz, Julius (Hamburg 1837–1902 Braunschweig)³³⁹: Schnee-
vergnügen (Abb. 54).

Haider, Karl (München 1846–1912 Schliersee): Zwei Mädchen
auf der Wiese (Abb. 55).

Knaus, Ludwig (Wiesbaden 1829–1910 Berlin)³⁴⁰: Kartenspie-
lende Schusterjungen (Abb. 56), Huckepack (Abb. 57).

³³⁸ Franz von Defregger, Geschwister beim Lesen, 1873, Öl/Lw., Format und Besitzer unbekannt, in: Hans-Peter Defregger, Rosenheim 1983, Band 1, Abb. Seite 94.

³³⁹ Julius Geertz, Schneevergnügen, Öl/Lw., 17 x 22,5 cm, Hannover. Detailnachfragen zum Bild vom 15.03.2009 beim Auktionshaus Kastern in Hannover ergaben, dass dieses Gemälde nicht dem Künstler Julius Geertz zugesprochen ist, sondern einem anonymen Künstler des 19. Jahrhunderts.

Liebermann, Max (Berlin 1847–1935 Berlin)³⁴¹: Zwei Waisenmädchen im Garten (Abb. 58), Spielende Kinder vor der Haustür (Abb. 59), Spielende Kinder in der Scheune (Abb. 60).

Schlesinger, Felix (Hamburg 1833–1910 Hamburg)³⁴²: Zwei Kinder mit Kaninchen spielend (Abb. 61).

Sperl, Johann (Buch / Nürnberg 1840–1914 Bad Aibling)³⁴³: Spielende Kinder (Abb. 62).

Thoma, Hans (Bernau / Schwarzwald 1839–1924 Karlsruhe)³⁴⁴: Kinderidyll (Abb. 63).

Liebermann (Abb. 58/60) und Haider (Abb. 55) positionieren zwei gleichaltrige Mädchen zueinander, die anderen Künstler zwei Kinder unterschiedlicher Lebensstufen, manchmal auch gleichzeitig unterschiedlichen Geschlechts. Wie in den schon zuvor genannten Werken wird die kindliche Physiognomie insbesondere durch die Extremitäten und den Kopf charakterisiert. Der stärkste Entwicklungskontrast ist bei Buschs streitenden Schusterjungen (Abb. 51/52) und den zwei ursprünglich dem Kindermaler Julius Geertz zugeordneten Kindern im Schnee (Abb. 54) gegeben. Dominierend und entscheidend für die Vertrautheit im Spiel wirken die direkte, unmittelbar taktil spürbare Körpernähe der Kinder (Abb. 53/57/59/60/61/62), malerisch hervorgehoben durch die Berührung der Hände und das Sitzen oder Liegen eng nebeneinander. Das Karten- und das Fangspiel (Abb. 56/58) sowie das Spiel

³⁴⁰ Ludwig Knaus, Kartenspielende Schusterjungen, 1861, Öl/Lw., 41 x 48,5 cm, Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Marburg.

Ludwig Knaus, Huckepack, um 1870, Öl/Holz, 44,8 x 22,6 cm, in: Katalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829-1910“, Wiesbaden 1979, 164 Abb. 85.

³⁴¹ Max Liebermann, Zwei Waisenmädchen im Garten, um 1883, Öl/Lw., 74,5 x 59,3 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Städtische Galerie 1949, Hannover, Inv.Nr. KM 119/1949.

Max Liebermann, Spielende Kinder vor der Haustür, 1887, Öl/Lw., 66 x 81 cm, Privatbesitz, in Matthias Eberle, Band I, München 1995, 314 WK 1887/21.

Max Liebermann, Spielende Kinder in der Scheune, 1898, Öl/Pappe, 33 x 48 cm, verschollen, in: Matthias Eberle, Band I, München 1995, 484 WK 1898/99.

³⁴² Felix Schlesinger, Zwei Kinder mit Kaninchen spielend, o. J., Öl/Lw., 37 x 41 cm, www.oceanbridge.com/oilpaintings/section.php.

³⁴³ Johann Sperl, Spielende Kinder, o. J., Öl/Karton, 20 x 28 cm, in: Eugen Diem, Johann Sperl, Ein Meister aus dem Leiblkreis, München 1955, Nr. 100.

³⁴⁴ Hans Thoma, Kinderidyll, 1880, 20 x 28 cm, Privatbesitz, in: Hermann Eric Busse, Hans Thoma. Leben und Werk, Berlin 1935, 73.

im Schnee (Abb. 54) fordern Distanz zwischen den Spielpartnern. Auf dem Winterbild mit Schnee steht dabei in realistischer, ausdrucksstarker Weise der kraftvolle Körpereinsatz des älteren Jungen gegen das erwartungs- und vertrauensvolle, entspannte Zurücklehnen des jüngeren Bruders. Formale Entsprechungen sind Körperrundungen, die Nähe schaffen, und Körperstreckungen, die Distanz zum Ausdruck bringen, so auch bei Busch (Abb. 52) nach dem Streit der Jungen. Während die älteren Kinder miteinander spielen, zeigt Thoma zwei Kleinkinder (Abb. 63), die noch egozentrisch in ihr eigenes Körperspiel eingebunden sind. In einfacher, klarer Strukturierung mit Beschränkung auf das Wesentliche ist das Motiv „Spielendes Kind“ in Szene gesetzt. Naturtöne bestimmen koloristisch alle Kompositionen, der Pinselduktus wird weich modellierend oder, um Dynamik zu erreichen, verwaschen und streifig eingesetzt. Eine Kategorisierung der Spiele nach dem Spielobjekt zeigt, dass einfaches, teils durch häufiges Spiel schon abgenutztes Spielzeug wie das Bilderbuch, das Kartenspiel und die Puppe, natürliches Spielzeug wie Blumen oder das Spiel ohne Spielzeug nur mit dem eigenen Körper von den Künstlern favorisiert wurde. Nicht der Spielgegenstand, sondern die gemeinsame Spielaktion war die künstlerische Herausforderung.

Die gemalten Spielräume sind keine eigentlichen Spielplätze, sondern mehr oder weniger eng begrenzte Orte, die die Kinder für den Moment des Spiels okkupiert haben und die ihnen nicht streitig gemacht werden. Das Spiel in Wohnraumnähe, in einer teils kastenartigen Raumbühne und bildparallel zu einer Rückenwand konstruiert (Abb. 51/52/53), findet noch im primären Geborgenheits- und Schutzbereich statt, während im Großraum Garten bei Liebermann (Abb. 58) und im Freien bei Haider (Abb. 55), Sperl (Abb. 62) und Thoma (Abb. 63) die Natur selbst diese Geborgenheit vermitteln soll. Die Bodennähe, das Sitzen der sehr jungen Kinder auf dem Boden, spielt bei Liebermann (Abb. 59/60) und Thoma (Abb. 63) eine symbolische Rolle für Naturverbundenheit. Die Spielspannung äußert sich in den Körperhaltungen, dem Gesichtsausdruck und der Gestik. So zeigt Busch (Abb. 51/52) die emotionale Differenz zwischen der Überlegenheits- und Siegerpose des älteren und der Unterlegenheits- und Verliererpose des klei-

neren Jungen, Liebermann (Abb. 58) die konstitutionellen Charakteristika eines forschen und eines schüchternen Habitus, Haider (Abb. 55) die vertrauensvolle Intimität zweier Freundinnen, Defregger (Abb. 53) die starke Konzentration auf eine faszinierende Bildgeschichte sowie Knaus (Abb. 56) und Schlesinger (Abb. 61) die emotionale Gelöstheit durch das Spiel. Für die Intensivierung des Spielausdrucks, für die totale Aufeinanderbezogenheit im Spiel, gilt für alle Gemälde, dass der Blick der Kinder nie zum Betrachter aus dem Bild herausgeht, bei Thoma (Abb. 63) noch extremer verstärkt durch die Rückenposition zum Betrachter und die Blickrichtung in das Bild hinein.

Funktionstheoretisch sind bis auf das Rollenspiel alle Kategorien möglicher Spielweisen erfasst, vom Funktionsspiel des Kleinkindes bei Thoma (Abb. 63) bis zum Regelspiel bei Knaus (Abb. 56). Dem sozialen Aspekt (Abb. 53/55/57/59/60/61/62) kommt eine besondere Bedeutung zu. Während in den meisten bisher angeführten Gemälden die heile Welt der Kinder im Vordergrund steht, wird bei Busch (Abb. 51/52), später im Gruppenspiel ebenfalls bei Thoma und Trübner, ein Aspekt geschildert, der ein essentieller Bestandteil der kindlichen Entwicklung generell ist: aggressives Verhalten als Demonstration eigener Macht. Busch zeigt in seinen zwei Gemälden einfühlsam, wie situationsgebunden destruktive Elemente ein anfänglich albern-lustiges Spiel verändern und beenden können.

5.3.2.3 Das Gruppenspiel: Bildmaterial und Kurzanalyse

Das Gruppenspiel im Außenraum zeigt entweder Gruppen mit Kindern sehr unterschiedlichen Alters vom Klein- bis zum Schulkind oder gleichaltrige Kinder. Die Gruppengröße differiert, es gibt Kleingruppen von drei Kindern, mehrfigurige Gruppen und unüberschaubare Großgruppen. Wie schon in den vorhergehenden Beispielen aufgezeigt, wird der Proportionalität der Kinder und ihrer Relation zueinander besonderes Interesse gewidmet. Exemplarisch wurden folgende Werke (Abb. 64-110) ausgewählt:

Anker, Albert (Ins 1831–1910 Ins): Die Eichhörnchenjagd (Abb. 64), Böckligumpen (Abb. 65), Der Bollerwagen Abb. 66).

Böcklin, Arnold (Basel 1827–1901 San Domenico/Fiesole)³⁴⁵: Kinderständchen (Abb. 67), Maipfeifen schnitzende Kinder (Abb. 68).

Busch, Wilhelm (Wiedensahl / Stadt Hagen 1832–1908 Mecht-
hausen / Seesen): Kinder in Hügellandschaft (Abb. 69).

Corinth, Lovis (Tapiau / Ostpreußen 1858–1925 Zandvoort /
Holland): Schwimmanstalt in Horst an der Ostsee (Abb. 70).

Defregger, Franz von (Ederhof / Stronach 1835–1921 Mün-
chen)³⁴⁶: Spielende Kinder (Abb. 71), Kinder mit Baukasten
(Abb. 72).

Dieffenbach, Anton (Wiesbaden 1831–1914 Hohwald)³⁴⁷: Spie-
lende Kinder (Abb. 73).

Eybe, Carl Gottfried (Hamburg 1813–1893 Blankenese): Baden-
de Kinder (Abb. 74).

Feuerbach, Anselm (Speyer 1829–1880 Venedig): Kinderständ-
chen 2. Fassung (Abb. 75), Balgende Buben (Abb. 76), Badende
Kinder (Abb. 77), Boccia spielende Kinder (Abb. 78).

Fröhlich, Ernst (Kempten 1810–1882 München): Mädchen mit
Kinderwagen (Abb. 79).

Hartmann, Richard (Heilbronn 1868–1931 unbek.): Schlittenfah-
rende Kinder in Worpswede (Abb. 80).

Hausmann, Friedrich Karl (Hanau 1825–1886 Hanau): Pariser
Straßenkinder (Abb. 81).

Kalckreuth, Leopold Graf von (Düsseldorf 1855–1928 Eddelsen /
Harburg): Kinderreigen (Abb. 82).

³⁴⁵ Arnold Böcklin, Kinderständchen, 1857/58, Öl/Lw., 46,5 x 83 cm, in: Rolf Andree, Ar-
nold Böcklin – Die Gemälde, Basel / München 1977, 228 Abb. 106.

Arnold Böcklin, Maipfeifen schnitzende Kinder (Frühlingslied), 1865, Öl/Lw., 64,5 x
96,5 cm, Oskar Reinhart Foundation 1951, Winterthur.

³⁴⁶ Franz von Defregger, Spielende Kinder, um 1895, Öl/Holz, 30,5 x 40 cm, Privatbesitz,
in: Hans-Peter Defregger, Rosenheim 1991, Ergänzungsband, 98.

Franz von Defregger, Kinder mit Baukasten, um 1909, Öl/Lw., 35 x 27 cm, Besitzer
unbekannt, in: Hans-Peter Defregger, Rosenheim 1991, Ergänzungsband, 47.

³⁴⁷ Anton Dieffenbach, Spielende Kinder, 1860er Jahre, Öl/Lw., 95 x 135 cm, in: Hans Paf-
frath,, Düsseldorf 1995.

Kaulbach, Hermann (München 1846–1909 München): Schubkarrenfahrt (Abb. 83), Wo ist die Maus (Abb. 84)?

Knaus, Ludwig (Wiesbaden 1829–1910 Berlin): Kindervergnügen im Sand (Abb. 85), Unter ritterlichem Schutz (Abb. 86).

Landenberger, Christian Adam (Ebingen / Baden-Württemberg 1862-1927 Stuttgart): Badende Knaben (Abb. 87).

Lasch, Carl (Leipzig 1822–1888 Moskau)³⁴⁸: Spielende Kinder (Abb. 88).

Liebermann, Max (Berlin 1847–1935 Berlin)³⁴⁹: Spielende Kinder (Abb. 89), Badende Knaben (Abb. 90/91).

Macke, August (Meschede 1887–1914 bei Perthes-les-Hurlus, Dép. Marne)³⁵⁰: Spielende Kinder am Wasser (Abb. 92).

Maennchen, Adolf (Rudolfstadt 1860–1920 Düsseldorf)³⁵¹: Kindergeburtstag (Abb. 93).

Nolde, Emil (Nolde / Tondern 1867–1956 Seebüll / Neukirchen): Wildtanzende Kinder (Abb. 94).

Reiter, Johann Baptist (Urfahr / Linz 1813–1890 Wien): Kinder beim Soldatenspiel (Abb. 95).

Russ, Leander (Wien 1809–1864 Kaltenleutgeben bei Wien): Kinder auf dem Eis (Abb. 96).

Schütze, Wilhelm (Berlin 1814–1878 Berlin)³⁵²: Spielende Kinder (Abb. 97).

Sperl, Johann (Buch / Nürnberg 1840–1914 Bad Aibling): Spielende Kinder (Abb. 98).

³⁴⁸ Carl Lasch, Spielende Kinder, 1861, Öl/Lw., 106 x 85,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister 1862, Dresden, Inv.Nr. 2355.

³⁴⁹ Max Liebermann, Spielende Kinder (Bäumlein wechselt euch), 1882, Öl/Lw., 51 x 69 cm, in: Matthias Eberle, Band I, München 1995, 228 WK 1882/10.

Max Liebermann, Badende Knaben, 1896–1898, Öl/Lw., 122 x 151 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek 1981, München, Inv.Nr. 14.679.

Max Liebermann, Badende Knaben, 1900, Öl/Lw., 113 x 152 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.Nr. GEM 92/14.

³⁵⁰ August Macke, Spielende Kinder am Wasser. o. J., Öl/Lw., Privatbesitz.

³⁵¹ Adolf Maennchen, Kindergeburtstag, um 1904, Öl/Lw., 116,5 x 132 cm, Galerie G. Paf-frath, Düsseldorf.

³⁵² Wilhelm Schütze, Spielende Kinder, um 1830, ohne nähere Angaben, in: Irmgard Wirth, Berlin 1990, 244 Tafel 36.

Spiro, Eugen (Breslau 1874–1972 New York)³⁵³: Soldatenspielende Kinder (Abb. 99).

Stuck, Franz von (Tettenweiss / Kreis Passau 1863–1928 München): Rodelnde Kinder (Abb. 100).

Thoma, Hans (Bernau / Schwarzwald 1839–1924 Karlsruhe): *Kinderreigen* (Abb. 101, Bsp.bild 5), *Raufende Buben* (Abb. 102), *Badende Knaben* (Abb. 103).

Trübner, Wilhelm (Heidelberg 1851–1917 Karlsruhe): *Balgende Buben* (Abb. 104, Bsp.bild 6).

Uhde, Fritz von (Wolkenburg / Sachsen 1848–1911 München): *Die Töchter des Künstlers* (Abb. 105).

Vautier, Marc Louis Benjamin (Morges / Genfer See 1829–1898 Düsseldorf)³⁵⁴: *Im Kreuzgang* (Abb. 106).

Waldmüller, Ferdinand Georg (Wien 1793–1865 Wien): *Vorfrühling im Wiener Wald* (Abb. 107).

Werner, Hermann (Samswegen / Magdeburg 1816–1905 Düsseldorf): *Der kleine Schulmeister* (Abb. 108).

Weysser, Karl (Durlach 1833–1904 Heidelberg): *Spielende Kinder im Hofe eines Bauernhauses* (Abb. 109).

Die malerische Spannweite reicht von der klaren Komposition Albert Ankers (Abb. 64/65/66) bis zur verschwommenen, nur angedeuteten Sichtweise Max Liebermanns (Abb. 90/91) oder August Mackes (Abb. 92). Von der Spielart abhängig ist die Komposition einer entweder eng zusammengerückten oder auseinandergezogenen Gruppe beziehungsweise mehrerer vereinzelter Gruppierungen. Horizontale, vertikale und diagonale Linien im Bildaufbau bestimmen den Antagonismus von Bewegung und Gegenbewegung in dynamischen Spielszenen (Abb. 74/81/89). Bildparallele Linien dagegen (Abb. 66/78/93) vermitteln den Eindruck von Ruhe und Ausgeglichenheit,

³⁵³ Eugen Spiro, *Soldatenspielende Kinder*, 1911, Öl/Lw., 92 x 93 cm, Privatbesitz, in: Irmgard Wirth, München 1990, 461 Abb. 608.

³⁵⁴ Marc Louis Benjamin Vautier, *Im Kreuzgang*, 1874, Öl/Lw., 77,5 x 99 cm, in: Adolf Rosenberg, Bielefeld 1897, 46 Abb. 40.

Dreieckskompositionen wie bei Lasch (Abb. 88) und Reiter (Abb. 95) sogar etwas Eingefrorenes, Statisches. Das Spiel der Kinder läßt sich in drei große Gruppen einteilen: das Spiel mit Spielzeug, das Spiel mit Spielpartnern und das Spiel im und mit dem Element Wasser. Das gemeinschaftliche Spiel mit einem Spielgegenstand, der von unterschiedlichster Art und Größe ist, findet sich bei Anker (Abb. 66), Böcklin (Abb. 67/68), Defregger (Abb. 71), Feuerbach (Abb. 75/78), Fröhlich (Abb. 79), Hartmann (Abb. 80), Hausmann (Abb. 81), Kaulbach (Abb. 83/84), Knaus (Abb. 85), Lasch (Abb. 88), Reiter (Abb. 95), Schütze (Abb. 97), Spiro (Abb. 99), Stuck (Abb. 100), Uhde (Abb. 105) und Werner (Abb. 108). Als Spielobjekte dienen vorgefertigtes, weit verbreitetes und beliebtes Spielzeug wie Baukasten, Holzspielzeug, Bollerwagen und Schlitten, umfunktioniertes Material aus der Erwachsenenwelt wie Schubkarre, Gartengeräte und Bocciakugeln oder Naturmaterialien wie Sand, Blumen und Äste. Das Spiel nur mit Spielpartnern gleichem und/oder anderem Geschlechts zeigen Anker (Abb. 65), Busch (Abb. 69), Feuerbach (Abb. 76/77), Kalckreuth (Abb. 82), Knaus (Abb. 86), Liebermann (Abb. 89/90/91), Macke (Abb. 92), Maennchen (Abb. 93), Nolde (Abb. 94), Russ (Abb. 96), Sperl (Abb. 98), Thoma (Abb. 101/102/103), Trübner (Abb. 104), Vautier (Abb. 106) und Waldmüller (Abb. 107). Neben dem friedlichen gemeinsamen Agieren findet sich die konträre wildere Komponente kindlicher Mentalität verwirklicht in den balgenden Kindern von Thoma (Abb. 102) und Trübner (Abb. 104) und den an den Blindensturz von Pieter Brueghel d. Ä. erinnernden Kindern auf dem Eis von Leander Russ (Abb. 96), in Andeutung auch bei Stucks rodelnden Kindern (Abb. 100). Badende Kinder malten Corinth (Abb. 70), Eybe (Abb. 74), Feuerbach (Abb. 77), Landenberger (Abb. 87), Liebermann (Abb. 90/91) und Thoma (Abb. 103). Ihre spielerische, ganz unbefangene Auseinandersetzung mit dem Element Wasser und ihrer eigenen Körperlichkeit zeugt von der immer wieder faszinierenden Natürlichkeit und Spontaneität kindlicher Bewegungsfreude.

Die strukturdynamischen Aspekte des Spiels richten sich zuallererst wieder auf den Spielraum. Das Spiel findet entweder in unmittelbarer Hausnähe,

im eng umgrenzten privaten Bereich eines Gartens, im direkten Umfeld zum Haus und Garten oder im nach allen Seiten offenen Raum der freien Natur statt. Auf variationsreiche Weise werden einerseits der Schutz, das Behütetsein und die Geborgenheit durch die häusliche Nähe, andererseits die Natürlichkeit und das Animalische kindlicher Wesensart, noch betont durch die Nacktheit der Füße oder des ganzen Körpers, thematisiert. Der Bildausschnitt ist teilweise sehr eng und nahsichtig gewählt wie zum Beispiel bei Eybe (Abb. 74), Reiter (Abb. 95), Thoma (Abb. 102) und Trübner (Abb. 104), teilweise mit hoch liegendem Horizont und Tiefenausdehnung wie bei Corinth (Abb. 70), Landenberger (Abb. 87) und Liebermann (Abb. 90/91). Die Spielspannung drückt sich am deutlichsten in den Gesichtern und der Motorik der Kinder aus. Große, weit aufgerissene Augen, ein offener Mund, gelöste Mimik, gegenseitiges Ansehen, atemloses Anhalten oder Verzögern einer Bewegung, Zueinandergebeugtsein, manuelle Berührungen und hüpfende, manchmal leicht tänzelnde Bewegungen dienen hier als auszeichnende Charakteristika. Unbekümmertheit, Selbstvergessenheit, Staunen, Experimentierfreude und Fröhlichkeit sind Ausdruck der Integration der Kinder in die Spielaktion, die sich im Bild abspielt und nicht auf den Rezipienten zielt. Entweder verbinden intensive Blickkontakte die Spielpartner miteinander (z. B. Abb. 67/82/89) oder die kindlichen Blicke richten sich konzentriert und nicht ablenkbar auf das ausgesuchte Spielobjekt (z.B. Abb. 72/97/105).

Wie schon beim Gruppenspiel im Innenraum handelt es sich nach funktionstheoretischer Spieltheorie im weitesten Sinne um Sozialspiele, in denen vom Funktionsspiel bis zum Wettspiel alle Spielweisen und ihre Kombinationen möglich sind. Rollen- und Bewegungsspiele werden bevorzugt dargestellt. Das Funktionsspiel, das Spiel mit und im Sand, thematisiert Knaus (Abb. 85), das Konstruktionsspiel mit Bausteinen findet sich bei Defregger (Abb. 71). Rollen- und Bewegungsspiele zeigen in imponierender Weise Anker (Abb. 64/65), Feuerbach (Abb. 75/77), Knaus (Abb. 85), Liebermann (Abb. 89), Thoma (Abb. 101/102) und Trübner (Abb. 104). Im Funktions- und Konstruktionsspiel stehen die konzentrierte, zielgerichtete Aktivität und die Materialerfahrung im Vordergrund, die Auge-Hand-Koordination findet

besondere Berücksichtigung. In den Darstellungen von Rollen- und Bewegungsspielen bringen die Künstler vor allem die Freude, die Unbeschwertheit oder die Ausgelassenheit einer freien Mobilität zum Ausdruck. Malerisch erfasst ist dieser in den differenzierten Stellungen der Kinder zueinander, ihren ungehemmt übermütigen Bewegungen und ihrer offen sprechenden Mimik. Bei den vielfigurigen Bildern der badenden oder Fangen spielenden Kinder sind die nicht individuell gegebenen Kindergestalten Stimmungsträger der gesamten Spielsituation.

5.3.3 Die Ruhe nach dem Spiel: Bildmaterial und Kurzanalyse

Die Spielaktionen abschließend wurden fünf Gemälde exemplarisch ausgewählt, die den Moment der körperlichen und psychischen Erschöpfung nach dem Spiel thematisieren. Spielen ist anstrengend, erfordert den vollen Einsatz des Kindes und nach seiner Beendigung notwendigerweise eine Phase der Erholung, die individuell von Kind zu Kind ganz unterschiedlich ablaufen kann. Exemplarisch wurden folgende Werke (Abb. 110-114) ausgewählt:

Alt, Theodor (Döhlau / Hof 1846–1937 Ansbach): Siebenschläfer (Abb. 110).

Anker, Albert (Ins 1831–1910 Ins): Schlafender Knabe im Heu (Abb. 111), Zwei schlafende Mädchen auf der Ofenbank (Abb. 112).

Lenbach, Franz von (Schrobenhausen / Obb. 1836–1904 München): Zwei Knaben an einem Abhang (Abb. 113).

Münter, Gabriele (Berlin 1877–1962 Murnau)³⁵⁵: Schlafendes Kind (Abb. 114).

³⁵⁵ Gabriele Münter, Schlafendes Kind, 1908, Farbholzschnitt, 16,7 x 23,6 cm, in: Gabriele Münter, Das druckgraphische Werk, hg. von Helmut Friedel und der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München / London / New York 2001, 116, 117.

Zwei verschiedene Arten sind auf den ausgewählten Gemälden genau beobachtet und sensibel dargestellt, die schlafende Position mit reduzierter eigener Körperkontrolle und die gelöste Ruhehaltung des Nichtstuns. Die völlige Entspannung als Ausdruck einer intakten Psyche, die friedliche Gelöstheit und das zufriedene Aussehen der Kinderkörper im Schlaf, sowie das Versinken in eine das Erlebte verarbeitende Traumwelt imponieren auf den Bildern von Alt (Abb. 110), Anker (Abb. 111/112) und Münter (Abb. 114). Die Kinder haben alle Anstrengungen des Spiels hinter sich gelassen und scheinen direkt am Spielort sich vertrauensvoll dem Schlaf hinzugeben: schlaff hängen oder liegen ihre Extremitäten, die Augenlider sind geschlossen und die Lippen leicht geöffnet, ein stilles Lächeln huscht über ihre Gesichter. Neue regenerierende Lebenskraft gewinnen sie so, ganz im Einklang mit sich selbst, aus ihrer natürlichen Verhaltensweise. Warme, helle Farben dominieren und unterstreichen den friedvollen, magischen Gesamteindruck des sorglosen Aufgehobenseins. Auf dem Gemälde von Lenbach (Abb. 113) ist es das unbeschwerte Faulenzen zweier Jungen draußen an einem Abhang in der wärmenden Sonne, das den Betrachter mittels der nahsichtigen Komposition und der warmen Farbgebung in seinen Bann zieht. Die Jungen scheinen die Welt um sich herum und sich selbst vergessen zu haben und geben sich „wie hingegossen“ entspannt und genießerisch ganz der momentanen, innerlich und äußerlich wohligen Situation hin. Lenbach hält in seinem Gemälde den entscheidenden Augenblick des physischen wie psychischen Los- und Fallenlassens fest und zeigt damit einen Ausdruck der Ruhehaltung, der besonders Kindern eigen ist. Der Spielraum bleibt auf allen vier Bildern existent und ermöglicht dem Rezipienten die Imagination des vorausgegangenen oder zukünftigen Spiels der Kinder.

5.4 Resümee

Die genannten Gemälde mit dem unspektakulären Bildmotiv „Das spielende Kind“, die in einer sich für die vielschichtige Problematik des Kindes erst allmählich intensiver interessierenden Zeit entstanden, stellen individuelle, variationsreiche Imaginationen von Kindheit dar. Sie zeigen, dass die

Künstler gesellschaftliche Veränderungen sehr genau wahrnahmen, registrierten und darauf reagierten. Im Spiel des Kindes sahen sie einen wichtigen und notwendigen Bestandteil der normalen Ontogenese, der für sie bildwürdig war und faszinierte. Ihre Darstellungen belegen, dass der Stellenwert des Spiels stark milieuabhängig war. In gutbürgerlichen Kreisen, denen industriell hergestelltes Spielzeug zur Verfügung stand, besaß das spielerische Lernen einen hohen, in sozial benachteiligten einen geringeren Bildungswert.

Alle Künstler hatten in ihrem nahen Umfeld mit Kindern zu tun und haben eigene Erfahrungen im Umgang mit Kindern oder Reminiszenzen an die eigene Kindheit in ihren Werken verarbeitet.³⁵⁶ Die Darstellungen der Kinder sind weitgehend altersgerecht, mit Sensibilität und guter Beobachtungsgabe in charakteristischen Posen erfasst. Im Einzelspiel wird das typische Spiel eines Klein- und Kindergartenkindes mit didaktischem Spielmaterial der Fröbel- und Pestalozzipädagogik oder mit Naturmaterialien bevorzugt, im Partner- und Gruppenspiel oftmals das altersabhängig unterschiedliche Spielverhalten akzentuiert. Das soziale Milieu umfasst das ärmliche von Landkindern bis zum gutbürgerlichen von Stadtkindern. Dem natürlichen Außenraum als Spielraum wird in Reminiszenz an die Theorien Rousseaus die vermehrte Beachtung geschenkt. Die realistische Wiedergabe ohne Anekdote oder Sentimentalität dominiert. Maltechnisch sind sowohl konventionelle als auch damaliger Zeit entsprechend moderne Techniken anzutreffen. Das Freilicht und der Buntwert der Farbe gewinnen immer mehr Bedeutung. Die Farbskala hellt sich auf, Farben werden zunehmend psychologisierend eingesetzt. Die Technik der Andeutung und des Weglassens, unter anderem ein probates künstlerisches Mittel, typisch Kindhaftes zum Ausdruck zu bringen, bietet dem Rezipienten Raum, seine eigene Fantasie spielen zu lassen. Spieltheoretische Prinzipien, die das Wesen des Kinderspiels auf unterschiedliche Weise präzise zu bestimmen und zu erfassen versuchen, lassen sich auf allen ausgewählten Werken nachweisen. Intuitiv haben die Künstler, die diese Spieltheorien noch nicht kennen konnten, die Charakteristika des Kindes und des

Kinderspiels in ihren Werken mit ihren künstlerischen Mitteln nachhaltig und facettenreich zum Ausdruck bringen können.

³⁵⁶ Zunehmendes Interesse der Künstler an Kindern äußerte sich darüber hinaus auch in vermehrten Illustrationen von Kinderbüchern, beispielsweise bei Leopold von Kalckreuth.

6 Exemplarische Bildanalysen ausgewählter Gemälde

Für die exemplarische Analyse des Sujets „Das spielende Kind“ unter dem Doppelaspekt Kunst / Spiel wurden sechs Gemälde ausgewählt, die, die Kriterien Isolierung, Zentralisierung und Nahsichtigkeit erfüllend, das Spiel des Kindes³⁵⁷ in künstlerisch prägnanter Weise thematisieren. Der Ontogenese gemäß steht am Anfang das Gemälde eines Kleinkindes, es folgt das eines dreijährigen Kindes und schließlich das eines Schulkindes bzw. mehrerer Schulkinder. Vom Einzelspiel führt die Analyse über das Partner- zum Gruppenspiel. Das Spiel unterschiedlich alter Kinder im Innenraum zeigen beispielhaft die Gemälde von Ludwig Knaus, Max Liebermann, Albert Anker und Fritz von Uhde, das Gruppenspiel im Außenraum die Gemälde von Hans Thoma und Wilhelm Trübner.³⁵⁸ Für die zweipolige Analyse unerlässlich wird zusätzlich der spezifische biografische Aspekt herausgearbeitet, nämlich die Beziehung des Künstlers zur Kinderwelt, sowohl der selbsterfahrenen als auch der als Erwachsener unmittelbar in der eigenen Familie oder mittelbar im nahen Umfeld, und dieser im Zusammenhang mit der Entstehung des Kunstwerkes gesehen. So gilt nach Max Liebrmann:

„Der Inhalt der Kunst ist die Persönlichkeit des Künstlers. [...] *Natura sive Deus!* Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde: der Künstler schafft nach seinem Ebenbilde die Welt.“³⁵⁹

³⁵⁷ Vgl. Yvonne Friedrichs, Anziehungspunkt Kunstmuseum: Haben Sie das schon im Original gesehen? Kinderbilder des 19. Jahrhunderts (I), in: Düsseldorfer Hefte, Heft 6, 1967, Düsseldorf 1967, 13–19.

Friedrichs schreibt, dass im 19. Jahrhundert in ihrem natürlichen kindlichen Wesen adäquat und individuell gesehene Bürger- und Bauernkinder die malerische Szenerie beherrschen. Ihre vorgestellten Gemälde, in Heft 7 desselben Jahres als Teil II, 22–25, fortgesetzt, zeigen jedoch keine spielenden Kinder. Ihr Aufsatz und ebenso der von Ute Rieke-Immel, die im Rheinland das Kindergenre als populär und beliebt ausmacht, bestätigen die Problematik für die Bildauswahl zum Motiv des spielenden Kindes.

Vgl. Ute Rieke-Immel, Die Düsseldorfer Genremalerei, in: Ausstellungskatalog „Die Düsseldorfer Malerschule“, Kunstmuseum Düsseldorf 13. Mai – 8. Juli 1979 und Mathildenhöhe Darmstadt 22. Juli – 9. September 1979, Düsseldorf 1979, 162.

³⁵⁸ Große Abbildungen finden sich in den Kapiteln der Bildanalysen 1-6, kleine im Abbildungsverzeichnis unter Abb.14/17/3/33/101/104.

³⁵⁹ Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei., Schriften und Reden, hg. von Günter Busch, Frankfurt am Main 1978, 58, 59, 46, 47.

6.1 Bildanalyse 1: „Bescheidenes Vergnügen“ von Ludwig Knaus (Wiesbaden 1829–1910 Berlin)³⁶⁰

Das von der Formatgröße für einen privaten Wohnraum geeignete Ölgemälde ist ein realistisch-poetisches Genreporträt des späten 19. Jahrhunderts. Im hochrechteckigen Format zeigt es in Nah- und Aufsicht ein ca. vier- bis sechs Monate altes, auf dem Boden sitzendes Kleinkind der sozialen Unterschicht im Spiel mit einem großen Arbeitsschuh.



6.1.1 Entstehungsgeschichte zum Motiv und mögliche Vorbilder

6.1.1.1 Biografische Aspekte

Ludwig Knaus, der „künstlerische Hauptvertreter des entwickelten nachrevolutionären Liberalismus“³⁶¹ in Düsseldorf, stammte aus einem einfachen Handwerkermilieu. Trotz großer finanzieller Not seiner Eltern wuchs er in harmonischen Verhältnissen mit einem ein Jahr älteren Bruder und einer

³⁶⁰ Ludwig Knaus; Bescheidenes Vergnügen (Der genügsame Bürger), 1886, Öl/Lw. auf Holz, 50 x 60 cm, museum kunst palast 1886, Düsseldorf, Inv.Nr. 4028 (siehe auch Abb. 14).

³⁶¹ Wolfgang Hütt, Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869, Leipzig 1995, 209.

fünf Jahre jüngeren Schwester auf. Die Beziehung zu seiner Schwester Sophie war zeit seines Lebens sehr intensiv und eng, über die zu seinem Bruder Eduard ist nichts näheres zu erfahren³⁶². Schon mit 23 Jahren gehörte er zu den beliebtesten Genremalern Deutschlands³⁶³. Nationale Berühmtheit erzielte er mit seinem 1850 auf der Berliner Ausstellung gezeigten Gemälde „Leichenzug im Wald“³⁶⁴, dessen einfühlsame, genaue Personencharakteristik und malerisch technische Brillanz hervorgehoben wurden. Sein achtjähriger Parisaufenthalt ab 1852 leitete seinen herausragenden internationalen Erfolg ein³⁶⁵. Das hier vorgestellte realistische Genregemälde mit nur einer Hauptfigur malte Knaus als 57-jähriger, international angesehener Künstler während seiner dritten Schaffensperiode 1874-1910 in Berlin. Innovativ und für die damalige Zeit sicher provozierend war, dass ein kleines, unbekanntes Kind, das zudem noch der untersten Sozialschicht angehörte, bildwürdig war. Das Jahr 1886, in dem dieses Kinderbild entstand, war das Jahr der großen Jubiläumsausstellung zu Ehren von Knaus in der königlichen Berliner Akademie der Künste, an der er von 1874-1882 ein Meisteratelier leitete. Mit den etwa zeitgleich entstandenen Werken „Bescheidenes Vergnügen“ und „Mein Napf ist leer“³⁶⁶, die auf dieser Exposition zu sehen waren, wollte er an die

³⁶² Vgl. Ausstellungskatalog Düsseldorf „Ludwig Knaus 1829–1910“, Sonderausstellung 31. September – Oktober 1967, 100 Jahre Galerie G. Paffrath, Düsseldorf 1967.

Vgl., Else Müller-Knaus, Erinnerungen an Ludwig Knaus, in: Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829–1910“, Museum Wiesbaden 21. Oktober – 30. Dezember 1979, Staatliche Kunstsammlungen Kassel 19. Januar – 16. März 1980, Kunstmuseum Düsseldorf 30. März – 11. Mai 1980, Hanau 1979, 113.

³⁶³ Vgl. Ursula Mathilde Boekels, Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829–1910) – Das Frühwerk, Diss., Bonn 1999, 257.

³⁶⁴ Vgl. Ludwig Pietsch, Knaus. Mit 70 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen, Bielefeld / Leipzig 1901, 3, 4.

³⁶⁵ Vgl. Sigrid Russ, Das „interessante gemüthliche deutsche Genre“, Betrachtungen zur Genremalerei von Ludwig Knaus, in: Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829–1910“, Hanau 1979, 25, 27, 31.

Vgl. Ute Ricke-Immel, Die Düsseldorfer Genremalerei, in: Ausstellungskatalog Düsseldorf „Die Düsseldorfer Malerschule“, hg. von Wend von Kalnein, Kunstmuseum Düsseldorf 13. Mai – 8. Juli 1979 und Mathildenhöhe Darmstadt 22. Juli – 9. September 1979, Mainz 1979, 160, 164.

Vgl. Ludwig Pietsch, Knaus. Mit 60 Abbildungen von Gemälden und Zeichnungen und 7 Einschaltbildern. Bielefeld / Leipzig 1896, 8, 9, 10, 17, 18, 28.

Mehrfach wurden Gemälde von Knaus in Paris mit hohen Preisen ausgezeichnet, zum Beispiel „Morgen nach dem Fest“, „Zigeuner im Wald“ und „Die Goldene Hochzeit“. Sie fanden direkt Käufer, sogar in Amerika.

³⁶⁶ Ludwig Knaus, Mein Napf ist leer (Der geleerte Napf), 1886, Öl/Holz, 61 x 45 cm, Walraff-Richartz-Museum – Fondation Corboud 1887, Köln, Inv.Nr. 1133.

früheren Erfolge seiner zweiten Schaffensperiode 1860–1874, in der er viele autonome Kinderbilder mit einer Einzelfigur³⁶⁷ schuf, anknüpfen und versuchen, sich gegen neu aufkommende Kunsttendenzen zu behaupten.

Die Darstellung der Kinderwelt mit ihren variationsreichen Facetten nahm im Oeuvre von Knaus durchgängig einen breiten, wichtigen Raum ein; die Welt der Kinder mit der ihnen eigenen Erlebnisfähigkeit und ihren charakteristischen Verhaltensstrategien schien ihn besonders anzusprechen. In einer eigenhändigen Notiz³⁶⁸ konstatierte er sein eigenes künstlerisches Talent, gute Kinderbilder zu malen, und schätzte das öffentliche zeitgenössische Kunstinteresse für Kinderbilder richtig ein. Als äußerst einprägsam und beeindruckend wird von der Tochter Else und dem amerikanischen Maler E. T. Andrews³⁶⁹ beschrieben, dass Knaus immer sein Skizzen- oder Notizbuch mit sich führte, sein Umfeld kritisch nach malerischen Motiven analysierte und ständig geeignete Momentanaufnahmen zeichnerisch festhielt. Neben seinen figurenreichen Kompositionen, auf denen oft auch viele Kinder aller Altersstufen als Akteure oder Statisten zu sehen sind, existieren zahlreiche autonome Kindergemälde und Zeichnungen³⁷⁰. Willingshausen in Kurhessen, wo Knaus zu seiner künstlerischen Identität fand und das er als Inspirationsquelle ab 1848 immer wieder, insgesamt zehn Mal, aufsuchte³⁷¹, bot ihm am Anfang seiner Karriere in den 1850er Jahren vielfältiges Anschauungsmaterial. Hier in der ländlichen Umgebung fertigte er die von seinem Düsseldorfer Lehrer Friedrich Wilhelm Schadow (1788-1862) geforderten Studien nach dem le-

³⁶⁷ Vgl. Ludwig Pietsch, Bielefeld / Leipzig 1901, 33, 35, 36, 43, 44, 49, 52, 57, 73..

³⁶⁸ Vgl. Ursula Mathilde Boekels, Bonn 1999, 379. Kritisch bewertet Sigrid Russ das Anpassungsbedürfnis von Knaus und seine Identifikation mit der Käuferschicht. In: Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829–1910“, Hanau 1979, 29.

³⁶⁹ Vgl. Else Müller-Knaus, in: Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829-1910“, Hanau 1979, 111.

Vgl. E. T. Andrews, Ludwig Knaus, Acht farbige Wiedergaben nach Bildern und Skizzen, mit Erinnerungen an Ludwig Knaus, Leipzig o. J.

³⁷⁰ Vgl. Ludwig Pietsch, Bielefeld / Leipzig 1901. Die Monografie von Pietsch enthält viele Beispiele mit Kinderdarstellungen. Siehe auch: Gedächtnisausstellung von 1929 des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf und Ausstellungskatalog Ludwig Knaus, Hanau 1979.

³⁷¹ Vgl. Ludwig Knaus, hg. von Vereinigung Malerstübchen Willingshausen e. V., Willingshauser Hefte 5, Willingshausen 1995, 10, 16.

benden Modell³⁷² an, die ihm als Bildfundus für spätere Werke dienten und die er immer wieder variierte. Basismaterial suchte er zusätzlich in zeitgenössischen Darstellungen, Büchern und Museen. Die Faszination für das kindliche Motiv belegen auch eine 1853 im Louvre in Paris von ihm angefertigte Kopie des Gemäldes „Infantin Marie Margarete“ von Diego Velázquez (1599-1660) (Abb. 136) sowie seine gezielt nach seinen persönlichen Interessen zusammengestellte Gemäldesammlung, in der sich das Bild „Das lachende Kind“ des niederländischen Künstlers Frans Hals (1581/85-1666) befand³⁷³.

Ab 1860, dem Jahr der Geburt seiner ersten Tochter Marie war das kindliche Motiv von ganz persönlichem Interesse geprägt.

„Die 60-er Jahre waren das Jahrzehnt, das den Kindermaler Knaus auf seine Höhe führte. [...] Das Studienmaterial meines Vaters waren seine eigenen kleinen Mädchen.“³⁷⁴

Die Tochter Else, drittes Kind von Knaus, gibt in ihren Aufzeichnungen zum Leben ihres Vaters einen kleinen, wenn auch subjektiv gefärbten Einblick in das Familienleben. Sie hebt die große Geduld, den zärtlichen Umgang und das große Verständnis des Vaters für die Individualität seiner Kinder hervor. Knaus war kein unnahbarer, sondern ein für die kindlichen Belange sich aktiv engagierender Vater. Die vier Töchter Marie, Hedwig, Else und Johanna, geboren zwischen 1860 und 1868, dienten vielfach als Modell³⁷⁵, ebenso der Sohn seines Künstlerfreundes Benjamin Vautier (1829-1898)³⁷⁶. Knaus selbst schreibt in einem Brief an seinen älteren Freund und Förderer Barthold Su-

³⁷² Vgl. Irene Markowitz, Die Düsseldorfermalerschule, Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf, hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1977, 6,7.

³⁷³ Vgl. Ausstellungskatalog Düsseldorf „Ludwig Knaus 1829-1910“, Galerie G. Paffrath, Düsseldorf 1967, o. S..

³⁷⁴ Else Müller-Knaus, in: Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829-1910“, Hanau 1979, 105.

³⁷⁵ Vgl. Else Müller-Knaus, in: Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829-1910“, Hanau 1979, 105.

³⁷⁶ Vgl. Ausstellungskatalog Düsseldorf „Ludwig Knaus 1829-1910“, Galerie G. Paffrath, Düsseldorf 1967, o. S.

ermondts (1818-1887)³⁷⁷, dass er sich im Winter 1864/65 „eifrig mit dem Studium der Kinderformen“³⁷⁸ beschäftigt hat. Zahlreiche Studienblätter³⁷⁹ belegen seine Aussage. Über die später geborenen Söhne, 1872 Barthold und 1877 Otto, finden sich nur kurze, knappe Hinweise ohne Bedeutung für die Malerei, hier mag eine psychische Erkrankung des ältesten Sohnes ursächlich eine Rolle spielen³⁸⁰. Die älteste Enkelin des Künstlers, Hedwig Müller-Knaus, die sich viel in seinem Atelier aufhielt und dort gern gesehen war, beschreibt in ihren Erinnerungen an den Großvater ebenfalls seine Herzlichkeit, seine Wärme, seine Geduld und seinen Humor im Umgang mit Kindern, rückblickend charakterisiert sie ihn als „großen und verständnisvollen Kinderfreund“³⁸¹, der sich auf die Individualität des Kindes einließ. Knaus‘ hervorragende, scharfe Beobachtungsgabe von Kindern, sein Einfühlungsvermögen in die kindliche Welt und sein Verständnis für kindliche Verhaltensweisen belegen zudem verschiedene Autoren, die den Künstler persönlich kannten und sich mit seiner Kunst beschäftigt haben.

„Und dann zeigt er sich in seinen Bildern so recht als ein Kenner der Kinderseele.“³⁸²

„Die Freude des Meisters an der Äußerung des kindlichen Lebens, die Fähigkeit, die Kinderseelen in allen ihren Regungen zu beobachten und klar in ihnen zu lesen, hat er von seinem ersten Auftreten an in zahlreichen Bildern bewiesen; [...]“³⁸³

³⁷⁷ Barthold Suermondts ist 1882 mit über 100 Gemälden der erste große Stifter des heutigen Suermondts-Ludwig-Museums in Aachen.

³⁷⁸ Vgl. Else Müller-Knaus, in: Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829-1910“, Hanau 1979, 105.

³⁷⁹ Vgl. Ludwig Pietsch, Bielefeld / Leipzig 1901, 7, 13, 34, 46, 56, 66, 69, 73–78.

³⁸⁰ Vgl. Else Müller-Knaus, in: Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829-1910“, Hanau 1979, 110, 111. Die äußerst knappen Aussagen zur psychischen Erkrankung, die wahrscheinlich als beschämend empfunden wurde, finden sich nur an dieser Stelle.

³⁸¹ Hedwig Müller-Knaus, in: Ausstellungskatalog Düsseldorf „Ludwig Knaus 1829-1910“, Galerie G. Paffrath, Düsseldorf 1967, o. S..

³⁸² Ludwig Knaus, Eine Kunstgabe für das deutsche Volk. Mit einem Geleitwort von Wilhelm Kotzde, Mainz 1913, 5.

³⁸³ Ludwig Pietsch, Bielefeld / Leipzig 1896, 36.

Interessant im Zusammenhang mit den Kinderbildern sind Aussagen über die psychische Verfassung von Ludwig Knaus. Die Tochter Else Müller-Knaus spricht von den Extremen seines Temperamentes, Knaus selbst von einer „Art Rappel“³⁸⁴. Bernd Küster³⁸⁵ stellt die These auf, dass für Knaus der aktive Prozess des Malens der Kinderbilder eine therapeutische Funktion übernahm, ihm als Mittel zur Überwindung seiner Depression und der positiven Versicherung der eigenen Existenz diene. Seine Behauptung ist aus heutiger Sicht und der zunehmenden Bedeutung der Kunsttherapie im Einsatz bei psychischen Störungen nachvollziehbar. Die intensive Auseinandersetzung mit der kindlichen Aktivität stellte nicht nur ein positives Gegengewicht zu seiner Depression her, sondern half ihm auch, schwierige Lebenssituationen wie den frühen Tod seiner zweitältesten Tochter Hedwig besser zu verarbeiten und zu überwinden.

Überwiegend handelte es sich bei den Kinderbildern nicht um Auftragsarbeiten, sondern frei zum Verkauf für den kommerziellen Kunstmarkt und damit für die Öffentlichkeit angefertigten Gemälden. Erste Kinderdarstellungen entstanden bereits in seiner ersten Schaffensperiode 1845–1860: in Düsseldorf zum Beispiel die Gemälde „Martinsabend“ von 1847/48, „Die zwei Mädchen am Brunnen“ von 1847/48, „Kinderbildnis Heinrich Fresenius“ von 1849; in Willingshausen/Nordhessen³⁸⁶, das bevorzugter und impulsgebender Studienort bis zu seinem Umzug nach Berlin wurde, die schon erwähnten zahl- und variationsreichen Kinderskizzen und -studien. Angeregt durch die Natürlichkeit und Ungezwungenheit der Kinder³⁸⁷ zeigte sich bereits in diesen Frühwerken einerseits seine Fähigkeit zur spontanen, detaillierten Momentaufnahme und zur scharf beobachteten psychologischen Charakterisierung, andererseits seine genaue Kenntnis der Anatomie und Physiognomie

³⁸⁴ Vgl. Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829-1910“, Hanau 1979, 108.

³⁸⁵ Vgl. Bernd Küster, Ludwig Knaus, in: Willingshäuser Hefte 5, Willingshausen 1995, 19, 20.

³⁸⁶ Knaus selbst bezeichnet seine Aufenthalte in Willingshausen – mindestens 10 – als wichtige Etappe in seiner künstlerischen Laufbahn. In: E. T. Andrews, Ludwig Knaus, Acht farbige Wiedergaben nach Bildern und Skizzen. Mit Erinnerungen an Ludwig Knaus, Leipzig o. J., 6.

³⁸⁷ Vgl. Ursula Mathilde Boekels, Bonn 1999, 201, 202.

des Menschen³⁸⁸. Studien für „Das Kind in den Blumen“ entstanden im Sommer 1857 auf einer achttägigen Erholungs- und Studienreise von Paris aufs Land nach Bougival-sur-Seine³⁸⁹, als Ölbild wurde es im selben Jahr in Paris fertiggestellt. In Aachen bekam er im Herbst 1857 den Auftrag für das Ölbild „Knabe mit einem Hahn“, zu dem Oscar Suermondt, der Sohn seines Mäzens und späteren Freundes Barthold Suermondt, Modell stand³⁹⁰. Im Sommer 1859 malte Knaus ein kleines Porträt von Otto Suermondt, in ein Album zeichnend³⁹¹. Vor allem in der Zeit seiner zweiten Schaffensperiode 1860-1874, auf dem Höhepunkt seiner Karriere, herrschte inhaltlich das Kinderbild vor: zahlreiche vorbereitende Kinderstudien für die „Goldene Hochzeit“ von 1859, „Schusterjunge als Kindermädchen“ von 1861, „Kartenspielende Schusterjungen“ von 1861 (Abb. 56), „Kinderkopf“ um 1863, „Kleinemütterchen“ von 1868, „Ein Kinderfest“ von 1869, „Huckepack“ von 1870 (Abb. 57), „In tausend Ängsten“ von 1872, „Kindervergnügen im Sand“ von 1873 (Abb. 85), verschiedene Kinderbilder ohne Jahresangabe³⁹². Spektakulär zu nennen ist Knaus' Auszeichnung 1867 für sein Gemälde „Kartenspielende Schusterjungen“ (Abb. 56) auf der Pariser Weltausstellung durch Kaiser Napoleon III. mit der 1. großen goldenen Ehrenmedaille und dem Offizierskreuz der Ehrenlegion³⁹³. Eine ausführliche Liste der Kindergemälde ab 1868 befindet sich im Katalog des Düsseldorfer Kunstmuseums³⁹⁴. Neben den kleinen Modellen aus seiner unmittelbaren Umgebung dienten ihm natürlich für seine Studien und seine Malerei ab 1860 ganz besonders seine vier Töchter Hedwig, Marie, Else und Johanna: Kinderbildnis der Tochter Hedwig im Alter von zwei Jahren und drei Monaten von 1864, Bildnis der Toch-

³⁸⁸ Alle Autoren, die sich mit dem Künstler Ludwig Knaus beschäftigt haben, heben sowohl seine eindringliche physiognomische als auch seine ebenso gute psychologische Charakterisierungsfähigkeit als besonders herausragend hervor.

³⁸⁹ Vgl. Ursula Mathilde Boekels, Bonn 1999, 277.

³⁹⁰ Ebd., 279.

³⁹¹ Ebd., 300.

³⁹² Vgl. Brigitte Rechberg, Ludwig Knaus als Porträtmaler, in: Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829-1910“, Hanau 1979, 41.
Vgl. Hermann Beenken, München 1944, 373 und Thieme-Becker, Band 20, Leipzig 1999, 572.

³⁹³ Vgl. Ludwig Pietsch, Bielefeld / Leipzig 1896, 18.

³⁹⁴ Vgl. Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Band 2, Die Düsseldorfer Malerschule, bearbeitet von Irene Markowitz, Düsseldorf 1969, 181, 182.

ter Marie von 1864, Doppelbildnis Marie und Hedwig Knaus von 1864, Bildnis Else Knaus als Schulmädchen von 1873³⁹⁵. Zu Bildern mit Darstellungen seiner zwei Söhne fanden sich keine detaillierten Angaben. In der Spätphase entstanden neben den Werken „Bescheidenes Vergnügen“ und „Mein Napf ist leer“ Auftragsarbeiten und Variationen früherer Arbeiten³⁹⁶.

Neben der zeitgenössischen überaus positiven Bewertung der Kinderbilder lassen sich in der Literatur des 20. Jahrhunderts auch distanzierte, kritische Rezensionen ausmachen. Helmut Börsch-Supan beispielsweise sieht in den Kinderbildern von Knaus eine oberflächige Schärfe, er vermisst den tieferen Ernst im Verhältnis zum Kind.

„Knaus will uns das Vergnügen der Erwachsenen bereiten, wenn sie Kinder bei der unkontrollierten Äußerung ihrer Empfindung betrachten.“³⁹⁷

Kritisch bewertet auch Ute Ricke-Immel die klischeehafte, idealisierende Sehweise und „wohlwollend herablassende Haltung“³⁹⁸ von Knaus, die nur durch die technische Perfektion und hohe Qualität der Malweise gemildert wird. Grundsätzlich weisen alle Rezensionen zum Œuvre der Kinderbilder von Knaus einen gemeinsamen Tenor auf: die besondere Betonung der ungewöhnlich hohen Malqualität, der großen Variationsbreite der kindlichen Thematik und der guten psychologischen Charakterisierungsfähigkeit. Den kindlichen Entwicklungsstufen gemäß wählte Knaus stets mit großer Sensibilität den passenden Bezugsrahmen und altersentsprechendes Spielzeug aus.

6.1.1.2 Bildbezogene stilistische und ikonografische Überlegungen

Prägend für die Kinderbilder von Ludwig Knaus, wie für die Düsseldorfer Genremalerei des 19. Jahrhunderts generell, waren sowohl die niederländi-

³⁹⁵ Vgl. Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829-1910“, Hanau 1979, 106 ff.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Helmut Börsch-Supan, Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870, München 1988, 452.

³⁹⁸ Vgl. Ute Ricke-Immel, Die Düsseldorfer Genremalerei, in: Ausstellungskatalog Düsseldorf „Die Düsseldorfer Malerschule“, Mainz 1979, 160.

sche Malerei des 17. Jahrhunderts als auch die englische Malerei um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert³⁹⁹.

„Unsere Düsseldorfer Kunst ist und kann nichts anderes sein, als eine veredelte niederländische. Ihre Produkte sind der reinen Naturanschauung abgewonnen. Die Wirklichkeit schafft, und was sie schafft, ist ebenso pikant und charakteristisch, wie es die alte niederländische darbietet.“⁴⁰⁰

Nachstiche des für seine detailreiche, anekdotische Darstellung bekannten Engländers David Wilkie waren in Düsseldorf weit verbreitet⁴⁰¹. Von seinem Mäzen Barthold Suermondt beeinflusst sammelte Knaus ab seiner Studienzeit gezielt Werke alter Meister, besonders niederländischer Künstler⁴⁰². Knaus' Kolorismus, sein ausgeprägter Sinn für abgestufte Valeurs, wurde in Düsseldorf durch seinen Akademielehrer Carl Friedrich Sohn (1805–1867)⁴⁰³, der mit der Grauuntermalung experimentierte, entwickelt und gefördert. Auch die starke Lokalfarbigkeit des Malers Adolf Schroedter (1805–1875)⁴⁰⁴, den Knaus in Düsseldorf kennenlernte, und die freiere Malweise des Norwegers Adolph Tidemand (1814–1876), der 1837 an die Düsseldorfer Akademie kam⁴⁰⁵, werden als Vorbilder und Impulsgeber genannt. Maltechnisch und koloristisch bedeutsam war sein achtjähriger Aufenthalt in Paris, wo er durch

³⁹⁹ Vgl. E. T. Andrews, Ludwig Knaus, Acht farbige Wiedergaben nach Bildern und Skizzen. Mit Erinnerungen an Ludwig Knaus, Leipzig o. J., 4.

Vgl. Ursula Mathilde Boekels, Bonn 1999, 93.

Vgl. Wolfgang Hütt, Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869, Leipzig 1984, 91.

⁴⁰⁰ Anton Fahne, zitiert nach Irene Markowitz, Rheinische Maler im 19. Jahrhundert, in: Eduard Trier und Willi Weyres, Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden, Band III, Düsseldorf 1979, 126.

⁴⁰¹ Vgl. Ute Ricke-Immel, Die Verklärung des Alltäglichen – Zum Genrebild im 19. Jahrhundert, in: Katalog Düsseldorf „Angesicht des Alltäglichen, Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900“, bearbeitet von Martina Sitt unter Mitarbeit von Ute Ricke-Immel, Böhlau 1996, 11, 12.

Vgl. Sigrid Russ, Das „interessante gemüthliche deutsche Genre“ – Betrachtungen zur Genremalerei von Ludwig Knaus, in: Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829–1910“, Hanau 1979, 22.

⁴⁰² Nach Günther Rehbein glich die Wohnung von Knaus einem Museum mit Bildern niederländischer Künstler. Günther Rehbein, Der unbekannt Knaus, in: Düsseldorfer Hefte, Heft 21, 1967, Düsseldorf 1967, 28.

⁴⁰³ Vgl. Wolfgang Hütt, Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869, Leipzig 1995, 210.

⁴⁰⁴ Ebd., 210.

⁴⁰⁵ Ebd., 134.

die Auseinandersetzung mit Delacroix (1798-1863), Velázquez (1599-1660) und den venezianischen Künstlern Tizian (um 1488-1576) und Veronese (1528-1588)⁴⁰⁶ seine Malweise erweitern und verfeinern konnte. Motivisch nutzte er jedoch weiter seine in der Natur gemachten Skizzen- und Studienbücher und komponierte aus ihnen Neues. Künstlerisch verwandt fühlte er sich dem französischen Maler Jules Bastien-Lepage (1848–1884) (Abb. 159), in seinem humorvollen Wesen dem englischen Dichter Charles Dickens⁴⁰⁷. Oft arbeitete Knaus ganz gezielt mit Modellen, vorwiegend im Atelier, und fertigte, nachdem er einen Gesamtentwurf entwickelt hatte, stets unzählige vorbereitende Skizzen und figürliche Einzelstudien an⁴⁰⁸. Siegfried Gohr⁴⁰⁹ sieht in der präzisen Vorzeichnung die technische und kompositionelle Brillanz von Knaus begründet.

Außer auf der großen Jubiläumsausstellung in Berlin 1886 wurde das Gemälde „Bescheidenes Vergnügen“, das sich bis 1980 in Privatbesitz befand, auf verschiedensten Ausstellungen öffentlich präsentiert⁴¹⁰, so auf der Gedächtnisausstellung 1929 in Düsseldorf und zuletzt auf der monografischen Ausstellung 1979/1980 in Wiesbaden, Düsseldorf und Kassel. Wie so zahlreiche Bilder mit dem Hauptmotiv Kind lagerte es lange im Depot, seit 2011 ist es wieder öffentlich ausgestellt. Als vergleichbares, an Knaus orientiertes Werk ist das etwas später entstandene, ebenfalls im Düsseldorfer Katalog erwähnte Gemälde „Stillvergnügt“ von Johann Kleinschmidt⁴¹¹, von Martina Sitt⁴¹² als „Bedenkliche Lage“ von F. Kleinschmidt aufgeführt, zu nennen.

Vgl. Ute Ricke-Immel, Die Düsseldorfer Genremalerei, in: Ausstellungskatalog „Die Düsseldorfer Malerschule“, Mainz 1979, 158.

⁴⁰⁶ Vgl. Sigrid Russ, Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829-1910“, Hanau 1979, 30.

⁴⁰⁷ Vgl. Else Müller-Knaus, in: Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829-1910“, Hanau 1979, 115, 93.

⁴⁰⁸ Vgl. Ute Ricke-Immel, Die Düsseldorfer Genremalerei, in: Ausstellungskatalog Düsseldorf „Die Düsseldorfer Malerschule“, Mainz 1979, 160.

Vgl. Bernd Küster, Willingshäuser Hefte 5, Willingshausen 1995, 29.

⁴⁰⁹ Vgl. Siegfried Gohr, Themen und Tendenzen rheinischer Genremalerei, in: Eduard Trier, Willi Weyres (Hg.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden, Band III, Düsseldorf 1979, 207.

⁴¹⁰ Vgl. Irene Markowitz, Düsseldorf 1969, 182.

⁴¹¹ Ebd., 182.

⁴¹² Vgl. Martina Sitt, Köln 1996, 37.

1887, bereits ein Jahr nach seiner Entstehung, wurde das Gemälde von Knaus wegen seiner großen Popularität von Karl Watzehahn⁴¹³ kopiert.

Als Bildmotiv in der Malerei findet sich das auf dem Boden sitzende Kleinkind in vielfältigster Weise dargestellt: direkt auf dem Erd- oder Zimmerboden, auf einem Kissen, auf einer Decke oder inmitten einer Wiese. Ludwig Knaus, der als ausgezeichnete Beobachter⁴¹⁴ galt, wird es auf seinen zahlreichen Studienreisen in führende europäische Kunstmetropolen⁴¹⁵ gesehen, registriert und visuell gespeichert haben. Als Teil einer Mehrfigurenkomposition⁴¹⁶ (z. B. Abb. 115/116), oftmals als Füllfigur zur kompositorischen Balance eingesetzt, behauptet sich dieses Bildmotiv sowohl im sakralen wie profanen Bereich; die Bodennähe des Kindes ist immer Ausdruck seiner unverfälschten Vitalität und urwüchsigen Natürlichkeit, im sakralen Kontext auch Zeichen seiner Menschlichkeit. Das sitzende Kleinkind isoliert als bildbeherrschende, zentrale Einzelfigur⁴¹⁷ (z. B. Abb. 117/118) ist unge-

⁴¹³ Vgl. Irene Markowitz, Düsseldorf 1969, 182.

⁴¹⁴ Vgl. Andreas Wartmann, Studien zur Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule (1826–1867), Diss., Münster 1996, 87. Visuelles Training wurde in der Düsseldorfer Malerschule unter Wilhelm Schadow gefordert und vermittelt.

Vgl. Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829-1910“, Hanau 1979.

⁴¹⁵ Ute Ricke-Immel, Die Düsseldorfer Genremalerei, in: Ausstellungskatalog „Die Düsseldorfer Malerschule“, Mainz 1979, 159.

⁴¹⁶ Sakrale Beispiele:

Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins, um 1400–1420, Mischtechnik/Holz, 26 x 33 cm, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main.

Giovanni Bellini, Die Heilige Allegorie, um 1490–1500, Öl/Holz, 73 x 119 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Lucas Cranach d. Ä., Wie die Kinder zum Lernen angehalten werden sollen, dargestellt durch die Heilige Sippe, um 1506, Holzschnitt, Kupferstichkabinett, Berlin.

Bartolomé Esteban Murillo, Die Heilige Familie mit dem Johannesknaben, 1655–1659, Öl/Lw., 156 x 126 cm, Museum der bildenden Künste, Budapest.

François Boucher, Die Rast auf der Flucht nach Ägypten, 1757, Öl/Lw., Staatliche Eremitage, St. Petersburg.

Profane Beispiele:

Gabriel Metsu, Die Familie des Amsterdamer Bürgermeisters Valckenier, um 1657, Öl/Lw., 72 x 29 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie 1832, Berlin.

Francisco de Goya, Das Herzogspaar von Osuna und seine Kinder, 1788, Öl/Lw., 225 x 174 cm, Museo del Prado 1897, Madrid, Inv.Nr. 739.

Louis-Michel van Loo, König Philipp V. und seine Familie, um 1743, Öl/Lw., 406 x 511 cm, Museo del Prado, Madrid, Inv.Nr. 2283.

Wilhelm von Harnier, Der Maler und seine Familie, 1838, Öl/Papier, auf Leinwand aufgezogen, 27 x 22,3 cm, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud 1976, Köln, Inv.Nr. WRM 3264.

⁴¹⁷ Sakrale Beispiele:

wöhnlicher und seltener zu finden; verschiedentlich wird es in der profanen Malerei in seinem Kinderstühlchen⁴¹⁸ dargestellt. Das Bodensitzmotiv auf einem Genrebild imponiert auf Murillos (1617/18-1682)⁴¹⁹ Gemälde der idealisierten Trauben- und Melonenesser von 1645/1646, das auf signifikante Weise die ursprüngliche Naturverbundenheit und unbekümmerte Lebensfreude der zerlumpten, aber gesunden, wohlgenährten Gassenjungen zeigt.

Unmittelbare für den Kunstkenner Knaus⁴²⁰ bekannte ikonografische Vorbilder⁴²¹ für ein auf dem Boden sitzendes Kind der sozialen Unterschicht können mehrfigurige Genregemälde niederländischer Künstler gewesen sein, die die Einfachheit, Bodenständigkeit und Derbheit des ländlichen Volkslebens drastisch-humorvoll zum Ausdruck bringen, wie beispielsweise Werke von Adriaen van Ostade (1610-1685) und Jan Steen (1626–1679). Gesehen haben könnte Knaus ebenso das von Antoine (um 1600-1648) oder Louis (um 1602-1648) Le Nain⁴²² um 1642 gemalte Ölbild „Bauernfamilie in einem Raum“, das einfühlsam einen intimen Blick auf ein äußerst armes, sozial benachteiligtes Milieu ermöglicht und unter den acht, auf engstem Raum angeordneten Personen am äußersten rechten Bildrand einen kleinen am Boden

Albrecht Dürer, Christusknabe, 1506, Pinselzeichnung, 403 x 266 mm, Kunsthalle, Bremen.

Joos van Cleve, Christuskind mit Weintraube, 1. Hälfte 16. Jh., Öl/Holz, 28 x 23 cm, Museum, Wiesbaden.

Art des Joos van Cleve, Das Christuskind mit der Weintraube, um 1528–1529, Öl/Holz, Tondo 30,7 cm Durchmesser, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud 1930, Köln, Inv.Nr. WRM 741.

Bartolomé Esteban Murillo, Der gute Hirte, um 1660, Öl/Lw., 123 x 161 cm, Sammlung Isabella Farnese 1746, Museo del Prado, Madrid, Inv.Nr. 962.

Profane Beispiele:

François Boucher, Philippe Égalité als Kind, 1749, Öl/Lw., 88 x 70 cm, Sammlung Rothschild, Waddesdon Manor, Buckshire, Großbritannien.

Joshua Reynolds, Miss Jane Bowles, 1775, The Wallace Collection, London.

⁴¹⁸ Cornelis de Vos, Bildnis Susanna de Vos, 1627, Öl/Holz, 80 x 56 cm, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., Inv.Nr. 763.

⁴¹⁹ Bartolomé Esteban Murillo, Die Trauben- und Melonenesser, 1645–1646, Öl/Lw., 164 x 104 cm, Alte Pinakothek, München.

⁴²⁰ Vgl. Ausstellungskatalog Düsseldorf „Ludwig Knaus 1829-1910“, Galerie G. Paffrath, Düsseldorf 1967, o. S..

⁴²¹ Adriaen van Ostade, Der Schulmeister, 1662, Öl/Holz, 40 x 32,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

Jan Steen, Der Arztbesuch, um 1658–62, Öl/Lw., 49 x 42 cm, Wellington Museum, Apsley House, London.

⁴²² Louis oder Antoine Le Nain, Bauernfamilie in einem Raum, um 1642, Öl/Lw., 113 x 159 cm, Musée du Louvre, Paris.

sitzenden Jungen zeigt. In der isolierten, zentralen und nahsichtigen Positionierung und Frontalausrichtung mit Knaus comparabel malten Diego Velázquez (1599–1660)⁴²³ ein auf dem Boden sitzendes Zwergenkind (Abb. 119) und Anton Graff (1736–1813)⁴²⁴ ein ca. einjähriges Kind auf dem Gemälde „Amalie, Herzogin von Sachsen“, das die kleine, sehr edel gekleidete Herzogin, stolz auf einem roten Samtkissen vor grünem Vorhang sitzend, in konventioneller und repräsentativer Weise porträtiert. Das kleinkindhafte Motiv „Spiel mit dem Schuh“ zeigt der Wiener Künstler Moritz Michael Daffinger (1790–1849)⁴²⁵ (Abb. 120) auf seiner nach einem Gemälde von Thomas Lawrence (1769–1830) angefertigten Kopie „Erzherzogin Maria Theresia“⁴²⁶, das trotz seiner malerisch lebendigen Charakterisierung des kleinen, adligen Mädchens im Unterschied zum Bild von Knaus ebenfalls eher repräsentativ aufzufassen ist. Wie bei Knaus herrschen bei Daffinger die vitalen Farben Rot und Weiß vor, ist das Kind durch das intensive, hellstrahlende Licht besonders akzentuiert. Während seiner Düsseldorfer Studienzeit hatte Knaus Kontakt zu dem Künstler Peter Schwingen (1813–1863)⁴²⁷ (Abb. 121), der in einem mit dem Gemälde von Knaus vergleichbaren Ausschnitt ein kleines, vor der Haustür in modellhafter Pose sitzendes Mädchen malte. Auf seiner Wienreise hat Knaus möglicherweise Bilder des österreichischen Hofkünstlers Peter Fendi (1796–1842)⁴²⁸ (Abb. 122) gesehen, der in

⁴²³ Diego Velázquez, Der Zwerg Francisco Lezcano gen. Das Kind von Vallecas, um 1637, Öl/Lw., 107 x 83 cm, Museo del Prado nach 1827, Madrid, Inv.Nr. 1204.

⁴²⁴ Anton Graff, Amalia, Herzogin von Sachsen, um 1795, Öl/Lw., 67 x 55 cm, Privatbesitz.

⁴²⁵ Das Porträt der Erzherzogin Maria Theresia ist eine Kopie von Daffinger nach dem Original von Thomas Lawrence, der die Wiener Kunstszene durch seinen Aufenthalt in der Stadt 1819 stark beeinflusste. In Nahsicht und das ganze Bildformat füllend ist die zweijährige Erzherzogin, auf einem Fell am Boden sitzend, beim Anziehen ihres Schuhs dargestellt. Im starken Farbkontrast Rot-Weiß, das Rot umschließt das Weiß wie eine Schutzschicht, werden die lebenswürdige Unschuld des Kleinkindes und seine Schutzbedürftigkeit herausgestellt.

⁴²⁶ Vgl. Ausstellungskatalog Frankfurt „Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge“, Frankfurt 2007, 176, 177.

⁴²⁷ Abb. in: Pia Heckes und Horst Heidermann, Peter Schwingen (1813–1863), Leben und Werk, Bonn 1995, 42.

⁴²⁸ Peter Fendi, Mädchen mit Puppe, 1830, Aquarell über Bleistift, 103 x 147 mm, Privatbesitz, Wien, in: Walter Koschatzky, Peter Fendi (1796–1842), Künstler, Lehrer und Leitbild, Mit Beiträgen von Hubert Adolph und Alfred Bernhard-Walcher, Salzburg / Wien 1995, 127 Abb. 107.

zarter, transparenter Aquarelltechnik unzählige Kinder in ihrem Alltag, auch am Boden sitzende, darstellte.

Ob es für Knaus weitere zeitgenössische Motivinspirationen, im besonderen zweier anerkannter Künstlerkollegen, gegeben hat, kann nicht mit Sicherheit belegt werden. 1883 malte der Künstler Lesser Ury (1861–1931) (Abb. 123) in Volluvet bei Brüssel das Gemälde „Die Geschwister“, das zur Zeit von Knaus' Berliner Schaffensperiode in den Besitz des Berliner Sammlers Dr. Curt Goldschmidt ging. Imposant nahsichtig und ganzfigurig zeigt es am vordersten Bildrand ein auf dem Boden sitzendes, barfüßiges Mädchen im Kindergartenalter. 1884, zwei Jahre vor der Entstehung seines eigenen Werkes „Bescheidenes Vergnügen“, wird Knaus mit großer Wahrscheinlichkeit von dem in der Berliner Akademie-Ausstellung vorgestellten und vielfach kritisierten Gemälde „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ von Fritz von Uhde (1848–1911)⁴²⁹ (Abb. 124) gehört, es möglicherweise auch gesehen haben. Auf dem seitlich vor dem Kamin am linken mittleren Bildrand sitzt ein Kleinkind wie verloren und vergessen wirkend auf dem Boden, ganz in seine eigene Welt eingesponnen und nicht am Bildgeschehen teilnehmend. Diese malerisch erfasste „Inselwelt“ des Kleinkindes im Kontrast zum Bildgeschehen fasziniert, sie könnte Stimulanz gewesen sein.

6.1.2 Komposition

Innovativ und ungewöhnlich ist auf dem Ölgemälde von Knaus, zu dem eine Vorstudie im Fotoarchiv der Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz⁴³⁰ nachweisbar ist, die isolierte ganzfigurige Inszenierung und Nobilitierung des unspektakulären alltäglichen Motivs eines auf

⁴²⁹ Das Sitzmotiv, direkt am vorderen Bildrand oder isoliert, findet sich auf vielen anderen Gemälden Uhdes, zum Beispiel:

Fritz von Uhde, In der Sommerfrische, 1883, Öl/Holz, 75 x 60 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek 1925, München.

Fitz von Uhde, Die Bergpredigt, 1887, Öl/Lw., 261 x 228 cm, Museum der bildenden Künste, Budapest.

Fritz von Uhde, Spielender Knabe, um 1890, Öl / Holz, 46,1 x 37,2 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig, Dauerleihgabe aus Privatbesitz.

Fritz von Uhde, Die Wäscherin, 1893, Pastell, ohne nähere Angaben.

dem Boden spielenden Kleinkindes; viel verbreiteter ist die Einbindung in Mehrfigurenkompositionen wie beispielsweise bei Liebermann (1847-1935)⁴³¹, Meyer (1856-1919)⁴³², Sperl (1840-1914)⁴³³, Sargent (1856-1925)⁴³⁴ (Abb. 125), Skarbina (1849-1910)⁴³⁵ und den schon erwähnten Künstlern Uhde (1848-1911) und Ury (1861–1931). Stärker vergrößert und in noch extremerer Nahsicht, nur den eng umgrenzten Spiel- und Schonraum des Kindes berücksichtigend und definierend, zeigen dieses Motiv die drei Künstler Hans Peter Defregger (1835-1921) (Abb. 9), Max Liebermann (1847-1935) (Abb. 126) und Paula Modersohn-Becker (1876–1907) (Abb. 19). Im Unterschied zu Knaus stellt Liebermanns in Anlehnung an Frans Hals entstandenes Gemälde „Das kleine Mädchen mit der Blume“ jedoch kein spielendes Kind dar. Liebermann zeigt ein erstarrt und traurig wirkendes, kleines Mädchen, das etwa im gleichen Alter wie das Kind auf dem Gemälde von Knaus ist, aber im Gesicht nicht kindlich, sondern ältlich wirkt. Modersohn-Becker erfasst die Physiognomie des Kleinkindes stimmig und die kindliche Energie malerisch ausdrucksvoll im dominanten Rotton, hält die Konzentration im Spiel, anders als Knaus, in verharrender Weise fest. Defregger setzt auf dem kleinen Gemälde „Spielendes Mädchen“ das Kind, seitlich und oben extrem eng eingespannt, unmittelbar mit den Füßen an den vorderen Bildrand; er hebt die Distanz zum Betrachter auf und zieht ihn direkt in den Bann des Spiels. Bestechend sind bei Defregger die das Bild beherrschenden weichen Konturen und Rundungen, die dem physischen und psychischen Ausdruck des Kleinkindes gerecht werden, und die spielerische, vor allem taktile Exploration eines Portemonnaies. Auf Liebermanns Gemäl-

⁴³⁰ Vgl. Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf, Band 2, Die Düsseldorfer Malerschule, bearbeitet von Irene Markowitz, Düsseldorf 1969, 182.

⁴³¹ Max Liebermann, Kleinkinderschule in Amsterdam, 1880, Öl / Holz, 68 x 98 cm, Gesellschaft Kruppsche Gemäldesammlung 1902, Essen.

⁴³² Claus Meyer, Kleinkinderschule in Vlissingen, 1888, Öl/Lw., 124 x 166 cm, Staatliche Kunsthalle 1899, Karlsruhe, Inv.Nr. 802.

⁴³³ Johann Sperl, Der Kindergarten, um 1884, Öl/Lw. auf Holz, 71,3 x 101,6 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek 1984, München, Inv.Nr. BGM 5. Uhde und Ury siehe Fußnoten 506 und 507.

⁴³⁴ John Singer Sargent, The Daughters of Edward Darley Boit, 1882, Öl/Lw., 221,93 x 222,57 cm, Museum of Fine Arts, Boston. Die repräsentative porträthafte Darstellung zeigt das sitzende Kleinkind wie eine hübsch ausgestaffierte Puppe.

de „Spielendes Kind an der Haustür“ (Abb. 157) agiert ein kleines Kind ebenfalls sehr nah am vorderen Bildrand, jedoch kommt dem Interieur, vergleichbar den Gemälden von Pieter de Hooch (1629–nach 1683), eine zentrale Bedeutung und damit vom Spiel ablenkende Funktion zu. Die einfache Thematik des sitzend spielenden Kleinkindes stieß, wie die Bildrecherche ergab, zum Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt auch bei nicht deutschen Künstlern⁴³⁶ (z. B. Abb. 127/128/129) auf Interesse.

Der bühnenähnliche Bildaufbau mit schematischer Tiefengliederung ist, akademischer Düsseldorfer Tradition entsprechend, gezielt und überlegt komponiert. Dem Kompositionsprinzip des ausschnitthaft wiedergegebenen ärmlichen Wohnraums liegt der goldene Schnitt zugrunde. Die Raumtiefe wird durch die längere senkrechte Bildseite, die Raumbegrenzung durch die kürzere waagerechte Bildseite bestimmt. Der Tiefenzug wird durch die diagonal von rechts nach links verlaufenden breiten Holzbohlen mit den dunklen Fugen und dem am linken Bildrand angedeuteten Stuhl erzielt. Das quer zu den Holzbohlen in Links-Rechts-Ausrichtung stehende Stuhlstück vor der bildparallelen Rückwand, von der nur das untere Viertel zu sehen ist, und die vom rechten Bildrand angeschnittene, geschlossene Tür bilden zwei Vertikale, die das Gesicht des kleinen Kindes wie ein Rahmen umfassen. Der Raum gliedert sich in eine vordere schmale Zone, die Distanz zum Betrachter schafft, eine große mittlere und eine schmale hintere. Die hintere Zone findet ihre Begrenzung in der Zimmerwand, an der eine zerfetzte Mustertapete, Symbol für die große Armut der Familie, diffus erkennbar ist. Die Gerade der Fußleiste, einzige horizontale Linie des Bildes, hinterfängt die Augen des

⁴³⁵ Franz Skarbina, Berliner Weihnachtszimmer, 1892, in: Ingeborg Weber-Kellermann, Was wir gespielt haben, Frankfurt am Main 1981, 315.

⁴³⁶ Die Künstler Albert Anker (1831–1910), Pierre Auguste Renoir (1841–1919), Mary Cassat (1844–1926) (Abb. 127), Ilja Repin (1844–1930), Carl Olof Larsson (1853–1919), Isaac Israels (1865–1934) und Henri Evenepoel (1872–1899) malten beispielsweise dieses Motiv. Vincent van Gogh (1853–1890), der Knaus zu den meistgeschätzten Künstlern seiner Zeit zählte (Siehe E. T. Andrews, 27), malte im Juni seines letzten Lebensjahres ein sitzendes Kind auf dem Gemälde „L’Enfant à l’orange“ (Abb. 128) so nahsichtig, dass es den Bildraum fast vollständig ausfüllt und seine Figur unten den Bildrand überschneidet; den Bildraum nahezu sprengend wirkt es auf dem Gemälde „Kleinkind vor der Suppenschüssel“ (Abb. 129) von Alessandro Milesi (1856–1945) dessen Sujet des sozial benachteiligten Kindes homolog zu Knaus ist, technisch und koloristisch aber schon den modernen Zeitströmungen zuzurechnen ist.

Kindes und akzentuiert ihre Bedeutung für das Gesamtbild. Der mittlere Bereich mit dem Ganzfigurenporträt des etwa vier- bis sechs Monate alten Kleinkindes hat bildbestimmende Dominanz. Bildeinführende Funktion kommt der am rechten vorderen Bildrand liegenden kleinen Stoffpuppe zu.

Die Hauptperson des Bildes sitzt, leicht aus der Mittelachse nach rechts verschoben in paralleler Ausrichtung zum hinteren Stuhl, wie auf einer Insel auf einer bauschigen Wolldecke, gestützt durch ein gestreiftes Kissen im Rücken. In Relation zum hinteren Stuhl und durch die gewählte Betrachterperspektive aus einer leichten Übersicht wirkt das Kind sehr klein. Die breitbeinige Sitzposition mit leicht angewinkelten Beinen und nach außen gestellten Füßen sowie die etwas nach vorn ausgerichtete Rückenhaltung sind typisch für ein Kleinkind diesen Alters, das noch nicht fähig ist, sich selber ohne Hilfe aufzurichten. Sie wirkt authentisch, sehr kindgemäß, wie auch bei dem in anderer Perspektive gezeigten spielenden Jungen von Fritz von Uhde (1848-1911) (Abb. 21), nicht unnatürlich steif und starr wie bei dem sitzenden Kleinkind auf dem Gemälde „Vita Somnium Breve“ (Abb. 130) von Arnold Böcklin (1827-1901). Das kindgemäße Sitzen auf dem Boden, der direkte irdische Kontakt, deutet auf die ursprünglich enge, unverdorbene Naturverbundenheit des Kindes. Die Drehung des Körpers, der im Dreiviertelprofil gezeigt wird, gegen den frontalansichtigen Kopf wirkt dynamisch. Trotz Armut gut ernährt dargestellt, nach heutigem Sprachgebrauch umgangssprachlich anschaulich treffend als „Wonneproppen“⁴³⁷ zu bezeichnen, erhält die kleine Gestalt eine starke physische Präsenz.

Physiognomisch gut erfaßt sind die kindlich runden Proportionen des noch zahnlosen Kopfes, die Fettpölsterchen der Arme, des Rumpfes und der Beine, die leicht vergrößert scheinen. Kopf und Oberkörper, in altmeisterlicher, fast sakraler Hellfarbigkeit herausgehoben, sind stark konturiert. Ganz anders ist die Wirkung bei Uhde (Abb. 21) und Lovis Corinth (1858-1925) (Abb. 131), die den Kinderkopf farblich mit dem Hintergrund verschmelzen lassen; bei

⁴³⁷ Vgl. Lutz Mackensen, *Deutsche Etymologie, Ein Leitfaden durch die Geschichte des deutschen Wortes*, Bremen 1962, 58, 151. Nach Mackensen leitet sich der Begriff Wonne vom althochdeutschen *wonna*=Lust, *proppen* durch Lautangleichung vom althochdeut-

Liebermann (Abb. 126) stimmen die kindlichen Proportionen und, wie schon erwähnt, der Gesichtsausdruck nicht. Durch eine hohe Stirn, dunkle Knopfaugen, eine markante Nase, Pausbäckchen, einen geöffneten Mund, leicht abstehende Ohren, eine charakteristische Haartolle oben auf dem Kopf bei sonst spärlichem Haarwuchs zeichnet Knaus ein waches Kleinkinderge-
sicht. Der offene intensive Blick, der nicht auf das Spielzeug, sondern nach innen gerichtet ist, wirkt strahlend und erwartungsvoll, gleichwohl neugierig und ein wenig ängstlich. Im Unterschied zum Gemälde „Lotte Roll“ von Corinth (Abb. 131) entsteht kein Blickkontakt, keine direkte Kommunikation mit dem Betrachter. Die „Patschhändchen“, die wie die Arme altersgerecht sehr plastisch den typischen Babyspeck aufweisen, agieren noch nicht differenziert, sondern greifen kompakt tastend zu, vergleichbar in der malerischen Erfassung wie bei Cassatt (Abb. 127). Der neben dem optischen dominierende taktile Sinn eines kleinen Kindes wird bildhaft anschaulich vor Augen geführt.

Die zeitgenössisch einfache, aber saubere Kleidung des Kindes weist wie die Raumausstattung auf eine ärmliche Situation hin. Das Kind trägt ein dünnes Hemdchen mit halblangen Ärmeln, darüber eine Latzhose aus grobem Stoff und, besonders charakteristisch, durchlöchernte Söckchen. Die fehlenden Schuhe, die von der differenzierten Beobachtungsfähigkeit des Künstlers zeugen, kennzeichnen Kinder im ersten Lebensjahr, die noch nicht laufen können, sind somit nicht als Charakterisierung der sozialen Unterschicht zu werten, im Unterschied zum primitiven, achtlos zur Seite geworfenen Spielzeug am rechten Bildrand, das eine kleine, vielleicht von der Mutter aus Stoffresten selbstgebastelte Stoffpuppe sein könnte. Die Textur der Kleidung entspricht nicht mehr der präzisen, feinen Malerei der Renaissance oder des Barock, ist aber auch noch nicht in pastose, übersteigerte Farbigkeit mit sichtbaren dicken und längeren Pinselstrichen aufgelöst wie beispielsweise bei Erich Heckel (1883-1970) (Abb. 132), der mittels seiner expressiven Maltechnik einen extremen, aber typischen Gefühlsausbruch eines Kleinkin-

schen pfpfo=Setzling ab. Im Begriff Wonnepoppen wird der dominant lustvolle Aspekt verbunden mit der physisch sichtbaren Wohlgenährtheit eines Kleinkindes.

des festhält. Narration und den Eindruck des Momenthaften bringen bei Knaus die drei Objekte ins Bild hinein, die das Kind umgeben: rechts von ihm die leere Flasche, links von ihm der zugehörige Korken und in seinen Händen der abgenutzte alte Arbeitsschuh. Sie setzen das Kleinkind in Kontrast zur Erwachsenenwelt. Intention ist, dass der Betrachter sich selber ein Bild von der dargestellten Situation machen soll. Knaus ging es nicht um eine soziale Anklage und Kritik, vielmehr wollte er die Unbekümmertheit, Genügsamkeit und Zufriedenheit des Kindes trotz bescheidener sozialer Verhältnisse zum Ausdruck bringen. Die Begriffe Drolligkeit und Komik, wie im Katalog von 1979⁴³⁸ angeführt, charakterisieren die dargestellte Situation nicht treffend und nehmen eine zu einseitige Wertung vor.

Die glatte, flüssige, weiche Feinmalerei ohne deutlich sichtbaren Pinselduktus ist nach konventioneller Art ausgeführt. Insgesamt in verhaltenen dunkelbraunen Farben, dem traditionellen „Galerieton“⁴³⁹, ausgeführt, heute etwas grünstichig wirkend, hebt sich nur der dominante Dreiklang der Lokalfarben Weiß-Gelb-Rot der kleinen Figur im Bildzentrum heraus. Die hellen Farben symbolisieren die Reinheit und Unverdorbenheit der Natur des Kindes. Die malerische Kontrastwirkung erzeugt eine Lichtquelle, die von vorne links als Streiflicht das Bild ausleuchtet und plastisch die kindliche Gestalt moduliert, die Schattenbildung ist reduziert. Das Bildzentrum ist detailliert ausgearbeitet, im Umfeld verschwimmen Konturen und Formen, wie es aus der niederländischen Malerei seit Rembrandt (1606-1669) bekannt ist. Das Gesicht und die Hände sind malerisch akzentuiert und wirken strahlend vor kindlicher Energie, im Unterschied zu Uhdes (Abb. 20) und Corinths (Abb. 131) spielenden Kindern, die verhaltener und zurückgenommener gezeigt werden.

⁴³⁸ Vgl. Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829–1910“, Hanau 1979, 174.

⁴³⁹ Ute Ricke-Immel, Die Düsseldorfer Genremalerei, in: Ausstellungskatalog Düsseldorf „Die Düsseldorfer Malerschule“, Mainz 1979, 159.

6.1.3 Bildanalyse nach den spielrelevanten Kriterien

Das Gemälde „Bescheidenes Vergnügen“, im ausgewiesenen Zeitraum 1850-1914 in deutschsprachiger Region entstanden, steht als exemplarisches Beispiel für das Einzelspiel eines Kleinkindes im Innenraum. Die objektiven Kriterien der Isolierung, Zentralisierung und Nahsichtigkeit sind, wie die Kompositionsbeschreibung verdeutlicht, klar gegeben. Die das Spiel charakterisierenden, in der Bilddescription ebenfalls schon angeklungenen Aspekte Spielraum, Spielausdruck, Spielspannung und Spielfunktion sollen im folgenden näher beleuchtet werden.

Spielraum:

Dem niedrigen Sozialstatus und den Verhältnissen der Zeit um 1885 entsprechend zeigt Knaus keinen speziell für das Kind eingerichteten Spielraum. Konkret anschaulich und realitätsnah ist der Spielraum durch die auf dem Boden ausgebreitete Decke ausgewiesen, als kleine Insel im Wohnreich der Erwachsenen, die den noch geringen Aktionsradius eines Kleinkindes bestens verdeutlichen kann. Bedeutsam ist nicht die Einfachheit des Spielfeldes, sondern die Vorbestimmtheit durch Erwachsene und die Abhängigkeit von Erwachsenen. Das kleine Kind hat sich seinen Spielraum nicht frei gewählt, es ist dort, ohne seinen Wunsch äußern zu können, hinein- oder gar abgesetzt worden. Diese einfache, wenig Raum einnehmende Spielinsel erfährt in der Komposition ihre bildimmanente Bedeutung und Aufwertung sowohl durch die künstlerischen Mittel der Zentralisierung und Nahsichtigkeit, als auch ganz besonders durch die malerische Detailliertheit, die einen Kontrast zu den nach den Raumwänden hin verschwimmenden Konturen und Farben bildet. Das kleine Kind auf diesem Gemälde erhebt keinen Protest gegen seinen Spielort, es sieht fröhlich und zufrieden aus. Es befindet sich in Hörweite seiner Bezugspersonen. Die Decke ist dem Kind taktil, visuell und olfaktorisch vertraut und vermittelt ihm als Schon- und Geborgenheitsraum die Sicherheit, die sich in seiner gesamten Haltung zeigt. Zugleich deutet sie an, dass auch schon das kleine Kind berechtigten Anspruch auf einen ihm eigenen Raum hat, um seine Individualität entfalten zu können.

Spielausdruck:

Knaus hat in seinem späten ganzfigurigen Kinderbild in realistischer und leicht idealistischer Weise eine typisch kleinkindhafte, naturgemäße Spielweise zum Ausdruck gebracht. Wie auf dem fast dreißig Jahre später entstandenen Gemälde „Ursus Dix, sitzend“ von Otto Dix (1891-1969)⁴⁴⁰ (Abb. 133), das ein nacktes Kleinkind im Spiel mit seinem Körper zeigt, verdeutlicht die sitzende Spielhaltung mit leicht geöffneten Beinen und auswärts zeigenden Füßchen die charakteristische Pose eines normalentwickelten, halbjährigen Kleinkindes, das noch nicht alleine, ohne Hilfe, auf einem Stühlchen sitzen kann. Die Proportionen sind ausgewogen und physiognomisch weitgehend korrekt dargestellt. Die andeutungsweise Auflösung des äußeren Konturs der kindlichen Gestalt und der lockere, feine Malduktus entsprechen dem rundlichen, weichen Erscheinungsbild. Die Sinnesorgane Augen, Ohren, Nase und Mund drücken höchste Konzentration und Vigilanz aus, das Kind „saugt“ lustvoll alle Neuinformationen in sich auf. Der körpernahe Sinn „Greifen“, im Mittelpunkt der Komposition, dominiert das Bild. Das Spielobjekt, den väterlichen Stiefel, hält das kleine Kind in typisch grobmotorischer Manier, mit allen Fingern zupackend und von den Armen unterstützt, fest. Dieses im Vergleich zu seiner eigenen Statur sehr große, unbekannte Ding hat es ganz gefangen genommen und seine kleine Stoffpuppe darüber vergessen lassen. Staunend versucht es zu verarbeiten, was die Hände spürbar sinnlich erfüllen. Der geöffnete Mund und die starr ausgerichteten Augen mit nach innen gerichtetem Blick sind ein gelungener Ausdruck, um die Bedeutung des taktilen Sinns zu charakterisieren.

Spielspannung:

Subjekt und Zentrum des Spielgeschehens auf dem Gemälde ist allein das Kind, das durch seine intrinsische Aktivität sein Spiel initiiert, im Ablauf bestimmt und die Spielspannung aufbaut. Diese Spielspannung ergibt sich einerseits aus der gezielt ausgewählten Subjekt-Spielobjekt-Relation, andererseits aus dem Kontrast zwischen dem Tonus von Unter- und Oberkörper. Während der Unterkörper nur die zum Sitzen notwendige Muskelspannung aufweist, sind der zur Stabilisierung leicht nach vorn geneigte Oberkörper

⁴⁴⁰ Im Unterschied zu Knaus ist bei Dix das Vorbild der Puttendarstellung offensichtlich.

und der Kopf mit den kurzen, wie unter Strom aufgerichteten Haaren der Situation gemäß voller Konzentration. Die Farbe Rot des Unterkörpers, die als Symbol der Aktivität des Kindes zu interpretieren ist, wird in ihrer Wirkung noch verstärkt in der Helligkeit und Lichtheit des Oberkörpers, ganz besonders im leuchtenden Inkarnat. Alles in der Komposition konzentriert sich auf den großen, ungewöhnlichen Spielgegenstand, der genügend „spielprovozierendes Anregungspotential“⁴⁴¹ besitzt, und den taktilen Umgang des Kindes damit. Obwohl der Kopf frontal zum Betrachter ausgerichtet ist, scheint sich das Kind nicht ablenken zu lassen. Vollkommen versunken ist es in sein Spiel. Seine intensive Forschungsreise hat sein eigentliches Spielzeug, seine kleine vertraute Puppe, uninteressant werden lassen. Prägnant zeigt Knaus, wie das Kind uneingeschränkten Besitz von seinem Spielobjekt genommen hat und sich nun, nicht nur räumlich, in seiner eigenen Welt befindet. Der Moment höchsten Gefesseltseins vom taktilen Spiel ist auf das Bild gebannt. Im Aktivierungszirkel könnte nach der Lösung eine neue Spannung sich im oral-explorativen Spiel aufbauen. Die Respektierung dieser spielerischen Intensität durch den Erwachsenen ist durch die vordere Distanzschiene im Bild gegeben.

Spielfunktion:

Dass es sich bei dem unspektakulären Spiel des Kindes um ein schon im frühen Alter mögliches, für die normale Entwicklung wichtiges Funktionsspiel handelt, erschließt sich aus der Gesamtkomposition. Das kleine Kind als zentraler Blickpunkt ist malerisch so in Szene gesetzt, dass es seinen entwicklungsbedingten Status, als Individuum ganz egozentrisch sein eigener Mittelpunkt zu sein, widerspiegelt. Sein sensumotorischer Aktionsraum ist begrenzt, wird definiert als Nahraum durch seinen Seh- und Greifraum. Im Sinne Jean-Jacques Rousseaus verkörpert das Kind hier die Unschuld und das Gute der endogenen Vorprogrammierung des Menschen. Über die biologische Determination hinaus thematisiert Knaus die dem kleinen Kind eigene intrinsische Entdeckungsleistung, die noch nicht intellektuell, sondern triebhaft bedingt ist. Das Kind hat seinen aktiven Part im Spiel übernommen, ist

⁴⁴¹ Vgl. Heinz Heckhausen, Berlin 1964, 236, 237, 241.

jedoch aufgrund seiner zu undifferenzierten intraindividuellen Strukturierung noch nicht fähig, zwischen dem Ich und dem Fremdobjekt, zwischen Ich und Umwelt, zu trennen. Die gezielte Koordination des Seh- und Greifschemas erscheint schwierig. Die Bewältigung seiner Welt geschieht vorrational und sinnhaft, im Gemälde verdeutlicht im stechenden, fragend-neugierigen Blick des Kindes, in seinem intensiven Erleben taktiler und visueller Reize und in seiner auditiven Gespanntheit. Auch wenn die für ein Kleinkind ebenso wichtige orale Stimulation und Reaktion hier keine Berücksichtigung finden, läßt Knaus die kindliche lustvolle Emotion konkret-anschaulich und realitätsnah sichtbar werden. Dem Spiel wird ein eigener, vom Kind abhängiger Zeitraum gewährt; im Aktivierungszirkel mit seinem periodischen Wechsel von gespannt-gelöst ist der Höhepunkt erfaßt.

Künstlerisch besticht das Gemälde durch seine koloristisch-malerische Virtuosität. Die Geschlossenheit und Klarheit der Komposition entsprechen dem Motiv des Kleinkindes und der Charakterisierung seines Spiels. Auf rezeptive, gefällige Wirkung ausgerichtet, ohne sentimental oder verniedlichend zu sein wie beispielsweise in seinem Werk „Kindervergnügen im Sand“ von 1873 (Abb. 85), ist der Kontrast zwischen kindlich-naiver, fröhlicher Unbekümmertheit und armseligem Milieu. Psychologisch gut erfaßt wird, wie der prosaische Titel des Bildes schon zum Ausdruck bringt, die stille Genügsamkeit und zufriedene Bescheidenheit des kindlichen Spielverhaltens, die unbefangene kindliche Selbstreferenz, dem Betrachter vor Augen geführt.

„[...] so habe ich doch die Überzeugung, daß mein eigentliches Feld die scharfe Charakteristik ist, und daß die eigentümliche Auffassung meiner Genrebilder, ob politisch oder satirisch, oder humoristisch, eben ganz mein Eigentum ist.“⁴⁴²

⁴⁴² Vgl. Else Müller, Ausstellungskatalog Wiesbaden „Ludwig Knaus 1829–1910“, Hanau 1979, 112.

6.2 Bildanalyse 2: „Kind an der Truhe“ von Max Liebermann (Berlin 1847–1935 Berlin)⁴⁴³

Das kleine intime Ölbild des späten 19. Jahrhunderts ist ein realistisch gemaltes Genreporträt. Es ist das erste eines der wenigen Werke Liebermanns⁴⁴⁴, die er von seinem einzigen Kind, seiner Tochter Käthe, in Öltechnik herstellte. Im hochrechteckigen Format zeigt es in Nahsicht und in Kinderperspektive das dreijährige Mädchen einer gehobenen Bürgerschicht, selbstversunken in ihrem improvisierten Rollenspiel als Puppenköchin.



6.2.1 Entstehungsgeschichte zum Motiv und mögliche Vorbilder

6.2.1.1 Biografische Aspekte

Max Liebermann, der als Sohn einer sehr wohlhabenden Fabrikantenfamilie mit einer älteren Schwester, einem älteren und einem jüngeren Bruder

⁴⁴³ Max Liebermann, Kind an der Truhe (Die Tochter des Künstlers / Spielendes Mädchen), 1888, Öl/Holz, 46 x 37 cm, Privatbesitz (Northport, N. Y. Slg. Mrs. Howard White), Abbildung und Beschreibung in: Matthias Eberle, Max Liebermann 1847 – 1935, Werkverzeichnisse der Gemälde und Ölstudien, Band I 1865 – 1899, München 1995, 327, 328 (siehe auch Abb. 16).

⁴⁴⁴ Vgl. Matthias Eberle, München 1995, 328.

ohne finanzielle Sorgen aufwuchs, lebte als „Bürger in Berlin, als Maler in Holland“⁴⁴⁵. Zu seinem jüngsten Bruder Felix, der sich wie Max Liebermann mit seinem nicht kaufmännischen Berufswunsch gegen den väterlichen Widerstand behaupten musste, bestand immer eine sehr enge Beziehung⁴⁴⁶. Über die geschwisterlichen Beziehungen zu seiner Schwester Anna und zu seinem älteren Bruder Georg gibt es keine thematisch hilfreichen Informationen. Die strenge, Disziplin fordernde, erfolgsorientierte Erziehung erklärt die äußere Distanziertheit im Wesen von Liebermann, seine ursprüngliche Sinnlichkeit und Kreativität konnte sie nicht unterdrücken. Das Zitat „Es ist das Kind in ihm, das sich freut.“ seines Zeitgenossen und Biografen Julius Elias⁴⁴⁷ charakterisiert treffend diese andere, verborgenere Eigenart von Liebermann.

Das kleine hier vorgestellte Gemälde des 41-jährigen Künstlers entstand 1888 in Berlin in der Phase seiner wachsenden öffentlichen Erfolge und offiziellen künstlerischen Anerkennung⁴⁴⁸, etwa zeitgleich mit Arbeiten zu einem seiner Hauptwerke „Die Netzflickerinnen“⁴⁴⁹. Ohne Auftrag, rein privat motiviert und nicht für die Öffentlichkeit gedacht, malte Liebermann seine Tochter aus Anlaß des siebzigsten Geburtstags seines Vaters. Anders als die von Ludwig Passini (1832–1903) in traditioneller Weise gemalten Porträts der Kinder seines Bruders Georg fand dieses sehr persönliche, in akademisch

⁴⁴⁵ Max Friedländer, Max Liebermann, Berlin 1924, 42,76.

⁴⁴⁶ Vgl. Hermann Simon, „Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten.“, Max Liebermann zum 150. Geburtstag, Rekonstruktion der Gedächtnisausstellung des Berliner Jüdischen Museums von 1936, Berlin 1997, 170. Das älteste bekannte Ölbild von Max Liebermann ist das Porträt seines Bruder Felix von 1865, der ihm zeit seines Lebens wichtigster Gesprächs- und Briefpartner war.

⁴⁴⁷ „Zeitgenössische Berichte zu Max Liebermann“, 155, in: Herman Simon, Berlin 1997.

⁴⁴⁸ Vgl. Günter Busch, Max Liebermann, Maler Zeichner Graphiker, Frankfurt am Main 1986, 65.

Vgl. Katrin Boskamp, Studien zum Frühwerk von Max Liebermann mit einem Katalog der Gemälde und Ölstudien von 1866–1889, Diss., Hildesheim / Zürich / New York 1994, 7.

Vgl. Stefan Pucks, „Talentierte, aber schmutzig“ Max Liebermanns Frühwerk im Spiegel der deutschen Kunstkritik, in: Ausstellungskatalog Hamburg „Max Liebermann – Der Realist und die Phantasie“, Hamburg 1997, 58–63.

Vgl. Dietrich Gronau, Max Liebermann, Eine Biographie, Frankfurt am Main 2001, 143. In Paris setzte die öffentliche Akzeptanz der künstlerischen Arbeiten von Max Liebermann früher ein als in Berlin.

⁴⁴⁹ Max Liebermann, Die Netzflickerinnen, 1888, Öl/Lw., 187 x 230 cm, Kunsthalle 1889, Hamburg, Inv.Nr. 1580.

dunkeltoniger Malweise und noch nicht in Liebermanns neuer charakteristischen „Lichtfleckentechnik“⁴⁵⁰ gemalte Werk in den Augen der Eltern, die der Malerei ihres Sohnes äußerst skeptisch gegenüberstanden, keine gebührende Anerkennung⁴⁵¹. Die aus seinem unmittelbaren optischen Erlebnis entwickelte Kompositionsweise entsprach nicht den konventionellen Vorstellungen zeitgenössischer Porträtdarstellung. Aus der zugänglichen Literatur ließ sich nicht eruieren, welche Intention bezüglich der Bildgattung Liebermann selbst verfolgte.

Das Motiv „Kind“, das als Momentaufnahme in zahlreichen Skizzen und Ölstudien eingefangen ist und sich durch alle Werkphasen belegen läßt, hatte Max Liebermann schon in seiner Studienzeit an der Weimarer Kunstschule entdeckt, beispielsweise das Gemälde „Das Schustermädchen“⁴⁵², das den realistischen, durch kräftiges Lokalkolorit und akzentuierte Dunkelmalerei bestimmten Malstil⁴⁵³ des ihm seit 1871 gut bekannten ungarischen Malers Mihály Munkácsy (1844–1900) reflektiert. Andere Frühwerke⁴⁵⁴ wie „Die Geschwister“, „Kinderköpfchen“ und „Das kleine Mädchen mit der Blume“ (Abb. 126) entstanden ab 1873 zur Zeit seiner Aufenthalte in Frankreich und Holland. Beeinflusst von den französischen Malern der Barbizon-Schule, von den holländischen Malern des 17. Jahrhunderts, insbesondere Rembrandt (1606-1669) und Frans Hals (1581/85-1666), und ab 1881 von dem befreundeten Genremaler Jozef Israëls (1824-1911) (Abb. 166) und dessen subjektiv-psychologischer Stimmungsmalerei⁴⁵⁵ war Liebermann von alltäglichen, ein-

⁴⁵⁰ Max Friedländer, Berlin 1924, 68.

⁴⁵¹ Vgl. Matthias Eberle, München 1995, 328.

⁴⁵² Max Liebermann, Das Schustermädchen, 1871, Öl/Lw., 105 x 65 cm, Privatbesitz, in: Matthias Eberle, München 1995, Band I, 35,36.

Den Künstler Mihály Munkácsy lernte Liebermann 1971 in Düsseldorf durch seinen Weimarer Lehrer Theodor Hagen kennen, 1872 trifft er ihn erneut während seines ersten Pariser Aufenthaltes. In: Ausstellungskatalog Hamburg „Max Liebermann – Der Realist und die Phantasie“, Hamburg 1997, 237.

⁴⁵³ Vgl. Max Liebermann und die französischen Impressionisten, Begleitbuch zur Ausstellung „Max Liebermann. Werke 1900–1918“, im Jüdischen Museum der Stadt Wien, 7. November 1997 bis 18. Januar 1998, im Auftrag des Jüdischen Museums Wien hg. von G. Tobias Natter und Julius H. Schoeps, Köln 1997, 37.

⁴⁵⁴ Vgl. Matthias Eberle, München 1995, Band I, 56, 107, 121, 137, 139.

⁴⁵⁵ Vgl. Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, Schriften und Reden, hg. und eingeleitet von Günter Busch, Frankfurt am Main 1978, 18, 28, 60, 65, 75–85.

Vgl. Günter Busch, Frankfurt am Main 1986, 33, 34.

Vgl. Katrin Boskamp, Hildesheim 1994, 9.

fachen Bildsujets fasziniert. In seinen Darstellungen von Waisenhausmädchen, Spielschulen und Kinderspielplätzen entwickelte er für die damalige Zeit⁴⁵⁶ neue, unkonventionelle Bildfindungen. Ab den frühen siebziger Jahren behandelte er immer wieder in vielfältigen Variationen das Motiv der spielenden Kinder⁴⁵⁷ wie zum Beispiel in den Gemälden „Geschwister“ von 1873, „Spielendes Kind in der Haustür“ von 1875 (Abb. 15), „Spielende Kinder – Frühling“ von 1875, „Spielende Kinder“ von 1876, „Badende Knaben“ von 1896/98 (Abb. 90), „Drei spielende Kinder am Strand“ von 1898. Diese kindthematischen Werke sind charakterisiert durch eine Beschränkung auf das Einfache, Wesentliche und eine in sich ruhende Natürlichkeit⁴⁵⁸ sowie durch den Verzicht auf außermalerische Effekte. Bevorzugt griff er das Motiv des auf der Erde spielenden Kindes auf, „Sinnbild des fruchtbar-schöpferischen Ursprungs einerseits und des tastenden Besitzergreifens andererseits“⁴⁵⁹. Dietrich Gronau nennt als Dauermotiv⁴⁶⁰ bis in die spätesten Jahre die im Vordergrund spielenden Kleinkinder und deutet die Kinderbilder als „Erinnerungen an einen Glückszustand, der sich, wie kindliches Träumen, niemals wiederherstellen lässt.“⁴⁶¹ Liebermann arbeitete mit Modellen seiner Umgebung und fertigte zahlreiche vorbereitende Studien vor Ort an. Die detaillierte Ausarbeitung und Vollendung seiner Werke erfolgte, mitunter nach einem langen Arbeitsprozess, bis 1894 ausschließlich im Atelier⁴⁶².

Vgl. Dietrich Gronau, Frankfurt am Main 2001, 64, 68, 85, 86, 87, 102, 242.

Rembrandt entdeckte Max Liebermann für sich 1871 in Kassel während einer Studienreise mit seinem Weimarer Lehrer Pauwels, Frans Hals lernte er im Louvre während seines Pariser Aufenthalts 1873 schätzen und lieben, in Haarlem fertigte er 1876 wochenlang zahlreiche Detailkopien seiner Werke an. Zwischen dem holländischen Künstler Jozef Israëls und Max Liebermann bestand eine stimulierende, emotionale Affinität, die sie freundschaftlich eng verband.

⁴⁵⁶ In Berlin nahm der Historienmaler Anton von Werner, offizieller und bevorzugter Maler des Kaiserreichs und seit 1875 Direktor der Kunstakademie, eine dominierende Stelle ein.

⁴⁵⁷ Vgl. Matthias Eberle, München 1995, Band I, 56, 75, 93, 95, 85, 112, 443, 488, 489.

⁴⁵⁸ Vgl. Max Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei*, Schriften und Reden, hg. und eingeleitet von Günter Busch, Frankfurt am Main 1978, 29, 43–66.

⁴⁵⁹ Katrin Boskamp–Prieuer, „Kindergesellschaft als Hauptsache“ Kinder- und Kindheitsbilder von Max Liebermann und Fritz von Uhde, in: Ausstellungskatalog Bietigheim–Bissingen „KinderBlicke – Kindheit und Moderne von Klee bis Boltanski“, Städtische Galerie Bietigheim–Bissingen, Ostfildern–Ruit 2001, 22.

⁴⁶⁰ Vgl. Dietrich Gronau, Frankfurt am Main 2001, 150.

⁴⁶¹ Ebd., 243.

⁴⁶² Vgl. Max Liebermann, Frankfurt am Main 1978, 28.

Unmittelbare Studien der kindlichen Entwicklung wurden ab 1885 durch die Geburt von Liebermanns erstem und einzigem Kind möglich. Nach Erich Hancke⁴⁶³ und Marina Sandig⁴⁶⁴ war seine Tochter Käthe, die er innig liebte und zeitweilig im Atelier bei seiner Arbeit duldete, oft Modell seiner Bildnisse. Zahlreiche, machmal spontan hingeworfene Skizzenbuchblätter, Zeichnungen und Gemälde seiner Tochter⁴⁶⁵ wie die Pastellzeichnung von 1885 als pausbäckiges Baby, die Kreidezeichnungen von 1892 als lesend oder spielend an einer Fensterbrüstung lehrende Siebenjährige, das Ölgemälde von 1893 als Brustbild des achtjährigen Schulkindes, die Federzeichnung von 1894 als im Sessel lesende Neunjährige und die Kreidezeichnung von 1895 als am Tisch lesendes zehnjähriges Mädchen zeugen von seiner intensiven, regelmäßigen Beschäftigung mit der kindlichen Entwicklung und seiner Faszination für kindliche Ausdrucksqualitäten.

„Liebermann hat die Entwicklung seiner heißgeliebten Tochter Käthe in zahllosen Zeichnungen und Pastellen begleitet. Er malte sie in reizenden Pastellen als krabbelndes Baby, sein Zeichenstift verfolgte ihre Mal- und Schreibübungen und zeigt sie bei der Handarbeit. Doch nur selten porträtierte er sie im Medium des Ölbildes.“⁴⁶⁶

Ab 1919 wählte Liebermann seine Enkelin Maria⁴⁶⁷, die ihm ebenso sehr ans Herz gewachsen war und um die er sich mit seiner Frau in Abwesenheit seiner Tochter und seines Schwiegersohnes oft kümmerte, als Motiv für un-

Vgl. Dietrich Gronau, Frankfurt am Main 2001, 175.

⁴⁶³ Vgl. Erich Hancke, Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke, mit 305 Abbildungen, Berlin 1923, 338.

⁴⁶⁴ Vgl. Marina Sandig, Die Liebermanns – Ein biographisches Zeit- und Kulturbild der preußisch-jüdischen Familie und Verwandtschaft von Max Liebermann, Neustadt an der Aisch 2005, 284–290. Sie bezieht sich auf Julius Elias und zitiert weiter: „Aus ihrem Mund nahm er jede Kritik entgegen.“

⁴⁶⁵ Vgl. Hans Rosenhagen, Max Liebermann, mit 115 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen, Bielefeld / Leipzig 1900, 74, 78.

Vgl. Erich Hancke, Berlin 1923, 316, 320, 339, 340, 343.

Vgl. Matthias Eberle, München 1996, 409.

Vgl. Marina Sandig, Neustadt an der Aisch 2005, 286.

⁴⁶⁶ Matthias Eberle, München 1995, 409.

Ausstellungskatalog Hamburg „Max Liebermann – Der Realist und die Phantasie“, Hamburg 1997, 49, 50.

⁴⁶⁷ Vgl. Matthias Eberle, München 1996, 967, 968, 1019, 1096.

terschiedliche Studien und Gemälden. Auch diese Werke entstanden aus freier, intrinsischer Motivation und „verliebter Freude“⁴⁶⁸. Interessant ist, dass Liebermann für das Gemälde „Die Enkelin vor den Blumenstauden am Gärtnerhäuschen“⁴⁶⁹ das Motiv des spielenden Kindes in Haltung und Gestik aus dem Gemälde seiner Tochter übernimmt, indem er die extreme Nahsicht seiner Tochter in die Fernsicht seiner Enkelin im Garten transponiert.

Die Kunstkritiken zu Liebermanns Kinderbildern sind wohlwollend bis überschwenglich anerkennend. Der von Max Liebermann autorisierte Biograf Erich Hancke⁴⁷⁰ spricht in überschwenglichen Worten von intimen Werken, die alle Wärme und Zärtlichkeit Liebermanns zu absorbieren scheinen und

„[...]eine Klasse für sich bilden, denn hier sah sich sein Talent in seiner Entfaltung nicht nur nicht gehindert, sondern auch noch unterstützt.“⁴⁷¹

Karl Scheffler⁴⁷² revidiert 1922 seine zehn Jahre früher formulierte negative Bewertung der Kinderdarstellungen Liebermanns und spricht von der psychologischen Qualität der familiären Kinderbilder. Bernd Schmalhausen⁴⁷³ charakterisiert Liebermann als eine Persönlichkeit, die äußerlich hinter einer rauhen Schale ihre Emotionen zu verbergen suchte und der jeder Gefühlsüberschwang fremd war, aber eine gewisse Kindlichkeit bis ins hohe Alter

Marina Sandig, Neustadt an der Aisch 2005, 289.

⁴⁶⁸ Max Friedländer, Berlin 1924, 120.

Vgl. Max Liebermann, Frankfurt am Main 1978, 38.

⁴⁶⁹ Max Liebermann, Die Enkelin vor den Blumenstauden am Gärtnerhäuschen, 1923?, Öl/Lw. 76 x 100 cm, verschollen, Abbildung 1923/26 in: Matthias Eberle, München 1996, 1087.

⁴⁷⁰ Vgl. Dietrich Gronau, Frankfurt am Main 2001, 229 ff.

⁴⁷¹ Erich Hancke, Berlin 1923, 338. Die Bedeutung des Malers und Kunstschriftstellers Erich Hancke für Max Liebermann beleuchtet kritisch Katrin Boskamp in ihren Studien zum Frühwerk von Max Liebermann. In: Katrin Boskamp, Hildesheim 1994. Dietrich Gronau bezeichnet Hancke als den ausführlichsten und pietätvollsten Liebermann-Biografen. In: Dietrich Gronau, Frankfurt am Main 2001, 144.

⁴⁷² Vgl. Karl Scheffler, Max Liebermann, Mit 100 Abbildungen nach Gemälden Zeichnungen und Radierungen, München 1912, 128.

Vgl. Karl Scheffler, Max Liebermann, Mit 124 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Graphik, München 1922, 114.

⁴⁷³ Vgl. Bernd Schmalhausen, „Ich bin doch nur ein Maler“, Max und Martha Liebermann im Dritten Reich, Hildesheim / Zürich / New York 1994, 34. Psychologische Beobachtungen zur Person Liebermanns finden sich im Kapitel „Der Malerfürst“, 9–39.

beibehielt. Liebermann selbst, für den „Hand und Herz“⁴⁷⁴ in der Malerei zusammengehörten, formulierte ein persönliches künstlerisches Statement in seiner Schrift über seinen Freund Jozef Israëls⁴⁷⁵.

6.2.1.2 Bildbezogene stilistische und ikonografische Überlegungen

Eine stilistische Einordnung der Malerei Liebermanns, die die Poesie des einfachen Lebens einfangen wollte, ist nicht eindeutig möglich, wird seiner kreativen Eigenleistung nicht gerecht. Nach Matthias Bunge war Liebermann „kein Naturalist strenger Observanz“, er zeigt „realistische Züge innerhalb eines nicht realistischen Werkes“ und in seiner späteren Lichtmalerei die Verarbeitung einer „teilweisen formalen Rezeption des Impressionismus“⁴⁷⁶.

„Ziel war ein malerischer Realismus, kein Impressionismus französischer Prägung.“⁴⁷⁷

Im Frühwerk Liebermanns ist die „Affinität zur Dunkelfarbigkeit“⁴⁷⁸ akademischer Prägung –Weimar, Düsseldorf, München– und der Einfluss der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, vor allem von Frans Hals (1581/85-1666) und Rembrandt (1606-1669), deutlicher nachweisbar als der Einfluss der zeitgenössischen französischen Malerei. Obwohl Liebermann bereits in den achtziger Jahren, in denen sein Gemälde „Kind an der Truhe“ entstand, seine Farbskala aufhellte und mit eigenen Gestaltungsprinzipien der Lichtmalerei experimentierte, ist dieses Werk noch ganz von der dualen Struktur nach Hell- und Dunkelfarbigkeit geprägt. Das tonige Einbinden, die Verwendung des Dreiklangs Braun-Grau-Weiß, die Dominanz der unbunten Farben und die glatte Pinselschrift, diese insgesamt traditionell malerische Arbeitsweise muss vielleicht als Zugeständnis an die Seherwartungen seiner

⁴⁷⁴ Max Liebermann, Frankfurt am Main 1978, 66.

⁴⁷⁵ Vgl. Max Friedländer, Berlin 1924, 169.

⁴⁷⁶ Matthias Bunge, Max Liebermann als Künstler der Farbe, Eine Untersuchung zum Wesen der Kunst, Berlin 1990, 24 ff.

⁴⁷⁷ Evelyn Gutbrod, Die Rezeption des Impressionismus in Deutschland 1880–1910, Diss., München 1980, 175.

⁴⁷⁸ Matthias Bunge, Berlin 1990, 45 ff.

Eltern gesehen werden, für die das Gemälde als Geschenk gedacht war. In der Komposition, die für ein Porträt ungewöhnlich ist, und in der Technik, die schon Tendenzen zur Antinomie von Form und Formaflösung zeigt, suchte Liebermann dagegen seinen persönlichen Stil zu verwirklichen.

Akribisch und sorgfältig hat Liebermann seine Kompositionen vorbereitet.⁴⁷⁹ Vorzeichnungen besaßen bei ihm immer eine konstruktive Funktion, sie sollten die Solidität eines Werkes sichern. Für das Gemälde „Kind an der Truhe“ nennt Katrin Boskamp⁴⁸⁰ eine um 1888 entstandene Kreidestudie des Düsseldorfer Kunstmuseums, die ein kleines spielendes Mädchen stehend an einem Tisch zeigt. Sie zitiert weiter den Wiener Kunstredakteur Richard Graul, nach dem auch eine leicht veränderte Wiederholung des Bildes existiert, auf dem statt der Truhe wieder ein Tisch und links vom Tisch ein kleiner Stuhl mit Puppe zu sehen sind. Im Katalog zur Rekonstruktion der Gedächtnisausstellung von 1936 wird eine nur als Foto dokumentierte Studie⁴⁸¹ erwähnt, die Liebermann seinem Künstlerfreund Hermann Struck schenkte.

Eine positive, anerkennende Bewertung des öffentlich wenig bekannten Gemäldes formulierte Erich Hancke, indem er die Mädchenfigur als „mit Größe gemalt“⁴⁸² beschreibt. Auch der Kunsthistoriker Max Friedländer, der Liebermann als guten Porträtmaler bezeichnet, äußerte sich positiv über die „mit gesammelter Zärtlichkeit“⁴⁸³ erfasste Anmut des Kindes. Laut Matthias Eberle war dieses private Kinderbild Liebermanns bis 1937 auf mehreren Ausstellungen zu sehen, nach dem Zweiten Weltkrieg nur einmal, 1979, in der Berliner Nationalgalerie. Für die schon genannte Berliner Ausstellung von 1997⁴⁸⁴ war der Zustand des Bildes nicht geeignet. Heute befindet es sich im Privatbesitz seiner Urenkelin Katherine M. White⁴⁸⁵, die als Bildhauerin in Amerika künstlerisch tätig ist.

⁴⁷⁹ Matthias Bunge, Berlin 1990, 48 ff.

⁴⁸⁰ Vgl. Katrin Boskamp, Hildesheim 1994, 334 Kat. Nr. 237.

⁴⁸¹ Vgl. Hermann Simon, Berlin 1997, 204.

⁴⁸² Erich Hancke, Berlin 1923, 340.

⁴⁸³ Max Friedländer, Berlin 1924, 120.

⁴⁸⁴ Vgl. Hermann Simon, Berlin 1997, 204.

⁴⁸⁵ Vgl. Marina Sandig, Neustadt an der Aisch 2005, 289.

Motivische Ähnlichkeit in der Kompositionsstruktur sieht Boskamp-Priever⁴⁸⁶ in dem 1871/72 gemalten Porträt „Hortense Valpinçon enfant“ von Edgar Degas (1834-1917) (Abb. 134), das während Liebermanns Parisaufenthalt 1874 in der ersten Impressionistenausstellung gezeigt wurde. Wie Liebermann zeigt Degas ein spielendes Mädchen in Augenhöhe vor einem niedrigen Möbel, im Unterschied zu Liebermann überwiegt jedoch der Porträtcharakter aufgrund der Pose mit Blickkontakt zum Betrachter und der demonstrativ festlich-kostbaren Kleidung. Eine ikonografisch faszinierende Ähnlichkeit hinsichtlich der Kompositionsgestaltung findet sich bei den Gemälden zweier Künstler, deren Malerei⁴⁸⁷ Liebermann sehr schätzte: dem „Bildnis der Clarissa Strozzi im Alter von zwei Jahren“ von Tizian (um 1488-1576) (Abb. 135), das als eines der frühesten autonomen Kinderbildnisse der italienischen Malerei gilt, sich seit 1878 im Bestand der Berliner Gemäldegalerie befindet und Liebermann bekannt sein musste, sowie dem Kinderbild „Infantin Margherita Theresia“ von Velázquez (1599-1660) (Abb. 136), von dem nicht mit Sicherheit aus der Literatur zu schließen ist, ob Liebermann es kannte. Auf beiden im traditionellen Stil höfischer Repräsentationsporträts gemalten Gemälden dient das Spielzeug als Indikator für Alter, Geschlecht, Gesundheit und Status; diese spielfremde Funktion übernahm Liebermann nicht. Möglich ist, dass Liebermann auch das in diese Motivkette gehörende Gemälde „Maria van Moerkerken“⁴⁸⁸ des niederländischen Künstlers Harmen ter Borch (um 1638-vor 1677) (Abb. 137) gesehen hat, der ein kleines Mädchen als zarte, leicht verletzbare junge Dame zeigt. Anders als Tizian, Velázquez und ter Borch verzichtete Liebermann zugunsten der

⁴⁸⁶ Vgl. Katrin Boskamp-Priever, Ostfildern-Ruit 2001, 26.

Vgl. Max Liebermann, Frankfurt am Main 1978, 69–75.

Vgl. Dietrich Gronau, Frankfurt am Main 2001, 207.

Die Malerei von Degas lernte er während seiner Paris-Aufenthalte kennen und so zu schätzen, dass er sogar für eine Kunstzeitschrift einen Artikel über Degas verfasste. In: Max Liebermann, Frankfurt am Main 1978, 51–57.

Edgar Degas, Hortense Valpinçon enfant, 1871/72, Öl/Lw., 75,5 x 113,7 cm, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.

⁴⁸⁷ Vgl. Max Liebermann, Frankfurt am Main 1978, 35, 49, 51, 54, 57, 60, 65, 81.

Vgl. Dietrich Gronau, Frankfurt am Main 2001, 37, 246.

⁴⁸⁸ Harmen ter Borch, Maria van Moerkerken, um 1660, in: *Pride and Joy, Children's Portraits in the Netherlands 1500–1700*, hg. von Jean Baptist Bedaux und Rudi Ekkart, New York 2001, 70.

kindlichen Individualität auf die repräsentative Erwachsenenpose des Frontal- bzw. Dreiviertelporträts und stattete den strengen, ordentlichen Erwachsenenraum durch das Einfügen von kindlichen Spielattributen zum umgrenzten Spielbereich aus. Im Profil ausgerichtete Kinderdarstellungen und die würdevolle, ernsthafte Erfassung der kindlichen Individualität, wie sie das Werk Liebermanns auszeichnen, finden sich bereits ein Jahrhundert früher auf den zahlreichen Gemälden zum Motiv „Kind“ des französischen Künstlers Chardin (1699-1779). Auf dem Ölbild „Knabe mit Karten spielend“ (Abb. 138) zum Beispiel erfasst Chardin⁴⁸⁹, poesievoll und psychologisch gut im für ihn typischen Halbprofil beobachtet, die Innigkeit und Ruhe eines Jungen, der sich in völliger Versunkenheit verträumt seinem Spiel hingibt. Eine noch unmittelbarere Vorbildfunktion könnte das sich in Berlin befindende, Liebermann zugängliche Werk „Die zweijährige Jeanette, älteste Tochter des Künstlers“, 1762/1763, von Daniel Chodowiecki (1726-1801) (Abb. 139) gehabt haben. Es zeigt, vergleichbar in der extremen Nahaufnahme und der Ganzfigurigkeit, das kleine, in seiner Kleidung erwachsenhaft wirkende Mädchen stehend vor einem Rokokostuhl mit verschiedenen kindtypischen Requisiten vor dunkler Folie. Obwohl es anders als bei Liebermann im Dreiviertelporträt mit Blick zum Betrachter dargestellt und noch als typisch zeitgemäßes repräsentatives Porträt aufgefaßt ist, wirkt es in seiner ansteckenden, offenen Fröhlichkeit und Lebendigkeit, die besonders in den großen Augen und der rechten Hand zum Ausdruck kommt, schon viel kindgemäßer als die früheren Darstellungen von Tizian, Velázquez oder ter Borch.

6.2.2 Komposition

In dem überlegt nach akademischen Prinzipien komponierten Gemälde dominiert die Ganzfigurendarstellung des Kindes, malerisch durch die Raumposition, Farbe und Maltechnik realisiert. Raumfüllend und zentral,

⁴⁸⁹ Viele Gemälde von Chardin waren im Louvre zu sehen, als Liebermann dort Kopien anfertigte. Ob er sie wahrgenommen hat, ist aus der Literatur nicht zu entnehmen, aber möglich.
Vgl. Ausstellungskatalog Hamburg „Max Liebermann – Der Realist und die Phantasie“, Hamburg 1997, 238.

leicht aus der Mittelachse nach rechts verschoben in der vorderen Bildfläche stehend, wird es in Profilstellung mit Blickrichtung nach links in Kinderperspektive gezeigt, vergleichbar dem kleineren, schon 11 Jahre früher entstandenen Gemälde des Schweizer Künstlers Auguste Baud-Bovy (1848-1899) (Abb. 7). Innovativ ist die kindgerechte physische und psychische Erfassung der kindlichen Persönlichkeit, die dem Kind gewidmete „physiognomische Konzentration“⁴⁹⁰. Im Unterschied zu den porträthaften Vergleichsobjekten von Johann Heinrich Hillebrandt (1804-unbek.) (Abb. 140) und Friedrich August von Kaulbach (1850-1920)⁴⁹¹ (Abb. 13) ist bei Liebermann der Kinderkopf in strengem Profil, den Betrachter ignorierend, ausgerichtet, nur der Körper und die Füße sind leicht bildauswärts gedreht. Die kleine Mädchenfigur wirkt durch dieses Gestaltungsprinzip nicht steif und unbewegt, sie gewinnt natürliche kindliche Anmut. Die parallel stehenden Füße greifen die von links unten zur rechten Seitenmitte verlaufenden Diagonalen der den mittleren Bildraum bestimmenden Truhe auf. Das dunkle, große, kunstvoll aus Holz geschnitzte Möbel mit schwerem Eisengriff in der mittleren Bildebene erzeugt, wenn auch nur gering, Raumentiefe und charakterisiert mit der hinteren Folie, die schemenhaft eine dunkeltonige Wand mit einem großen Bilderrahmen oder Gobelin⁴⁹² erkennen läßt, den Bildraum als Salon oder Diele. Der Maler lenkt gezielt die Konzentration auf das Wesentliche – die Spielsituation –, indem er durch den gewählten Bildausschnitt den Erwachsenenraum nahezu ausblendet und nur als Schutz- und Geborgenheitszone diffus und verschwommen andeutet. Der untere Bildbereich ist bis auf den farblich etwas helleren Boden in glatter Malweise fast monochrom dunkelbraun gehalten. Durch den Horizontalzug der breiten und wuchtigen, vom Bildrand rechts abgeschnittenen Truhe entsteht der Eindruck von irdischer, lastender Schwere. Kontrastierend dazu erzeugen im oberen Bildbereich die Senkrechten des sichtbaren Pinselduktus und das gelb-rote, vibrierende Schimmern durch den dunklen Grund einen Höhenzug.

⁴⁹⁰ Matthias Bunge, Berlin 1990, 187.

⁴⁹¹ Das Besondere dieses am Ende des 19. Jahrhunderts, elf Jahre nach Liebermann, gemalten Bildnisses ist die Darstellung des kleinen Mädchens in voller Lebensgröße.

⁴⁹² Vgl. Matthias Eberle, München 1995, 328.

Hauptperson des Bildes ist das spielende Mädchen, das in seinen Proportionen kindgerecht im frühen Kindergartenalter erfaßt ist. In Konzession an den konventionellen Geschmack seiner Eltern, für die das Bild als Geschenk gedacht war, zeigt Liebermann seine Tochter fein ausgestattet, der zeitgenössischen, noch etwas unkindlichen Mode gemäß akkurat ein feines, festliches Kragenkleid mit bauschiger Schürze tragend. Diese kostbare Ausstattung eines spielenden Mädchens findet sich auch auf dem mehr portätthaft aufgefassten Gemälde von Heinrich Linde-Walther (1868–1939) (Abb. 18) und dem schon erwähnten von Kaulbach (Abb. 13), weniger steif bei dem mit Dominosteinen spielenden Mädchen von Albert Anker (1831-1910) (Abb. 6), bei Fritz von Uhde (1848–1911) (Abb. 20) trägt es keine Schürze, aber ein feines Spitzenunterkleid oder eine feine Spitzenunterhose. Die von Liebermann stofflich differenziert erfasste Kleidung ist nicht nur als Ausdruck des Sozialstatus, als Zeichen für Wohlbehütetheit und Umhegtheit, zu sehen, sondern kann auch als Indiz für die emotionale Wertschätzung und Bedeutung des Kindes gewertet werden und großen Besitzerstolz demonstrieren.

Positioniert leicht rechts von der Mittelachse steht die kleine Tochter Liebermanns in typisch aufrechter, leicht nach hinten ausbalancierter Kleinkinderhaltung mit vorgestrecktem Bauch und nach unten geneigtem Kopf vor seinem selbstinszeniertem Spielreich, den es sich in der Erwachsenenwelt auf der niedrigen Truhe eingerichtet hat. Die Beine sind durchgestreckt, fest verankert am Boden, und weisen auf eine selbständige, durchsetzungsfähige Persönlichkeit hin. Die schwarzen, kurzgeschnittenen, wenig ausmodulierten Haare und die undeutlich erkennbaren schwarzen Beine und Füße markieren die Pole der kleinen Gestalt und bestimmen den Raum für Kopf und Körper. Kopf, Arme und Kleidung sind scharf konturiert und in hellen Gold-Braun-Tönen mit Weißhöhlungen und vereinzelt Lichtflecken stark akzentuiert. Plastisch heben sie sich vom Mittelgrund ab. Runde, weiche Linien der Binnenstruktur betonen den kindlichen Ausdruck. Augen und Gestik sind, wie Wilhelm Waetzholdt⁴⁹³ es besonders für die Porträtdarstellung fordert, reflexiv aufeinander bezogen und bewirken kompositionell-ästhetisch die optische

Einheit und Geschlossenheit des Bildes, psychisch das totale, die Umgebung ausschaltende Versunkensein in der Spielsituation. Den Mund leicht geöffnet begleitet das Mädchen sein intensives Spiel „Kochen“ mit erklärendem Erzählen oder Singen, taub für alles Geschehen um es herum. Aus einem Stapel kleiner Bausteine hat es auf der Truhe einen Herd aufgebaut, auf dem ein kleiner Topf steht. Mit der rechten Hand am etwas überlängten Unterarm⁴⁹⁴, den Pinzettengriff noch nicht richtig beherrschend, rührt es eifrig, vorsichtig, äußerst konzentriert und ernsthaft das Essen um, die linke Hand wie schützend vor den Herd haltend oder sich auf der Truhe leicht abstützend. Kompositorisch liegt der Ansatz des rechten Unterarms in der Bildmitte und markiert das Zentrum des Geschehens. Im Vergleich zum Gesicht wirken die Hände etwas klobig und ungenau, sind Kennzeichen der noch feinmotorischen Ungeschicklichkeit des dreijährigen Kindes. Beachtenswert ist Liebermanns nur aus intensiver Beobachtung mögliche genaue situative Analyse, in der er die kleinen entscheidenden Details erfasst und malerisch gestaltet. Seine Maxime, die Natur malerisch in ihrer Einfachheit und Größe⁴⁹⁵ aufzufassen und von der Korrektheit zu abstrahieren, wird in der liebevollen Gestaltung der kleinen Persönlichkeit bildhaft zum Ausdruck gebracht, sie ist, um mit Erich Hancke zu sprechen, wirklich „mit Größe gemalt“⁴⁹⁶.

Zur Menagerie der Puppenköchin, die weniger detailliert und konturenauflösend gezeigt wird, gehören zwei weitere, links vom Herd im Blickfeld des Mädchens stehende Töpfe und, an den rechten Bildrand gerückt, eine sitzend arrangierte Puppe, ein kleiner für diese zum Essen bereitliegender Löffel, ein übrig gebliebener Baustein sowie ein offener Holzkasten. Mit der Puppe setzt Liebermann neben dem Hauptmotiv koloristisch einen zweiten Akzent, indem er sie durch die im Gesamtbild singulär gesetzte rote Farbe des Kleides malerisch betont. In ihrer Position wirkt sie wie ein kleines Kind, das den Befehl zum Stillsitzen und Warten erteilt bekommen hat, und demonstriert den Rollentausch in dieser Spielsituation: das Mädchen selbst ist

⁴⁹³ Vgl. Wilhelm Waetzholdt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, 162.

⁴⁹⁴ „Natürlich ist Korrektheit eine schöne Sache, aber sie ist nicht das Wesen der Kunst.“ In: Max Liebermann, Frankfurt am Main 1978, 78.

⁴⁹⁵ Vgl. Max Liebermann, Frankfurt am Main 1978, 29, 78.

die agierende und tonangebende Erwachsene, die Puppe das artige und füg-same Kind. Zeitlich und räumlich isoliert, ganz gefangen in seiner Fantasiewelt, ahmt das Mädchen einen ihm bedeutungsvoll erscheinenden Lebensbereich seiner unmittelbar erfahrbaren und zu beobachtenden Umwelt nach. Hinter dem Mädchen steht angelehnt an die Truhe das Spielzeug des vorangegangenen, unter- oder abgebrochenen Spiels, ein nicht eindeutig zu identifizierendes „sphärisches Gebilde“⁴⁹⁷ oder vielleicht ein Reifen mit Stab zum Schlagen.

Das Ölgemälde in toniger, flächiger Malerei bei reduzierter Farbskala ist in alla prima-Technik gemalt und in einem warmen dunkelbraunen Grundklang gehalten. Seine Spannungsharmonie gewinnt es durch die Synthese gegensätzlicher Farben und unterschiedlicher Pinselführung. Die warmen, lichten Lokalfarben Gold/Rot/Hellbraun und der feine, glatte Pinselduktus charakterisieren den Spielraum des Kindes und fassen seinen Aktionsraum zusammen. Zugleich symbolisieren sie in eindringlicher Weise die unverdor-bene, reine Kindlichkeit, das „engelhafte“ Wesen des Kindes, sein Dasein als Glück und Freude für die Erwachsenen. Die gelb-goldenen Töne betonen die frische, freudige Energie und den inneren Tatendrang des Kindes. Der erfasste Raumausschnitt ist von vorn ausgeleuchtet, es gibt keine Lichtquelle im Bild und keine auffällige Schattenbildung. Das motivisch, gegenständlich eingesetzte Licht gliedert die Raumsituation in einen hellen Vorder- und einen dunklen Hintergrund. Die Dunkelfarbigkeit kann nach Bunge⁴⁹⁸ für das Diesseitige, Erdhafte stehen und die Schwere der menschlichen Existenz betonen. Zusammen mit dem breiten, groben, herben Pinselstrich, den Hancke⁴⁹⁹ als gefällige Leichtigkeit beschreibt, scheint sie hier, die beschriebenen wirksamen Kompositionsprinzipien unterstreichend, den kindlichen Sicherheits- und Schonraum anzuzeigen und ein Geborgenheitsgefühl zu vermitteln. Die Ambivalenz der Farbgestaltung verweist zusätzlich vielleicht auf Gefährdungen, denen ein kindliches Leben ausgesetzt ist. In der Malwei-

⁴⁹⁶ Erich Hancke, Berlin 1923, 340.

⁴⁹⁷ Matthias Eberle, München 1995, 327.

⁴⁹⁸ Vgl. Matthias Bunge, Berlin 1990, 62.

⁴⁹⁹ Vgl. Erich Hancke, Berlin 1923, 340.

se des Gemäldes deutet sich, noch vorsichtig behutsam, Liebermanns Distanz zum Akademismus, seine Befreiung von der Konvention und seine Entwicklung einer individuellen künstlerischen Bildsprache an.

6.2.3 Bildanalyse nach den spielrelevanten Kriterien

Das kleine Ölgemälde von Max Liebermann ist wie das Gemälde von Knaus ein herausragendes Beispiel für das Einzelspiel eines Kindes im Innenraum. Im Unterschied zu Knaus stellt Liebermann ein etwas älteres, dreijähriges Kind der sozialen Oberschicht dar. Die formalen objektiven Kriterien der Bildauswahl erfüllend zeigt es in Isolierung, Zentralisierung und Nahsicht eine typische Spielsituation des kleinen Mädchens im Vorschulalter. Die inhaltliche Analyse der Spieldarstellung richtet sich wieder direkt und konkreter auf den Spielraum, den Spieldruck, die Spielspannung und die Spielfunktion.

Spielraum:

Der Spielraum als Handlungsrahmen des Spielgeschehens ist eindeutig identifizierbar. Die Okkupation des Erwachsenenraumes und Generierung des eigenen Spielraumes, den das Mädchen sich fantasievoll für seine Spielwelt geschaffen hat, sind Ausdruck seiner kognitiven Verarbeitung seiner Umwelt, seiner Raumwahrnehmung und seiner Denkstrategien. Dieser Prozess der Transformation liegt vor dem eigentlichen Spielbeginn, ermöglicht erst die Umstrukturierung der Realität nach eigenen Maßstäben. Liebermann charakterisiert den Spielraum subtil ohne Tiefenwirkung, auf die Vorstellungskraft des Rezipienten bauend. Technische Mittel sind ihm die dunkel-farbige, undetailliert gestaltete Folie und die Konzentration von Farbe und Licht auf das Wesentliche des Spiels. Diese malerischen Antinomien lassen das Bild nicht schwer, sondern lebendig wirken, und betonen die Ernsthaftigkeit des Spiels. Im Unterschied zu dem Gemälde von Linde-Walther (Abb. 18) werden alle unnötigen Objekte der Erwachsenen ausgeblendet, erklärbar wird dann auch die spätere Übermalung der Rückwand des Gemäl-

des⁵⁰⁰. Der Künstler Liebermann schafft es mit seiner ihm eigenen sinnlichen Malweise, dass der Betrachter diesen Spielraum, den das Kind seinem Aktionsradius und seiner Spielintention gemäß eingegrenzt hat, in seiner Geschlossenheit und Einfachheit unmittelbar wahrnehmen kann.

Spielausdruck:

Der Spielausdruck, die imaginative Unbekümmertheit und Kreativität des kleinen Mädchens, manifestiert sich in der Gestik und Mimik, die Liebermann in seinem kleinen Gemälde einfühlsam und kindgerecht, nüchtern und unsentimental visualisiert hat. Das Adjektiv „kindgerecht“ meint die entwicklungsentsprechende, harmonische Darstellung der kindlichen Individualität in physischer und psychischer Hinsicht. Die bekannten spezifischen Proportionstheorien zum Kinderkörper von Dürer, Schadow, und Carus und die darin angegebenen empirisch gewonnenen Maßangaben und Relationsverhältnisse müssen Liebermann aus seiner Akademiezeit bekannt gewesen sein.⁵⁰¹ Ontogenetisch betrachtet hat er die kleinkindliche Physis des dreijährigen Mädchens anatomisch vereinfachend erfasst, seine körperliche Präsenz aber als eigenständige, individuelle Persönlichkeit malerisch virtuos akzentuiert. Ihm ging es primär nicht um Abbildtreue, sondern um das Einfangen der kindlichen Spielatmosphäre, des totalen Eintauchens des Kindes in seine Aktivität von Imitation und Assimilation der Mutterrolle. Malerischer und kompositioneller Hauptakzent ist die konzentrierte und dominante Augen-Hand-Koordination, die einen entscheidenden Teil der Evidenz des Spiels ausmacht. Mit ernstvoller, nachdenklicher Miene gestaltet und kontrolliert das Mädchen sein eigenes Tun, bedacht, alles richtig und ordentlich zu machen. Ähnlich ausdrucksstark haben dies die Künstler Anker (Abb. 6) und Baud-Bovy (Abb. 7) festgehalten. Dagegen fehlt auf den porträthaften Darstellungen eines Kindes in einer Spielsituation, wie beispielsweise bei der kleinen pausbäckigen Doris von Kaulbach (Abb. 13), die spielrelevante Augen-Hand-Koordination, das Spielzeug erfüllt hier vorrangig attributive Funktionen.

⁵⁰⁰ Vgl. Matthias Eberle, München 1995, 328.

⁵⁰¹ Vgl. Max Liebermann, Frankfurt am Main 1978, 43–66.

Spielspannung:

Die Spielspannung, die der Maler bildlich einzufangen versucht hat, resultiert aus der direkten Relation Spielsubjekt-Spielobjekt: Das Mädchen nimmt keinerlei Notiz vom Betrachter, es ist völlig auf sich und seine Tätigkeit konzentriert.

„Liebermann bewunderte immer auf's neue, wie solch ein Kind spielen kann – als wäre das Leben ringsum versunken. Und eben diese Spielversunkenheit, dieser unbewußte, gefaßte Trieb, diese isolierte Beweglichkeit machten ihm die Kleine zu einem so guten, die ergründende Zeichnerleidenschaft fördernden Porträtmodell. Spielzeug, Buch, Tischkarten, Liederheft, die Lampe, das Klavier und all die anderen schönen Gegenstände, die solche Kinderporträts sonst zur nature morte machen, sind nicht Requisiten, sondern ein Stück Leben.“⁵⁰²

Die reine, konturhafte Profilstellung, nicht die Mischung zwischen Profil- und Frontalstellung wie im Gemälde von Kaulbach (Abb. 13), ermöglicht und steigert die Intensität der Spielspannung. Während bei Uhde (Abb. 20) die Dreivierteldarstellung zusammen mit dem nach innen gekehrten Blick, der fehlenden Augen-Hand-Koordination, dem Festhalten der Puppen und der auf dem Boden unordentlich liegenden Spielsachen keine Spielspannung evozieren kann, sondern nur die Verlorenheit und Unsicherheit des Kindes in seiner Spielwelt nach Beendigung des Spiels thematisiert, dominiert bei Liebermann die spielerische Aktivität des kleinen Kindes. Zentrum und Bedeutungsschwerpunkt des Bildes ist die das Spiel gestaltende Augen-Hand-Koordination. Zusätzlich dazu und zur Profilausrichtung nutzt Liebermann den malerischen Farbkontrast zwischen dunkler Folie und hellem Vordergrund, um die Spielspannung imposant zu steigern.

Spielfunktion:

Die Spielfunktion zeigt sich im Egozentrismus und der Ernsthaftigkeit dieses Symbolspiels. Mit scharf analysierendem Auge hat Liebermann die charakteristischen Spielprinzipien des Heraustretens aus Zeit, Raum und auf-

⁵⁰² Hans Ostwald, Das Liebermann-Buch, Berlin 1930, 268.

oktroiertem Ordnungssystem sowie der Freiheit des Selbsttuns nach eigenen Regeln und zum eigenen Vergnügen erkannt und psychologisch einfühlsam realisiert. Er hat anschaulich demonstriert, mit welchen einfachen Mitteln ein Kind sich seine eigene Spielwelt schaffen kann. Im kreativen, inhärenten Gestalten, das der kognitiven Bewältigung seines Lebens dient und seine Umwelt im Kleinen spiegelt, verschmilzt das Kind mit dem Spielzeug zu einer Handlungseinheit, das Spielzeug ist eine Erweiterung seiner selbst, seines Machtbereichs. Sein lustvolles Rollenspiel hilft dem Kind, Kulturtechniken zu verstehen und mittels Assimilation und Akkomodation zu erlernen; es fördert seine basale Sozialisation und Individuation. Diese komplexe Funktion malerisch durch korrekte Erfassung der spielrelevanten Kriterien Spielraum, Spielausdruck und Spielspannung festzuhalten, ist eindringlich gelungen.

Liebermanns Gemälde berührt emotional und macht trotz nüchtern-realistischer Betrachtungsweise die menschliche Wärme, liebevolle Zärtlichkeit, innere verhaltene Leidenschaft und eine seinem Wesen eigentümliche kindliche Naivität⁵⁰³, so sein Biograf Erich Hancke, spürbar, mit der er das Unsichtbare sichtbar gemacht hat.

„Dieses Unsichtbare sichtbar zu machen, das ist, was wir Kunst nennen. Ein Künstler, der darauf verzichtet, das Unsichtbare, das, was hinter der Erscheinung liegt – nennen wir es Seele, Gemüt, Leben – vermittelt seiner Darstellung der Wirklichkeit auszuwirken, ist kein Künstler. Aber der Künstler, der auf die Darstellung der Erscheinung verzichten wollte zugunsten einer stärkeren Auswirkung seines Empfindens ist ein – Idiot. Denn wie soll das Übersinnliche ohne das Sinnliche begriffen werden?“⁵⁰⁴

Wie Millet den „als statuarische Heiligengestalten“⁵⁰⁵ gemalten Bauern seiner Heimat „Weihe und Monumentalität“⁵⁰⁶ verliehen hat, so ist es Lieber-

⁵⁰³ Vgl. Erich Hancke, Berlin 1923, 203.

⁵⁰⁴ Max Liebermann, Frankfurt am Main 1978, 37.

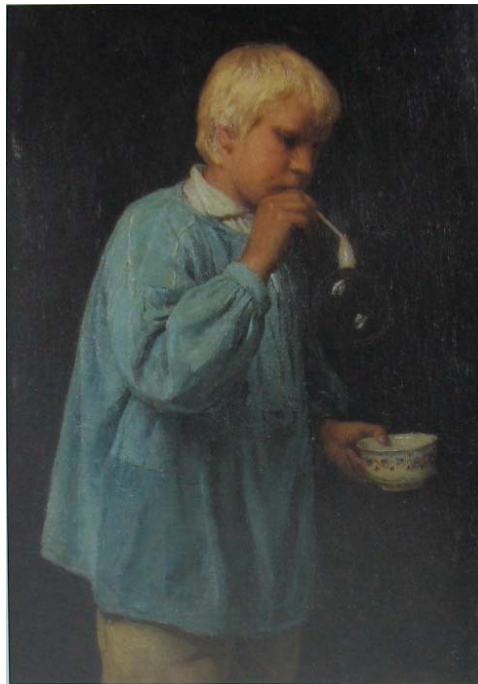
⁵⁰⁵ Max Friedländer, Berlin 1924, 34.

⁵⁰⁶ Ebd., 34.

mann gelungen, die Würde und Persönlichkeit eines kleinen Kindes eindrucksvoll zu erfassen. „Sein Auge tilgte die Banalität aus.“⁵⁰⁷

6.3 Bildanalyse 3: „Der Seifenbläser“ von Albert Anker (Ins 1831-1910 Ins)⁵⁰⁸

Das kleine Ölgemälde im hochrechteckigen Format ist ein im Stil des Realismus gemaltes Genreporträt der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nahsichtig im Dreiviertelpor­trät zeigt es in leichter Untersicht die halbfiguri­ge Darstellung eines Jungen im Schulalter, der mit größter Konzentration vorsichtig eine dicke Seifenblase entstehen lässt.



⁵⁰⁷ Max Friedländer, Berlin 1924, 197.

⁵⁰⁸ Albert Anker, Der Seifenbläser (Gamin faisant des bulles de savon), 1873, Öl/Lw., 45 x 32 cm, Kunstmuseum 1943, Bern, Legat Hermann Bürki, Bern und Siders, Inv.Nr. 1570 (siehe auch Abb. 3).

6.3.1 Entstehungsgeschichte zum Motiv und mögliche Vorbilder

6.3.1.1 Biografische Aspekte

Der aus dem deutschsprachigen Berner Seeland stammende Künstler Albert Anker, den Fritz Schmalenbach als „Bauernmaler, der ein geheimer Klassizist ist“, als ein „Genremaler mit Abneigung gegen Genrehaftes“⁵⁰⁹ bezeichnete, wuchs in einer wohlhabenden Arztfamilie als zweites von drei Kindern in einem behüteten Umfeld und ohne finanzielle Sorgen auf. Familiäre Schicksalsschläge beeinflussten ihn stark. So verstarb sein drei Jahre älterer, von ihm stark bewundener Bruder Friedrich Rudolf 1847 mit nur 19 Jahren⁵¹⁰, 1852 erst fünfzehnjährig auch seine sechs Jahre jüngere, von ihm sehr geliebte Schwester Luise⁵¹¹.

Die Entscheidung, Künstler zu werden, fiel Anker nicht leicht, da sein Vater an ihn als einzig verbliebenem Kind hohe Erwartungen stellte⁵¹² und grundsätzliche, vor allem moralische Bedenken gegen eine Künstlerkarriere⁵¹³ äußerte. Erst 1854, nach einem zweijährigen Theologiestudium, konnte Anker im Alter von 23 Jahren mit widerstrebender Einwilligung seines Vaters sein Kunststudium aufnehmen, das sich in zwei konträren Welten abspielte: in der prosperierenden Weltstadt Paris und in der ländlichen Idylle der Kleinstadt Ins. In Paris, dort war er ab 1854 Schüler von Charles Gleyre (1806-1874)⁵¹⁴ und ab einem Jahr später für das Aktzeichnen⁵¹⁵ Schüler der

⁵⁰⁹ Fritz Schmalenbach, Ausschnitte aus Anker-Bildern, Acht farbige Wiedergaben in der Größe der Originale, Bern 1954, keine Seitenangaben.

⁵¹⁰ Vgl. Leo Gantenbein, Der Maler Albert Anker, Zürich 1980, 31.

⁵¹¹ Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Albert Anker – Adolf Wölfli, Parallele Welten“, Schriftenreihe Kunstmuseum Bern Nr. 1, Sammlungsausstellung im Kunstmuseum Bern 19. Mai – 1. August 1999, Bern 1999, 35.

Vgl. Sandor Kuthy, Hans A. Lüthy, Albert Anker, Zwei Autoren über einen Maler, Zürich 1980, 29.

⁵¹² Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Albert Anker – Adolf Wölfli, Parallele Welten“, Bern 1999, 38.

⁵¹³ Vgl. Sandor Kuthy, Hans A. Lüthy, Zürich 1980, 31.

⁵¹⁴ Vgl. Max Huggler und Anna Maria Cetto, Schweizer Malerei im neunzehnten Jahrhundert, Basel 1969, 12. Dort wird beschrieben, dass der Künstler Gleyre erstmalig das Licht als Erscheinung malt, „die auf und über den Körpern liegt und ein selbständig malerisches Element der Luft und des Raumes bildet.“

⁵¹⁵ Im Figurenzeichnen erhielt Anker sukzessive drei Medaillen. In: Sandor Kuthy und Rudolf Koella, Anker in seiner Zeit, Kunstmuseum Bern 19. September bis 15. November 1981, Kunstmuseum Winterthur 16. Januar bis 7. März 1982, Bern 1981, 74.

École des Beaux Arts, suchte er die anregende künstlerische Atmosphäre auch über sein Studium hinaus, in seinem Heimatort Ins die Geborgenheit in der Familie und das Naturerlebnis. Bis 1890 verbrachte er die Wintermonate in Paris, die Sommermonate in Ins oder Umgebung.

Das Gemälde „Der Seifenbläser“ malte der 43jährige Anker 1873, als er bereits ein vor allem in der Schweiz anerkannter und wahrgenommener Künstler⁵¹⁶ war. Er schuf es zeitgleich mit dem ungewöhnlichen Kindermotiv des großformatigen Gemäldes „Der Schneebär“⁵¹⁷, das 1873 im Pariser Salon, wo Ankers Karriere begann, vorgestellt wurde. Seine erste Zulassung zum Pariser Salon hatte Anker schon 1859 mit dem Gemälde „Dorfschule im Schwarzwald“ erreicht, bis 1885 konnte er meistens mehrere seiner Bilder an diesem exklusiven, wichtigsten französischen Ausstellungsort zeigen⁵¹⁸. Die Pariser Auszeichnung „Mention honorable“ von 1863 für die Gemälde „Die kleine Freundin“, „Kinderbegräbnis“ und „Nach dem Gottesdienst“, die Goldene Medaille 1866 in Paris für die Gemälde „Schreibunterricht II“ und „Schlafendes Mädchen im Wald“⁵¹⁹ sowie die Bronzemedaille 1872 in London für das Gemälde „Die Marionetten“ (Abb. 36) zeugen von der großen künstlerischen Akzeptanz des Künstlers Anker und seiner einfachen, alltäglichen Motive.

Das Motiv des Kindes prägt wie das Motiv des Alters das gesamte Schaffen Ankers. Über 100 Werke mit dem kindlichen Sujet sind im Werkkatalog von 1995 ausgewiesen⁵²⁰. Anker genöß schon zu Lebzeiten den Ruf eines hervorragend begabten Malers von Kindern⁵²¹, kaum ein anderer Künstler hat

⁵¹⁶ Vgl. Max Huggler, Albert Anker 1831–1910, Der Maler und sein Dorf, Bern 1977, 10: 1862, Anker war erst 31 Jahre alt, wurde sein Gemälde „Sonntagnachmittag“ als erstes Werk für öffentlichen Besitz von der Stadt Neuenburg erworben.

Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Anker in seiner Zeit“, Bern 1981, 28, 30.

Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Albert Anker 1831–1910, Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien, Basel 1995, 24, 34.

⁵¹⁷ Albert Anker, Der Schneebär, 1873, Öl/Lw., 90 x 150 cm, Privatbesitz. Das Winterbild mit einer großen Anzahl spielender Kinder zeigt die variationsreiche Darstellung kindlichen Staunens vor der lustigen Figur des Schneebären.

⁵¹⁸ Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 23.

⁵¹⁹ Ebd., 23, 24.

⁵²⁰ Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 44, 61, 62.

Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Albert Anker – Adolf Wölfli, Parallele Welten“, Bern 1999, 16.

⁵²¹ Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 58.

sich so intensiv mit dem Motiv des spielenden Kindes befasst. Die Beliebtheit seiner Werke mit Kindermotiven belegen die zahlreichen Reproduktionen, auch für Bücher.⁵²² Nach Becker-Thieme⁵²³ basierte sein Erfolg im Ausland im besonderen auf seinen Kinderbildern wie beispielsweise „Die kleine Freundin“ von 1862, „Schreibunterricht II“ von 1865, „Die Klapper“ von 1867 (Abb. 22), „Kindergespann“ von 1868 (Abb. 66), „Das erste Lächeln“ von 1885, „Die ersten Schritte“ von 1888 (Abb. 25). Die Werke zu diesem speziellen Motivkreis demonstrieren Ankers Sensibilität für die kindliche Wesensart und für die Kinderwelt, seinen Sinn und sein Verständnis für die Individualität der kleinen Persönlichkeiten, die er eindringlich authentisch erfasst. Ausgesprochen physiologisches und psychologisches Interesse, die Faszination für den Menschen generell als Modell, die sich durch sein Gesamtœuvre zieht, bestätigt seine wiederholte intensive Auseinandersetzung mit den Werken Johann Caspar Lavaters und seine fundierte Kenntnis der Physiognomischen Fragmente⁵²⁴. Spezielles Interesse an der kindlichen Ontogenese dokumentiert darüber hinaus, ergänzend zu seinen zahlreichen Kinderbildern, sein 1898 erschienener Artikel zur Früherziehung „Aus des Kindes ersten Tagen“, in dem er unter anderem seine differenzierten, feinfühli- gen Beobachtungen zur Entwicklung des Kleinkindes festhielt und Landkindern eine glücklichere Kindheit zuschrieb als Stadtkindern⁵²⁵. Pädagogische Kenntnisse der sich langsam entwickelnden, humanistisch geprägten Bildungsreform zeigte Anker in seinem schon während seines Theologiestudiums 1852 gehaltenen Vortrag über die drei einflussreichen Schweizer Pädagogen Rousseau, Pestalozzi und Griad⁵²⁶. In seiner über viele Jahre wäh-

Vgl. Sandor Kuthy, Hans A. Lüthy, Zürich 1980, 22.

Vgl. Marcel Fischer, Albert Anker, Skizzenbuch 1871, Sammlung Arthur Stoll, hg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Zürich, Kleine Schriften Nr. 1, Zürich 1958.)

⁵²² Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 52.

⁵²³ Vgl. Ulrich Thieme, Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Band 1/2, Leipzig 1999, 529.

⁵²⁴ Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Albert Anker – Adolf Wölfli, Parallele Welten“, Bern 1999, 15.

⁵²⁵ Ebd., 17.

Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Albert Anker, Schöne Welt“, Zum 100. Todestag, hg. von Kunstmuseum Bern, Bern 2010, 126.

⁵²⁶ Ebd., 125.

renden Tätigkeit als Sekretär der Schulkommission von Ins⁵²⁷ setzte er sich persönlich für die Ideale des von Pestalozzi geprägten Schweizerischen Bildungssystems ein. Sein Verständnis für die damals modernen Erziehungsmethoden – seine Frau Anna Ruefli war vor der Heirat als Erzieherin tätig – ist auch in seiner eigenen großen Familie vielfältig belegt⁵²⁸. Die kindorientierte Vaterrolle scheint Anker viel bedeutet und Spaß gemacht zu haben.

Eigenständige Werke mit Kinderbildnissen sind schon aus Ankers Zeit als Gymnasiast nachweisbar, ab den 1850iger Jahren verschiedene Kopien, die seine Präferenzen und Vorbilder bereits in der Frühphase der künstlerischen Entwicklung deutlich machen. 1851, also vor Beginn seiner eigentlichen Künstlerlaufbahn, kopierte Anker in Bern das Gemälde „Die Kinder von Iseltwald“ des Schweizer Künstlers Friedrich Dietler (1804-1874)⁵²⁹, das als Typus „Genrebild im Halbprofil“⁵³⁰ für ihn wegweisend wurde. 1855 kopierte er im Louvre⁵³¹ das Gemälde „Les enfants d’Edouard“ nach Paul Delaroche. In Italien fertigte er 1861 nach alten Meistern mehrere Kopien mit Kindermotiven: Engelknaben und Johannes d. Täufer als Knabe⁵³². 1864 und 1866 setzte sich Anker in den Gemälden „Das Knöchelspiel“⁵³³ und „Böckligumpen“ (Abb .65) mit der klassizistischen, auf antike Vorbilder gerierenden Malerei auseinander. Zahlreiche, auch für Freunde angefertigte Kinderporträts gingen aus Auftragsverhältnissen⁵³⁴ hervor, die ihm neben seiner Fayence-Malerei finanzielles Auskommen sicherte.

„Hat er auch das Poesieren von Modellen im Grunde abgelehnt, findet sich eine ganze Reihe von Auftragsbildnissen, die Kinder aller Altersstufen und, unter Beschränkung auf das Wesentliche, als autonome Persönlichkeiten wiedergeben, ohne genrehafte Einbindung.“⁵³⁵

⁵²⁷ Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 27.

⁵²⁸ Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Albert Anker, Schöne Welt“, Bern 2010, 48, 122.

⁵²⁹ Friedrich Dietler, Die Kinder von Iseltwald, 1839, Öl/Lw., 60 x 51 cm, Kunstmuseum, Bern.

⁵³⁰ Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 55.

⁵³¹ Ebd., 45.

⁵³² Ebd., 23, 76, 77.

⁵³³ Albert Anker, Das Knöchelspiel, 1864, Öl(Lw., 81 x 65 cm, Musée gruérien, Bulle, Inv.Nr. T 316.

⁵³⁴ Die im privaten Auftrag entstandenen Werke befinden sich vielfach noch in Privatbesitz.

⁵³⁵ Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 35.

Ebenso zahlreich sind unterschiedlichste Werke mit kindlichen Sujets, die Anker, motiviert durch die Kinder seiner unmittelbaren Umgebung, aus eigenem Interesse frei und ohne konkreten Anlass schuf. „Mit malerischem Blick“⁵³⁶ beobachtete er Kinder aus dem Pariser Park „Jardin de Luxembourg“ und die Kinder aus seinem Wohnort Ins, die ihm immer wieder im Alltag begegneten oder die ihn aus Neugier in seinem offenen Atelier aufsuchten.

„Aber die Kleinen [...] einzigartigen Modelle, die ihn gern besuchten, und auf dem kleinen Podium in seinem Atelier standen [...]“⁵³⁷

„Auch die übrigen Inser Kinder, die tagein, tagaus bei ihm einkehrten, hat er in sämtlichen Ausdrucksstufen bildnerisch festgehalten.“⁵³⁸

Anker suchte und skizzierte seine Motive also unmittelbar in seiner Umgebung oder der Natur, die detaillierte Ausarbeitung und malerische Realisierung erfolgte immer später im Atelier.⁵³⁹ Häufig setzte er dieselben Modelle ein, die namentlich in seinem Notizheft aufgeführt sind und, da nicht idealisiert dargestellt, auch zu identifizieren waren.⁵⁴⁰ Dienten die Mädchen- und Jungenbildnisse, die zeitlos scheinen, zunächst als Vorstudien zu seinen szenisch komponierten, großformatigen Gemälden⁵⁴¹, auf denen er facettenreich den Kinderalltag beschreibt, so entwickelten die Bilder mit Kindern mit der Zeit immer mehr „ein eigenes Leben, das nur mit Ankers großer Neigung zu Kindern überhaupt zu erklären ist.“⁵⁴² Stets erfasste er die Kinder mit Spielmaterialien, die ihrer Entwicklungsstufe entsprachen.

Die bevorzugten Modelle waren ab Mitte der sechziger Jahre die eigenen sechs, zwischen 1865 und 1877 geborenen Kinder, drei Mädchen und drei Jungen: 1865 Anna Luise, 1867 Franz Adolf Rudolf, 1870 Emil, 1872 Sophie

⁵³⁶ Leo Gantenbein, Zürich 1980, 43.

⁵³⁷ Ebd., 32.

⁵³⁸ Ebd., 44.

⁵³⁹ Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 56.

⁵⁴⁰ Ebd., 49.

⁵⁴¹ Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Albert Anker, Schöne Welt“, Bern 2010, Kat.Nr. 8, 11, 14, 20, 21, 26, 54, 55, 56, 57, 58, A, 79.

Marie, 1874 Paul Moritz, 1877 Tochter Fanny Cécile. Anker wird als feinfühlig, familien- und kinderfreundlicher, liebevoller, toleranter Mann⁵⁴³ von warmer Menschlichkeit beschrieben, der ein gutes Familienleben⁵⁴⁴ führte und hart für das alltägliche Auskommen arbeitete. Seine humanistische Bildung versuchte der kultivierte, neugierige und politisch engagierte Künstler seinen Kindern weiterzugeben⁵⁴⁵.

„Mit großer Gewissenheit wird er seine Kinder dort (Anm. d. Verf.: in Paris) selbst unterrichten, damit sie, die jedes Jahr lange Zeit der Schule in Ins fernbleiben mussten, im Lehrplan nicht allzusehr zurückbleiben.“⁵⁴⁶

Der frühe Tod seiner Söhne Adolf Rudolf, gest. 1869, und Emil, gest. 1871, traf Anker tief; einfühlsam hat er sich künstlerisch mit diesen harten Schicksalsschlägen auseinandergesetzt.⁵⁴⁷ Über seinen dritten Sohn Paul Moritz ist bekannt, dass er ein Problemkind gewesen sein soll⁵⁴⁸. Von fröhlichem Naturell, mit einer ironischen und humorvollen Ader⁵⁴⁹ ausgestattet, blieb der Künstler dennoch Optimist; seine religiöse Lebenseinstellung mag ihm eine Hilfe gewesen sein. Nach Sandor Kuthy⁵⁵⁰ zog er als Protagonisten für seine Gemälde zahlenmäßig seine drei Töchter Marie, Louise und Cécile seinem jüngsten Sohn vor. Wie kein Maler zuvor hielt er malerisch ihre verschiedenen Entwicklungsphasen fest: Louise Anker mit Puppe von 1867, Die Marionetten von 1869 (Abb. 36), Bildnis Marie Anker von 1871, Mädchen mit Hampelmann von 1874, Cécile Anker im Kinderstuhl von 1878, Die ersten Gehversuche von Maurice Anker von 1875.

⁵⁴² Sandor Kuthy, Hans A. Lüthy, Zürich 1980, 20.

⁵⁴³ Vgl. Marcel Fischer, Albert Anker, Skizzenbuch 1871, Sammlung Arthur Stoll, hg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Zürich, Kleine Schriften Nr. 1, Zürich 1958, 4, 23.

⁵⁴⁴ Vgl. Sandor Kuthy, Hans A. Lüthy, Zürich 1980, 33.

⁵⁴⁵ Ebd., 50.

⁵⁴⁶ Ebd., 32.

⁵⁴⁷ Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 44.

⁵⁴⁸ Vgl. Leo Gantenbein, Zürich 1980, 35.

⁵⁴⁹ Ebd., 18, 21, 36.

⁵⁵⁰ Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Albert Anker – Adolf Wölfli, Parallele Welten“, Bern 1999, 20.

„Er malte ihr erstes Lächeln und die ersten Schritte, zeigte sie im Kinderstuhl oder zu Tisch, im Krankenbett, bei Schulaufgaben und beim Spiel mit den Puppen.“⁵⁵¹

Als Höhepunkte der Kinderbildniskunst werden die zwei Halbfigurenporträts seiner beiden älteren Töchter⁵⁵² genannt, die in der künstlerischen Raffinesse eine „pariserische Eleganz“⁵⁵³ aufscheinen lassen und den manchmal ländlich-bäuerlichen Charakter, wie in einigen anderen seiner Werke zu finden, zurückdrängen.

In allen Kinderbildnissen wird ersichtlich, wie intensiv Ankers psychologisches Interesse für Menschen, geprägt durch seine im kurzzeitigen Theologiestudium vertiefte religiöse Lebenseinstellung, war und wie einflussreich der über Jahrzehnte er- und gelebte Dualismus Stadt-Land/Paris-Ins wirkte. Die Verbundenheit Ankers mit den beiden völlig unterschiedlichen Lebenswelten und sein Verständnis für unterschiedliche soziale Schichten kommt in seinen Bildern in der dominanten Mischung einer veristischen, klaren, einfachen Komposition, einer würdevollen Darstellung und einer eleganten, raffinierten Zartheit der Farbwerte zum Ausdruck. Nicht nur in seinen Kinderbildern bevorzugte er undramatische Momente ohne Nacht- und Schattenseiten, wählte selektiv überwiegend lebensbejahende, glückliche Motive. „Ich liebe den Frieden mehr als die Malerei.“⁵⁵⁴ Die therapeutische Funktion der Malerei zur Verarbeitung seelischer Krisen muss bei der Würdigung seines Schaffens berücksichtigt werden.⁵⁵⁵ Mit seiner für ihn typischen und charakteristischen Malerei schuf Anker eine eigene „Gattung des Kinderbildes“⁵⁵⁶. Seine

⁵⁵¹ Ausstellungskatalog Bern „Albert Anker – Adolf Wölfli, Parallele Welten“, Bern 1999, 20.

⁵⁵² Albert Anker, Louise Anker, 1874, Öl/Lw., 80,5 x 65 cm, Oskar Reinhart Fondation 1929, Winterthur.

Albert Anker, Hüftbild von Marie Anker, der Tochter des Malers, 1881, Öl/Lw., 81 x 65 cm, Legat Charlotte Quinche, Neuchâtel, Kunstmuseum 1974, Bern, Inv.Nr. 2181.

⁵⁵³ Ausstellungskatalog Bern „Albert Anker – Adolf Wölfli, Parallele Welten“, Bern 1999, 20.

⁵⁵⁴ Ebd., 49.

⁵⁵⁵ Vgl. Leo Gantenbein, Zürich 1980, 33.

Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 44.

⁵⁵⁶ Sandor Kuthy, Hans A. Lüthy, Zürich 1980, 20.

grosse malerische Begabung und die in seinen Bildern evozierte Spannung von Idealität und Wirklichkeit bewahren seine Kinderbildnisse vor der Sentimentalität⁵⁵⁷, vor dem Abgleiten in die Anekdote und Illustration.

6.3.1.2 Bildbezogene stilistische und ikonografische Überlegungen

Stilistisch weisen Ankers Gemälde, so auch der Seifenbläser, auf seine klassizistische Schulung in Paris durch seinen Schweizer Lehrer Charles Gleyre (1806–1874) hin; nachweisbar sind Einflüsse der französischen zeitgenössischen Künstler Gustave Courbet (1819-1877) und Edouard Manet (1832-1883) sowie des etwa 150 Jahre früher lebenden französischen Künstlers Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699–1779), dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder große Aufmerksamkeit geschenkt wurde.⁵⁵⁸ Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Malerei alter Meister – über 30 Kopien⁵⁵⁹ Ankers sind überliefert – und speziell mit der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts diente ihm zur Entwicklung seines eigenen, unverkennbaren Stils, zu dem er bereits 1868 nach ungefähr vierzehnjähriger künstlerischer Praxis gefunden hatte und den er konsequent beibehielt⁵⁶⁰. Charakteristisch für Ankers Kunst ist, dass er sich trotz der vielfältigen künstlerischen Anregungen, die er auf seinen Reisen nach Paris, Italien, Belgien, Deutschland und London empfing, keiner Schule oder Farbtheorie unterworfen hat, stets seinem eigenen, individuellen Stil verpflichtet blieb und einen relativ kleinen Motivkreis bearbeitete. Im Mittelpunkt seiner Arbeit steht immer der Mensch, festgehalten in einer Momentaufnahme.

„Der Mensch interessiert sich für den Menschen, dieser wird stets das wichtigste Modell bleiben.“⁵⁶¹

⁵⁵⁷ Vgl. Max Huggler, Albert Anker 1831–1910, Der Maler und sein Dorf, Bern 1977, 18.

⁵⁵⁸ Vgl. Leo Gantenbein, Zürich 1980, 23, 24.

Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Albert Anker, Schöne Welt“, Bern 2010, 48, 60, 205.

⁵⁵⁹ Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 44.

⁵⁶⁰ Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Albert Anker, Schöne Welt“, Bern 2010, 76.

⁵⁶¹ Sandor Kuthy, Hans A. Lüthy, Zürich 1980, 36.

Dem Umraum und der Aktion kommt dabei eine untergeordnete Bedeutung zu. Entsprechend nimmt die Zeichnung als Ausgangsbasis für alle künstlerische Arbeit eine eminent wichtige Rolle ein.

Anker besaß ein subtiles Farbempfinden und verzichtete auf starke Affekte⁵⁶². Für das anspruchslose Motiv ohne Anekdote und ohne Pittoreske wird Francois Bonvin (1817-1887)⁵⁶³ als Inspirationsquelle genannt, der in Paris wie Anker in der Rue Notre-Dame-des-Champs wohnte und bereits seit 1847 im Pariser Salon Werke mit veristischer Sicht auf die Umwelt ausstellte. Der von Anker bevorzugte und sein gesamtes Werk bestimmender Typus der Darstellungsart „Dreiviertelprofil-Halb-/Ganzfigur-Statuarik“ hat frühe Vorbilder; nach Kuthy⁵⁶⁴ existiert er schon in der Malerei des 18. Jahrhunderts.

Das Gemälde „Der Seifenbläser“ von Anker war zwischen 1928 und 1991 immer wieder auf zahlreichen Ausstellungen zu sehen. Interessanterweise wurde es nur einmal, 1989 in Bellinzona in Italien, außerhalb der Schweiz gezeigt.⁵⁶⁵ Das Motiv verlor aller Wahrscheinlichkeit nach an Interesse, denn auch die Bildrecherche in der verfügbaren Literatur ergab, dass das im 17. Jahrhundert so häufige und beliebte Motiv in der Zeit von 1850-1914 künstlerisch so gut wie keine Beachtung fand. In England griff es der präraffaelitische Maler Sir John Everett Millais (1829-1896) (Abb. 141) im Porträt seines spielenden Enkelsohnes auf, in Deutschland einzig der mecklenburgische Künstler Rudolf Bartels (1872-1943) (Abb. 142), der sich intensiv mit dem Licht- und Farbphänomen auseinandersetzte und das Thema in eine Landschaftsszenerie einbaute. Bei beiden Künstlern steht nicht der Moment des Blasens wie bei Anker, sondern die Faszination des Kindes für das leichte Schweben der schillernden, flüchtigen Seifenblase im Vordergrund. 2007/2008 wurde Ankers Gemälde in vier Museen in Japan, 2010 im Kunstmuseum Bern anlässlich seines 100. Todestages ausgestellt.

⁵⁶² Vgl. Leo Gantenbein, Zürich 1980, 55.

⁵⁶³ Vgl. Sandor Kuthy, Hans A. Lüthy, Zürich 1980, 16.

Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 32.

⁵⁶⁴ Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Anker in seiner Zeit“, Bern 1981, 35.

⁵⁶⁵ Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 122, 123.

Die ikonografische Tradition des Seifenbläsermotivs⁵⁶⁶ mit seinem trügerischen schönen Schein, seiner flüchtigen Schönheit, reicht weit zurück. In der Glasmalerei ist das Motiv schon 1530 (Abb. 143) in Köln nachweisbar. Die Vanitassymbolik dieser Memento-Mori-Darstellung bezieht sich auf die bekannte Sentenz „Vita bulla est“ – „Das Leben ist wie eine Seifenblase.“ des niederländischen Humanisten Erasmus von Rotterdam (1466/69 – 1536), die er in seiner antiken und biblisch-christlichen Sprichwörtersammlung „Adagia“ von 1500, komplettiert 1515, anführte. Der Sinn- oder Lehrspruch, der auf den antiken Autor Marcus Terentius Varro zurückgeht, will die Kürze und Vergänglichkeit des irdischen Lebens und des Glücks in jedem Moment bewusst machen und mahnen: Zu jeder Zeit ist die Existenz des Menschen vom Tod bedroht; Jugend, Schönheit und Freude sind flüchtig und schnell vergehend. Vielfach ist das Seifenbläsermotiv nur eines unter vielen anderen Vanitassymbolen eines Gemäldes⁵⁶⁷, in seiner Flüchtigkeit ihm am engsten verwandt ist der aufsteigende Rauch aus einer Vase. John B. Knipping⁵⁶⁸ führt in seiner Ikonografie zur Gegenreformation beispielhaft den Traditionsstrang in den Niederlanden auf, die im 17. Jahrhundert für die Bildgattung der Genremalerei eine kunsthistorisch wichtige Bedeutung und inspirierende Vorbildfunktion einnahmen. So gehörten dort zum Motivkreis „Kinderspiele“ als ein häufiges Hauptmotiv der einzelne seifenblasende Putto/Junge wie die stärker bevorzugte Darstellung von zwei und drei Kindern beim Seifenblasen. Die Beliebtheit dieses Motivs spiegelt sich in den zahl- und variationsreichen Kupferstichen und Radierungen, die nach berühmten und bekannten Gemälden entstanden und weit verbreitet waren.⁵⁶⁹ Ein frühes, singuläres Werk einer isolierten Homo Bulla Darstellung ist das Tondo auf der Rückseite eines

⁵⁶⁶ Vgl. A. Pigler, Barockthemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Band II, Budapest 1956, 580, 581.

⁵⁶⁷ Salvator Rosa, *L'Umana Fragilità*, um 1657, Öl/Lw., Fitzwilliam Museum, Cambridge. In der Heilig-Grab-Kapelle im ehemaligen Benediktiner-Kloster St. Michael am Michaelsberg in Bamberg findet sich an der Decke eine um 1725–1730 entstandene interessante Darstellung des seifenblasenden Todes von Martin Graßer (Abb. 144).

⁵⁶⁸ Vgl. John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on Earth*, Nieuwkoop / Leiden 1974, 1939, 86–89.

⁵⁶⁹ Jean Siméon Chardin, *Werk Herkunft Wirkung*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe vom 5. Juni bis 22. August 1999, hg. v. Staatlicher Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 1999, 173, 174, 353–355, 380, 430.

Männerporträts des niederländischen Malers Cornelius Ketel (1548-1616) (Abb. 145), das sich in Amsterdam im Rijksmuseum befindet.

Prominente Künstler, die das Motiv allegorisierend im Sinne der Vanitas-symbolik in unterschiedlichster Interpretation visualisiert haben, sind beispielsweise Cornelis de Vos (um 1584-1651) (Abb. 146), Harmensz van Rijn (1606-1669)⁵⁷⁰, Karel Dujardin (1622-1678) (Abb. 147), Frans von Mieris d. Ä. (1635-1681)⁵⁷¹, Jacques Stella (1596-1657) (Abb. 148), Caspar Netscher (1635/6-1684)⁵⁷², Pierre Mignard(1612-1695) (Abb. 149), Adriaen van der Werff (1659–1722)⁵⁷³, Philip Mercier (1689–1760)⁵⁷⁴ und Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810)⁵⁷⁵. Als versteckte, kleine Mahnung baute Jan Steen (1626-1679)⁵⁷⁶ das Motiv in seine moralisierende Genreszene zu typisch menschlichen Verhaltensweisen ein. Im französischen Rokoko, wie bei François Boucher (1703-1770)⁵⁷⁷ (Abb. 150) zu sehen, und ebenfalls ein Jahrhundert später bei Charles Joshua Chaplins (1825-1891)⁵⁷⁸ Boudoirmädchen erfolgte eine leichte Verschiebung der Symbolik; die Seifenblasen dienten beiden Künstlern als Verweis auf die Vergänglichkeit der Sinnlichkeit und Schönheit sowie den Wankelmut des Menschen. Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) (Abb. 151), dessen Stilleben Anker in Paris im Original studieren konnte und dessen verschiedene Seifenbläserdarstellungen, auch in den Genreszenen mit der Wäscherin, durch Imitation in Kupfer-

⁵⁷⁰ Rembrandt van Rijn, Cupido (Amor) mit Seifenblasen, 1634, Öl/Lw., 75 x 93 cm, Liechtenstein Museum, Die Fürstlichen Sammlungen, Wien, Inv.Nr. GE 880.

⁵⁷¹ Frans van Mieris d. Ä., Seifenbläser, 1663, Öl/Holz., 26 x 19 cm, museum kunst palast, Düsseldorf, Inv.Nr. M 1970/11.

⁵⁷² Caspar Netscher, Kinder mit Seifenblasen, um 1670, Öl/Holz, 31,2 x 24,6 cm, National Gallery, London.

⁵⁷³ Adriaen van der Werff, Vanitas mit Seifenblasen, 17. Jh., 41 x 48 cm, Öl/Lw., Musée des Augustins, Toulouse.

⁵⁷⁴ Philip Mercier, Drei Kinder mit Seifenblasen, 1747, Öl/Lw., Private Collection, Courtesy of the National Gallery, Washington.

⁵⁷⁵ Jean-Jacques de Boissieu, Kinder machen Seifenblasen, 1799, Radierung, 26,6 x 37,4 cm, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Karlsruhe, Inv.Nr. IV 198.

⁵⁷⁶ Jan Steen, Menschenleben (Bühne der Welt), um 1665, Öl/Lw., 68,2 x 82 cm, Mauritshuis, Den Haag.

⁵⁷⁷ Abb. in: Alexandre Ananoff, François Boucher, Band I, Lausanne / Paris 1976, 225, 226.

⁵⁷⁸ Charles Joshua Chaplin, Die Seifenblasen, 1864, Öl/Lw., 115 x 90 cm, Musée d'Orsay, Paris.

stiche und Radierungen⁵⁷⁹ einen hohen Bekanntheitsgrad besaßen, faszinierte Anker als Mensch und in der künstlerischen Auffassung; er fühlte sich ihm besonders wesensverwandt⁵⁸⁰. Die in Chardins gerade entstehender makellosen, hauchfeinen Seifenblase evozierte eindrückliche Spannung des Moments, der sich unendlich auszudehnen scheint, beziehungsweise der so poetisch erfasste Schwebezustand eines Augenblicks sind charakteristisch für seine stilllebenhaften Kompositionen. Ganz anders entfaltet sich die Wirkung bei Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) (Abb. 152). Unter seinen 1776 entstandenen Teppichentwürfen, die das Spiel des Lebens voller Lebendigkeit und Natürlichkeit enthusiastisch thematisieren, befindet sich das Motiv der eine Schweinsblase aufpustenden zwei Jungen, die bildparallel und großflächig den Bildvordergrund einnehmen. Mit seiner bunten pastellhaften Farbgebung und der Dominanz von runden, weichen, kindgemäßen Formen vermittelt es unbeschwerte Fröhlichkeit und sorglose Leichtigkeit. Auch in Deutschland rückte der Vanitas- und Moralspekt in den Hintergrund zugunsten einer Charakterisierung des kindlichen Spiels wie bei den Werken der Künstler Anton Graff (1736-1813)⁵⁸¹ und Georg Friedrich Kersting (1785-1847)⁵⁸². Beide betonen in ihrer nahsichtigen, Rousseausche Ideen aufgreifenden, plastischen Darstellung die kindliche Neugier, den kindlichen Explorationswillen und die kindliche Fröhlichkeit im Spiel mit der schon fertigen Seifenblase. Eine mit Goyas Karton vergleichbare Wirkung, aber seiner Zeit gemäß romantisch verklärt, erzielt Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865) (Abb. 153). Er zeigt das Seifenblasenspiel in ländlicher, friedvoller Idylle: Aus einem halbgeöffneten Fenster bläst ein kleiner Junge lustvoll schillernde Seifenblasen nach draußen in den Garten, die seine Geschwister staunend und vorsichtig einzufangen versuchen. Als unmittelbares, mög-

⁵⁷⁹ Vgl. Ausstellungskatalog Karlsruhe „Jean Siméon Chardin 1699–1779“, Ostfildern-Ruit 1999, 109, 110, 111, 173.

⁵⁸⁰ Vgl. Max Huggler, Bern 1977, 13

⁵⁸¹ Anton Graff, Carl Anton und Georg Graff als Kinder beim Spiel mit Seifenblasen, um 1778/80, Öl/Lw., 70,5 x 64 cm, Privatbesitz.

⁵⁸² Georg Friedrich Kersting (oder Wilhelm von Schadow, siehe Werner Schnell), Mit Seifenblasen spielende Kinder, Öl/Lw., 36,8 x 34 cm, unbek. Standort, Abb. in: Werner Schnell, Georg Friedrich Kersting (1785–1847), Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog, Berlin 1994, 247–252.

liches Vorbild für Anker muss vor allem jedoch der französische Künstler Edouard Manet (1832-1883) genannt werden, dessen Werke in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Kunstkreisen mit Vehemenz diskutiert wurden. Manets Ölgemälde von 1867/68 (Abb. 154), von dem auch eine um 1869 entstandene Radierung⁵⁸³ existiert, ist in der verhaltenen Komposition und einfachen Formsprache vergleichbar mit Ankers Darstellung. Manet zeigt seinen seifenblasenden Stiefsohn Léon Édouard Koëlla, der ähnlich Chardins Darstellungen hinter einem schützenden, Distanz schaffenden Parapetto steht, im Moment höchster Konzentration bei der sensible Geschicklichkeit erfordernden Aktion des Seifenblasens. Dieser kurze, entscheidende Zeitpunkt des Blasens ist es, der Anker faszinierte und für den er sich auch in seinem Gemälde entschied. Die Eindringlichkeit der Aktion wird bei beiden Künstlern durch den enggefassten Bildraum und der neutralen Folie hervorgehoben. Der Vanitasgedanke steht auf diesen Werken nicht mehr dominant im Vordergrund.

6.3.2 Komposition:

Kunstgeschichtliches Novum des Gemäldes, seine Singularität bestimmend, ist die gesteigerte Fokussierung und Separierung des einfachen Motivs des Seifenbläfers. Das zeichnerisch flächenhaft angelegte Gemälde gehört zu den Einzelfigurenbildern, die Max Huggler⁵⁸⁴ im Werk Ankers als höchstrangig beurteilt. Es erweckt den Eindruck eines Stilllebens, die Bewegung ist momenthaft eingefroren. Vor dunkler neutraler Folie, die im Unterschied zu Rudolf Bartels und den schon genannten früheren Darstellungen dieses Motivs keinen bestimmaren Raum und keine Raumtiefe definiert, steht nach rechts ausgerichtet die Figur eines etwa 13-14jährigen Schuljungen, der sich durch die scharfe Kontur und den Farbenkontrast stark vom Hintergrund abhebt. Sein in leichter Untersicht gegebenes Dreiviertelprofil ist seitlich und nach oben eng eingespannt, nach unten im Bereich der Ober-

⁵⁸³ Edouard Manet, *L'enfant aux bulles*, Grafik, 1868/69, 1 von 30 Expl. der M. M. Dumont-Ausgabe von 1905, in: Zeitschrift „Weltkunst“, 15. Oktober 1980.

⁵⁸⁴ Vgl. Sandor Kuthy, Hans A. Lüthy, Zürich 1980, 22.

schenkel durch den Bildrand angeschnitten. Der Junge und seine Aktion bilden eine natürliche, in eine Parabelform eingeschlossene Einheit, konträr zu Rudolf Bartels⁵⁸⁵ (Abb. 142), der in seinem impressionistisch beeinflussten, neue Lichtverhältnisse auslotenden Gemälde eine große Distanz zwischen dem beobachtenden Kind und seiner riesengroßen Seifenblase schafft. Anker bindet den Rezipienten durch die extreme Nahsicht, die eine verstärkte Konzentration auf das Bildmotiv und beinahe Körperkontakt evoziert, in die verhaltene Aktion ein. Die Pole der Mittelachse, farblich aufeinander abgestimmt, bilden der Kopf und der linke Oberschenkel. Der Körper, in großen Bogenlinien mit reduzierter Schattenbildung gegeben, ist von schlanker Statur. Die ruhige Linienführung bewirkt den Eindruck von Ausgeglichenheit und Harmonie. Die Gesichtsmimik, der pagenartige Kurzhaarschnitt und die Handgröße deuten auf eine männliche Identität hin. Der leicht nach vorn gebeugte Oberkörper und der Kopf sind so positioniert, dass das präzise und vorsichtige Blasen durch eine umgedrehte Tonpfeife optimal ohne Verspannung möglich ist. Der linke, in Verkürzung wiedergegebene Oberarm liegt zur Stabilisation bis zum Ellbogen an der linken Körperseite an, der linke Unterarm weist zum rechten Bildrand. Die linke Hand hält oben mit dem Daumen und seitlich mit nach innen gebogenen Fingern ein kleines, gemustertes Keramikschälchen mit der Seifenlauge, dessen Muster vielleicht von Anker selber für die Fayence-Fabrik Théodore Deck entworfen wurde. Der rechte Arm des Jungen ist nach oben angewinkelt, um die rechte Hand, die im Pinzettengriff die weiße Pfeife festhält, in Mundhöhe zu führen. Der Muskeltonus links ist kräftig und fest, rechts leichter, lockerer und vorsichtiger, um den notwendigen sensiblen Umgang mit Blasinstrument und Blasmaterial zu verdeutlichen. Kopfmittellinie, Seifenblase und Schüssel, die drei einzigen runden Formen des Bildes, liegen auf einer bogenförmigen Linie. Die Wangen sind leicht aufgebläht, die Lippen eng um die Tonpfeife gelegt, im nächsten Moment wird der Junge vorsichtig ausatmen und die Blase vergrößern, sie damit entweder zum freien Fliegen oder zum Zerplatzen bringen.

⁵⁸⁵ Rudolf Bartels beschäftigte die Wirkung von Spektralfarben zu gebrochenen Farben; in seinen Folgen zu Laternenkindern, Seifenblasen, Regenbögen und Einzelwerken mit run-

Die tiefliegenden Augen sind nur leicht geöffnet und nehmen keinen Kontakt zum Betrachter auf. Der konzentrierte Blick durch den engen Augenschlitz ist vollkommen auf das Blasen und seine Wirkung fokussiert. Nichts kann den Jungen ablenken, er scheint in seinem Spiel von seiner Umgebung isoliert. Akzentuiert wird die Geschlossenheit von Figur und Aktion durch den Kontrast zur umgebenden dunklen Folie.

Koloristisch ist das Gemälde in weichtönigen und warmen Lokalfarben angelegt, vorherrschend in Gelb-Weiß-Hellblau-Tönen, die harmonisch die zarte Leichtigkeit und das Ätherische der Seifenblase unterstreichen. Die Figur des Jungen ist malerisch aus der Farbmaterie aufgebaut. Das Licht fällt von oben seitlich links und läßt auf dem Haar, vom Scheitelpunkt des Kopfes ausgehend, goldschimmernde Strahlen entstehen. Licht und Schatten modulieren sehr fein und ausgewogen die Jungengestalt. Die gelbwarmen Töne kennzeichnen die Haare und die Hose, das etwas bräunliche Inkarnat ist an den Händen dunkler als im Gesicht. In zeitgenössisch ländlicher Tradition trägt der Junge ein weißes Kragenhemd und eine langärmelige, vorn zur Hälfte knöpfbare, seitlich geflickte Kittelbluse, deren von Anker bevorzugte hellblau-weiße Farbe und weiche Faltenbildung zur Stimmung des Bildes beitragen. Starke Farbakzente fehlen; sie wären unnötig und störend für die Darstellung der inneren und äußeren Stille. Anker hat in seinem Gemälde den Zeitpunkt kurz vor der Veränderung gewählt, den Schwebezustand des Augenblicks, wie er auch oft in Chardins Bildern und bei Manet anzutreffen ist. Die noch über das Blasinstrument mit dem Jungen verbundene kurzlebige Seifenblase glitzert und schillert durchsichtig, zum Zerplatzen gespannt. Zwei aufgesetzte Reflexlichter, die den Pfeifenkopf spiegeln könnten, betonen die Größe und Zerbrechlichkeit, das Ätherische der Blase. Der Pinselduktus auf der Folie und der Kittelbluse ist sichtbar und derb, auf den anderen Farbflächen und speziell auf der Blase weich, fein und glatt.

6.3.3 Bildanalyse nach den spielrelevanten Kriterien

Albert Ankers Gemälde „Der Seifenbläser“ steht als singulärer Exponent für das Einzelspiel eines Schulkindes. Da Anker die Menschen seiner Malerei bevorzugt in der Geborgenheit eines Innenraumes⁵⁸⁶ in kleiner Distanz und aus einem verhältnismäßig großem Sehwinkel zeigt, ist dieses Gemälde, obwohl nicht eindeutig, dieser Kategorisierung zugeordnet worden. Albert Anker ist ein stimmungsvolles, ruhiges, besonnenes Kinderbild ohne Effektheitscherei und Sentimentalität gelungen, das der intrinsischen Motivation der Spielsituation entspricht. In seiner Wirkung vergleichbar ist es mit El Grecos (1541-1614) zweihundert Jahre früher entstandenem, etwas größerem Gemälde „Knabe, ein Stück glühende Kohle anblasend“ (Abb. 155).

Spielraum:

Dem Spielraum kommt in Ankers Gemälde inhaltlich eine untergeordnete Bedeutung zu. Malerisch als farbige dunkle Folie ohne weitere Spezifizierung und Ausgestaltung gegeben, dient er dagegen kompositorisch-funktionell der Akzentuierung und der Geschlossenheit des kontemplativen Motivs. Der seifenblasende Junge ist vom Alter her in der Lage, seinen Spielraum für sein Spiel selber, frei und unabhängig von anderen Personen, auszuwählen und zu bestimmen. Die extrem enggezogenen Bildbegrenzungen seitlich und oben unterstreichen die Dominanz des Sujets und die Subordination des Spielraumes. Dieser Ruhe und Stille vermittelnde Hintergrund, diese unauffällige, unaufregende Existenz des Spielraums, verleiht dem Seifenbläsermotiv eine besondere Intensität und Wertung. Die Intimität und Eigenständigkeit der kindlichen Aktion, die keiner Hilfe eines Spielpartners bedarf und sie förmlich ausschließt, ist mit dieser monochromen Rahmung wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht. Dem Rezipienten wird individuell die von der Komposition nicht zwingend notwendige Vervollständigung und Ausschmückung des Spielraumes überlassen.

Spielausdruck:

⁵⁸⁶ Vgl. Sandor Kuthy, Therese Bhattacharya-Stettler, Basel 1995, 43.

Der Spielausdruck wird vermittelt durch die Angemessenheit und Ernsthaftigkeit der künstlerischen Darstellung, die den Jungen als eigenständiges, autonomes Subjekt zentral fokussiert erfasst. Die noch kindlichen Körperproportionen, in korrekter Weise wiedergegeben, zeugen von Ankers guter physiologisch-psychologischer Beobachtungs- und malerischer Umsetzungsfähigkeit. Mit der im leichten Tonus erfassten Körperhaltung des Jungen, sicher und in sich ruhend stehend, den Oberkörper und Kopf nur wenig nach vorn neigend, zeigt Anker die optimale Ausgangsposition, die eine gezielt dosierte, wirkungsvolle Atmung möglich macht, zugleich aber auch die Schwierigkeit der Aktion und ihre Bedeutung für den Jungen belegt. Das behutsame und bedächtige Aufblähen der Wangen, die ernsthafte und ein wenig älter machende Konzentrierung der Augen auf die Pfeife und die Blase sowie das vorsichtige und druckarme Halten der Pfeife im Pinzettengriff mit Unterstützung des Mittelfingers charakterisieren das Ziel des Jungen, eine möglichst große, vollkommene Kugel zu erzielen, stimmig als äußerst fragil, störanfällig und schwierig. Trotz feiner Hell-Dunkel-Modulationen überwiegt die auffallend helle, eine positive Stimmung erzeugende Farbgebung des Seifenbläfers; sie unterstreicht den Eindruck von Leichtigkeit und Schwerelosigkeit, den man mit einer schwebenden, schillernden Seifenblase verbindet.

Spielspannung:

Die Spielspannung dieses bei Kindern aller Altersstufen so beliebten wie einfachen Einzelspiels ist eindringlich und besonders prägnant in dem dem Spiel eigenen ambivalenten Bewegungsablauf zwischen Extroversion und Introversion eingefangen. Die Extroversion ist auf das Ziel, die vollkommene und größt mögliche Seifenblase herzustellen, ausgerichtet, die Introversion als innerer Kontrollmechanismus auf den präzise abgestuften Ablauf der eigenen Blasaktion. Nur das fein ausgewogene Pendeln zwischen beiden Polen ermöglicht ein akzeptables, optimales Ergebnis. Der periodisch ablaufende Wechsel von Spannung, das Anblasen, und Lösung, das Einatmen, wird sichtbar in der produzierten Seifenblase. Mit dem leichten Tonus in der gesamten Körperhaltung, vom Kopf bis zum Fuß, wird auf malerisch einfühlsame Weise die starke innere, sowohl lustvolle wie neugierige Engagiertheit

des Jungen zum Ausdruck gebracht. Die unterschwellige Spannung zwischen der Lust, sich immer wieder mit jedem Blasen seiner eigenen Existenz zu versichern, und der Intention, experimentell neues Wissen zu erwerben, macht den besonderen Reiz dieses Gemäldes aus.

Spielfunktion:

Funktionsorientiert ist das Seifenblasen zwischen einem Konstruktions- und Bewegungsspiel einzuordnen: konstruktiv in dem Sinne, als es einen sensiblen Umgang mit dem Material des Seifenwassers erfordert, bewegungsmäßig in dem Sinne, als es eine feinmotorisch geschickt abgestufte Atem- und Blastechnik voraussetzt und eine gute Körperkontrolle, um ein Zittern der Hände und Unterarme zu vermeiden. Durch die Feinheit des Malstils von Kopf, Händen und Seifenblase hat Anker die Präzisionsleistung eindringlich erfasst. Vom Alter her befindet sich der Junge in seiner Intelligenzentwicklung auf der Stufe der formalen Denkopoperationen, der Reflexion über Operationen und des konvergenten Denkens, malerisch zum Ausdruck durch die Farbbetonung des Kopfes gebracht. Seine Tätigkeit, motiviert durch einfaches wissenschaftliches, eventuell schulisch angeregtes Interesse, kann als physikalisches Experimentieren mit Luft und Wasser verstanden werden. Anrührend zeigt Anker dies in der inneren Angespanntheit des Jungen, in der stillen konzentrierten Versunkenheit seiner spielerischen Exploration, die vollkommen losgelöst von Ort und Zeit erscheint.

Primär geht es, wie der Bildtitel verkündet, um das Seifenblasen. Doch nicht nur die stille Ernsthaftigkeit eines kindlichen Zeitvertreibs wird vor Augen geführt, sondern die Kürze des menschlichen Lebens und die Spiegelung einer Welt, die wie die Erinnerung unverändert bleibt und den Moment unendlich ausdehnt. Möglich und über den reinen Bildinhalt hinausgehend scheint die Interpretation, dass Anker zwei Jahre nach dem Tod des zweiten Sohnes Emil versucht hat, malerisch in der Auseinandersetzung mit der traditionellen Thematik des Seifenblasenmotivs seine intensive Trauer zu bewältigen und zu verarbeiten. Die Charakterisierung Ankers durch Leo Gan-

tenbein als „Maler der Seele“⁵⁸⁷, der trotz aller Schicksalsschläge ein Menschenfreund blieb, - bereits in der Eloge zum 70. Geburtstag Ankers durch den Kunstmaler Born 1901⁵⁸⁸ anklingend -, gilt besonders für das Gemälde „Der Seifenbläser“. Eine authentische Äußerung Ankers bestätigt diese Wertung:

„Etwas worauf ich von Anfang an nach Kräften großes Gewicht legte: das Interesse am Psychologischen, möglicherweise ein Überrest meiner theologischen Ausbildung. Es scheint mir stets, daß ein Bild ohne dieses Interesse nichts ausstrahlt.“ (Brief an Philippe Godet vom 17.05.1899, zitiert nach Sandor Kuthy)⁵⁸⁹

Das psychologisch und malerisch äußerst sensibel erfasste Kindergemälde von Albert Anker besitzt eine künstlerische Qualität, die verzaubern kann.

6.4 Bildanalyse 4: „Die große Schwester“ von Fritz von Uhde (Wolkenburg 1848–1911 München)⁵⁹⁰

Das für ein reines Kinderbild ungewöhnlich große Ölgemälde ist ein realistisch gesehenes, genrehaftes Zweifigurenporträt des späten 19. Jahrhunderts. Im hochrechteckigen Format zeigt es in leichter Untersicht nahsichtig in Lebensgröße zwei unterschiedlich alte, derb gekleidete Mädchen, die sich in einem karg ausgestatteten, ärmlichen Raum mit dem auch heute noch beliebten Spiel „Huckepack“ vergnügen.

⁵⁸⁷ Leo Gantenbein, Zürich 1980, 45, 46.

⁵⁸⁸ Vgl. Ausstellungskatalog Bern „Anker in seiner Zeit“, Bern 1981, 64.

⁵⁸⁹ Vgl. Sandor Kuthy, Hans A. Lüthy, Zürich 1980, 37.

⁵⁹⁰ Fritz von Uhde, Die große Schwester, 1885, Öl/Lw., 145 x 117,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Leihgabe der Stadt Nürnberg, Inv.Nr. Gm 1788 (siehe auch Abb. 33).



6.4.1 Entstehungsgeschichte zum Motiv und mögliche Vorbilder

6.4.1.1 Biografische Aspekte

Der sächsische Künstler Fritz von Uhde, „Protagonist einer in Deutschland noch neuen Malerei“ und „Revolutionär der achtziger Jahre“⁵⁹¹, stammte aus einer gut situierten Beamtenfamilie. Er wuchs in wohlbehüteten Verhältnissen und einem verständnisvollen Umfeld mit zwei Schwestern auf, mit der drei Jahre älteren Anna und der zwei Jahre jüngeren Clara. Seine künstlerischen Ambitionen waren familiär durch seine Eltern und seine Großeltern vorgeprägt, seine Schwestern versuchten sich ebenfalls in der Malerei⁵⁹². Seinen bereits während seiner Schulzeit entstandenen Wunsch, Maler zu werden, gab Uhde auch während seiner kurzen Militärlaufbahn nicht auf. Jedoch erst 1877 im Alter von 29 Jahren, nach schwierigen Perioden des Selbstzweifels und vorwiegend autodidaktischem Arbeiten, realisierte er

⁵⁹¹ Dorothee Hansen, (Hg.), Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus, Ausstellung Kunsthalle Bremen 29. November 1998 – 28. Februar 1999, Museum der bildenden Künste Leipzig 24. März – 30. Mai 1999, Ostfildern-Ruit 1998, 9, 197.

⁵⁹² Vgl. Fritz von Ostini, Uhde, Mit 120 Abbildungen, darunter zwei in farbiger Wiedergabe, Künstlermonographien, hg. von H. Knackfuß, Band LXI, Bielefeld und Leipzig 1911, 11, 12.

ihn.⁵⁹³ Nach seinen Erfahrungen mit der Salonmalerei im Pariser Atelier des ungarischen Malers Mihály Munkácsy ließ er sich 1980 in München nieder, wo er mit dem gleichaltrigen Max Liebermann⁵⁹⁴ in engem, freundschaftlichem Kontakt stand. Ausgelöst durch einen mehrmonatigen Hollandaufenthalt im Jahr 1882 entwickelte Uhde mit dem Prinzip „Malen nach der Natur“ seinen eigenen Stil in Richtung Realismus und Pleinairmalerei. 1883 erhielt sein erstes Kindergemälde „Der Leierkastenmann kommt“⁵⁹⁵, das ungeschönt realistisch viele unterschiedlich alte Kinder in differenzierter physischer Bewegung und psychischer Erregung zeigt, eine „mention honorable“⁵⁹⁶, eine ehrenvolle Erwähnung im Pariser Salon. Mit seinem monumentalen, im Großformat der Historienmalerei imponierenden Genregemälde „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“⁵⁹⁷ (Abb. 124), für das er in Paris 1884 die kleine Medaille erhielt und von dem sehr schnell mehr als zehntausend Fotografien in Umlauf kamen⁵⁹⁸, schaffte Uhde den künstlerischen Durchbruch, obwohl dieses Werk in Deutschland zunächst äußerst kontrovers diskutiert und dessen neue künstlerische Intention von Kunstkritikern wie vom Publikum entweder akzeptiert oder heftig abgelehnt wurde⁵⁹⁹. Wie sein Freund, Anreger und Konkurrent Liebermann erzielte Uhde zuerst in Frankreich Erfolge als Künstler; prominent in Deutschland wurde er ab 1889 mit der 1. Medaille der

⁵⁹³ Vgl. Georg Muschner, Im Gespräch mit Fritz von Uhde, Vernissage Nr. 15/1998, 6. Jahrgang, Die Zeitschrift zur Ausstellung „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Heidelberg 1998, 32, 33.

⁵⁹⁴ Vgl. Hans Rosenhagen (Hg.), Uhde, Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen, Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 12. Band, Stuttgart und Leipzig 1908, XXIV, XXVI. 1884 tauschten beide Künstler ihre programmatischen Skandalgemälde „Der zwölfjährige Christus im Tempel“ und „Der Leierkastenmann kommt“ aus.

⁵⁹⁵ Fritz von Uhde, Der Leierkastenmann kommt, 1883, Öl/Lw., 90 x 151 cm, Kunsthalle 1912, Hamburg, Inv.Nr. 1636. Eine kleinere Variante von 1882 existiert im Kunsthistorischen Museum Wien, Inv.Nr. NG 296.

⁵⁹⁶ Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde, Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 192.

⁵⁹⁷ Fritz von Uhde, Lasset die Kindlein zu mir kommen, 1884, Öl/Lw., 188 x 290,5 cm, Museum der bildenden Künste 1886, Leipzig, Inv.Nr.550

Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 193 ff. 1889 erhielt Uhde für dieses Gemälde auch die Ehrenmedaille der Pariser Weltausstellung.

⁵⁹⁸ Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 193.

⁵⁹⁹ Vgl. Jenns E. Howoldt, Die Atmosphäre der Sünde, in: Vernissage Nr. 15/1998, 6. Jahrgang, Die Zeitschrift zur Ausstellung „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Heidelberg 1998, 17.

Münchener Jahresausstellung⁶⁰⁰ und zunehmender Medienpräsenz. 1885, etwa ein Jahr nach seiner ersten Pariser Auszeichnung, malte Uhde im Alter von 37 Jahren das für diese Arbeit ausgewählte Gemälde „Die große Schwester“ mit dem selten künstlerisch isoliert dargestellten Motiv des Huckepacktragens, ein bei Kindern häufig zu beobachtendes und sehr beliebtes, spontanes Spiel.

Der Künstler Uhde, dem eine gemütvolle und poetische Ader⁶⁰¹ zugeschrieben wird, gilt als einer der „größten deutschen Kindermaler“⁶⁰². In seinem Oeuvre bildet das Motiv „Kind“ einen ganz besonderen, individuellen Schwerpunkt, sowohl in seinen Gemälden mit religiöser Thematik als auch in seinen rein privat motivierten Werken. Dorothee Hansen⁶⁰³ weist es als Hauptthema seiner Malerei aus. Kinder standen ihm oft Modell in seinem Atelier, bevorzugt stellte er sie jedoch in ihrer eigenen Lebenswelt⁶⁰⁴ dar. Schon 1908 bezeichnete Alexander Troll den Künstler Uhde als meisterhaften Maler der kindlichen Anmut, als „Schilderer der Kinderwelt von seltenem Gefühl für das wahrhaft Kindliche“⁶⁰⁵. Hans Rosenhagen, der Uhde als „Maler der kindlichsten Kinder“⁶⁰⁶ bezeichnet, spricht in der zum 60. Geburtstag des Künstlers erschienenen Biografie von wahren malerischen Kunstwerken,

„[...]die in ihrer Art einzig, aber auch wundervolle Dokumente seiner ungewöhnlich feinen Empfindung für das Kindliche an sich und seine Vaterliebe sind.“⁶⁰⁷

⁶⁰⁰ Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 193 ff.

⁶⁰¹ Vgl. Hans Rosenhagen (Hg.), Stuttgart und Leipzig 1908, XIX.

Vgl. Sophie von Uhde, Erinnerungen an Fritz von Uhde, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 12. September 1926.

⁶⁰² Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde, Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 8.

⁶⁰³ Ebd., 7.

⁶⁰⁴ Ebd., 124.

⁶⁰⁵ Vgl. „Fritz von Uhde“, Eine Kunstgabe für das deutsche Volk mit einem Geleitwort von Alexander Troll, hg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Mainz 1908, 5, 8.

⁶⁰⁶ Hans Rosenhagen (Hg.), Stuttgart und Leipzig 1908, XLIV.

⁶⁰⁷ Ebd., XXXVI.

Fritz von Ostini bescheinigte ihm eine seltene Sensibilität für das Wesen und die Welt des Kindes und hob seine menschliche, nicht auf Effekte zielende, natürliche Darstellungsweise hervor, die nicht anekdotisch gerät, vielmehr das Leben selbst zum Inhalt hat.

„Fast über alle die Uhdeschen Kindergestalten haben die Leute ihre Glossen gemacht, weil er sie nicht als Mamas Liebling frisiert, geleckt und herausgeputzt hat. Und doch hat kaum je ein Maler die Kinder mit mehr und echterer Liebe gesehen. Er sah ihre heilige Holdseligkeit eben nötigenfalls durch Schmutz und Lumpen und sonnenbraune Haut durch, sah das Menschlich-Göttliche im Kind und nicht die Puppe, wie so viele andere Kulturmenschen.“⁶⁰⁸

Hilde Deubner, die Uhde 1938 im Nachklang zu seinem 90. Geburtstag als Maler der Seele bezeichnet, charakterisiert die herausragende emotionale Qualität der Kinderbilder, indem sie schreibt:

„Unmittelbar zum Herzen sprechen seine Bilder aus der Kinderwelt.“⁶⁰⁹

Die Kinderbilder zeigen eindringlich und imposant Uhdes künstlerische Entwicklung zum Luminarismus, beginnend mit der realistisch gemalten „Kinderstudie“⁶¹⁰ von 1884 und endend mit dem impressionistischen, lichtdurchfluteten Spätwerk „Zwei Mädchen“⁶¹¹ von 1909. Dorothee Hansen, die wie Rosenhagen und Ostini den formalen Charakter in Uhdes Kunst hervorhebt, sieht das Kindermotiv als ein „Experimentierfeld malerischer Gestaltung“⁶¹². Uhde entdeckte das Kindermotiv als ein für ihn herausforderndes,

⁶⁰⁸ Fritz von Ostini, Bielefeld und Leipzig 1911, 10.

⁶⁰⁹ Hilde Deubner, Der Maler Fritz von Uhde, ein Urenkel Klara Angermanns, der Retterin von Eibenstock, Als Nachklang zu seinem 90. Geburtstag am 22. Mai, in der Zeitschrift: Die Hanseatin, Juni 1938, Hamburg.

⁶¹⁰ Fritz von Uhde, Kinderstudie, 1884, Öl/Lw., 159 x 91 cm, Privatsammlung, in: Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, Kat.-Nr. 14, 88, 89.

⁶¹¹ Fritz von Uhde, Zwei Mädchen, 1909, Öl/Lw., 110 x 89 cm, Kunsthalle 1995, Bremen, Inv.Nr. 1344–1995/2.

Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, Kat.-Nr. 63, 180, 181.

⁶¹² Ebd., 8.

natürliches Thema während seines Kuraufenthaltes in Zandvoort 1882 und stellte seit dieser Zeit die Charakterisierung kindlichen Verhaltens in den Mittelpunkt seiner Arbeit. In dem kleinen holländischen Fischerdorf Zandvoort und Umgebung beobachtete und skizzierte er immer wieder unterschiedlich alte Kinder in ihren verschiedenen Aktivitäten oder bestellte sie sich als Modelle⁶¹³. In seinen intimen Briefen an seine Frau Amalie⁶¹⁴ vom August bis September 1882 spricht er von einem Konglomerat an Studien, die seine ungeduldigen, aber gern kommenden kindlichen Modelle erforderten. Uhde hatte Freude an den Kindern, vielleicht vermisste er seine kleinen Töchter Anna und Amalia, durch die sein Blick für Kinder geschärft war. Er stellte sich auf seine kleinen Modelle ein und scheint mit ihnen freundlich und kindgemäß umgegangen zu sein. Anschaulich schildert er sein inneres Angesporensein von der lebendigen Kinderwelt, aber auch die nicht immer einfache Arbeitsweise mit den Kindern. Durch seine jüngste Tochter Sophie ist bekannt, dass er mit „viel Güte“⁶¹⁵ für seine kleinen Modelle sorgte, die oft aus dürftigen Verhältnissen kamen. Fasziniert von der offen gezeigten Neugier, der ungehemmten Bewegungsfreude, der lebhaften Spontaneität, der zarten Anmut trotz schäbiger Kleidung und der kindlichen Fähigkeit zur totalen Konzentration und Versunkenheit, versuchte er, das kindliche Verhalten wesensgemäß detail- und variationsreich zu erfassen. Er hat die Kinder

„[...] nicht nur in ihrer Erscheinung und in ihren Lebensäußerungen beobachtet, er hat auch in ihre Seelen geschaut, die so durchsichtig und so dunkel zugleich sind. Schon in diesem Sinne ist sein „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“ ein Meisterstück der Psychologie, das alle, die für das Wesen von Kindern Empfindung besitzen, in hohem Grade entzücken muß.“⁶¹⁶

⁶¹³ Vgl. Hermann Uhde-Bernays (Hg.), *Künstlerbriefe über Kunst, Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauern aus fünf Jahrhunderten*, München 1926, 574–577.

⁶¹⁴ Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 61, 72.

Vgl. Hermann Uhde-Bernays (Hg.), , München 1926, 574–577.

⁶¹⁵ Vgl. Sophie von Uhde, *Erinnerungen an Fritz von Uhde*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 12. September 1926.

⁶¹⁶ Hans Rosenhagen (Hg.), *Stuttgart und Leipzig*, 1908, XXIX.

Innerhalb kurzer Zeit fertigte er in Holland 21 Kinderstudien und das erste Freilichtgemälde „Fischerkinder in Zandvoort“⁶¹⁷ (Abb. 156) an, das als Vorbereitung für sein schon erwähntes, so erfolgreiches Gemälde „Der Leierkastenmann kommt“⁶¹⁸ von 1883 diente. Mit den teilweise großformatigen, variationsreichen Studien, die das Motiv „Kind“ flüchtig hingekritzelt oder detailliert bearbeitet zeigen, schaffte er sich einen vielfältigen Fundus für die Komposition seiner religiösen und profanen Genrebilder. Überwiegend setzte er es zu Beginn seiner Malerei, als er sich gezwungen sah, im Hinblick auf seine Familie schnell Karriere zu machen, als Staffage- oder Assistenzfigur⁶¹⁹ ein. Sein liberaler, eigenwilliger Umgang mit dem Kindermotiv erregte immer wieder große Empörung in der Öffentlichkeit, so auch der Engelgesang, der rechte Flügel des Triptychons „Die Heilige Nacht“⁶²⁰; Uhde sah sich gezwungen, diesen nach konventionellen Maßstäben zu bearbeiten und das Chaos der kindlichen Gruppe durch eine strenge bildparallele Anordnung zu ersetzen. Autonomes und isoliertes profanes Hauptsujet wurde das Kindermotiv für Uhde vor allem, nachdem er 1881 Familienvater geworden war, beispielsweise in den 1884 und 1885 angefertigten Kinderstudien „Zwei Kinder“⁶²¹, „Drei Modelle“⁶²² (Abb. 157) und „Im Vorzimmer (An der Tür)“⁶²³. Obwohl sie von Uhde nicht als Ausstellungsstücke gedacht waren, sondern als vorbereitende Studien für das schon oben genannte religiöse Ge-

⁶¹⁷ Vgl. Hans Rosenhagen (Hg.), Stuttgart und Leipzig 1908, 33, 34, 48: Studien der holländischen Fischerkinder von 1882–1885, Holländisches Fischerkind von 1882. Zwei weitere Kinderstudien von 1882 und 1885 finden sich auf Seite 129.

⁶¹⁸ Fritz von Uhde, Der Leierkastenmann kommt, 1883, Öl/Lw., 90 x 151 cm, Kunsthalle 1912, Hamburg, Inv.Nr. 1636. Eine kleinere Variante von 1882 existiert im Kunsthistorischen Museum Wien, Inv.Nr. NG 296.

⁶¹⁹ Beispiele:

Fritz von Uhde, Bayerische Trommler (Trommelübung), 1883, Öl/Lw., 72 x 95 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

Fritz von Uhde, Das Tischgebet (Komm, Herr Jesu sei unser Gast), 1885, Öl/Lw., 130 x 165 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin.

Fritz von Uhde, Die Wäscherin, 1893, Pastell, o. w. A., abgebildet in: Hans Rosenhagen (Hg.), Stuttgart und Leipzig, 1908, 134.

⁶²⁰ Fritz von Uhde, Die Heilige Nacht, 1888/1889, Öl/Lw., Triptychon, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neuer Meister 1892, Dresden, Inv.Nr. 1769 (2417).

⁶²¹ Fritz von Uhde, Zwei Kinder, 1884, Studie, Privatsammlung.

Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 11.

⁶²² Vgl. Hans Rosenhagen (Hg.), Stuttgart und Leipzig, 1908, 49.

mälde „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (Abb. 124), lassen sie sich von ihrer Größe und ihrer Ausarbeitung her mehr als eigenständige Werke⁶²⁴ charakterisieren. Die würdevolle und ungekünstelte, nicht verniedlichende Pose der kleinen Mädchen demonstriert Uhdes genaue Beobachtungsgabe und seine Fähigkeit, das kindliche Wesen malerisch unsentimental und einfühlsam in Szene zu setzen. Die Blickverweigerung der Figuren macht sie für den Bildbetrachter interessant und läßt Spielraum für eigene Phantasien⁶²⁵. Die Gemälde „Kind mit Puppen“ von 1885 (Abb. 20), „Heideprinzeßchen“ von 1889 (Abb. 49) und „Spielender Knabe“ von 1890 (Abb. 21), einziges Jungenmotiv im Œuvre Uhdes, sind außergewöhnliche malerische Reflexionen zeitgenössisch modernen Pädagogikverständnis; fern jeglicher Anekdote zeigen sie drei unterschiedlich alte Kinder in ihren typischen Verhaltensweisen, vollkommen vertieft in ihr Tun und isoliert in ihrer ganz eigenen Lebenswelt. Im Spätwerk der Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen, eher irdisch als sakral wirkenden Engelstudien⁶²⁶ zum Gemälde „Atelierpause“⁶²⁷ zeigt Uhde an seinem kleinen Mädchenmodell noch einmal imposant und mit unterschwelligem Humor die ungenierte fröhliche Unbekümmertheit und Ungezwungenheit eines Kindes in seinem Atelier.

Neben den in Holland beobachteten Kindern spielen für Uhde und seine Malerei die eigenen eine noch wichtigere Rolle. 1880 heiratete er Amalie Enders, mit der er drei Töchter bekam, Anna, geb. 1881, Amalia, geb. 1882 und Sophie, geb. 1886. Seine liebevollen Briefe⁶²⁸ an seine Frau und die Erinnerungen seiner jüngsten Tochter Sophie⁶²⁹ belegen, wie viel ihm seine Familie bedeutete, wie glücklich er sich als Familienvater fühlte und wie gerne er sie als seine unmittelbaren Modelle malen wollte. Die privaten Gemälde

⁶²³ Fritz von Uhde, Im Vorzimmer (An der Tür), 1885, Öl/Lw., 135 x 99 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin, Inv.Nr. A I 937.

⁶²⁴ Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 11.

⁶²⁵ Ebd., 12.

⁶²⁶ Vgl. Hans Rosenhagen (Hg.), Stuttgart und Leipzig, 1908, XLIV, 227, 228.

⁶²⁷ Fritz von Uhde, Atelierpause, 1900, Öl/Lw., 271 x 226 cm, Kriegsverlust, ehemals Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.

⁶²⁸ Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 49–61.

„In der Sommerfrische“ (Abb. 158), „In der Hängematte“⁶³⁰ und „Die große Schwester“ sind malerischer Ausdruck einer unbeschwerten frohen Zeit. Der Tod seiner Frau 1886 bei der Geburt der jüngsten Tochter Sophie traf ihn schwer; er bewirkte eine besonders innige Beziehung zu seinen damals noch kleinen Kindern und führte zu einer ungewöhnlich intensiven engen Bindung untereinander. Uhdes offene, freundliche, humorvolle Haltung Kindern gegenüber äußerte sich in verstärktem Maße in seiner für die damalige Zeit ungewöhnlichen Rolle als alleinerziehender Vater dreier Töchter. Fürsorglich bemühte er sich, die Wohn- und Lebensbedingungen den Bedürfnissen seiner Kinder anzupassen und ihnen ein kindgerechtes Umfeld zu schaffen. Uhdes großes privates Interesse an der Ontogenese seiner Kinder zeigen die zahlreichen, in regelmäßigen Abständen gemalten Bilder⁶³¹ seiner Töchter in der speziell für diese eingerichteten Kinderstube, in anderen Räumen des eigenen Hauses und im großen Garten, manchmal auch mit dem von den Kindern sehr geliebten Hund Kitsch. Physiologisch und psychologisch aufmerksam differenzierend sah er seine drei Töchter als individuelle, eigenständige Personen, deren unterschiedliche Wesensart er ernst nahm, interessiert beobachtete und kindgemäß darzustellen versuchte. Die unterschiedlichen Positionen in der Geschwisterreihe werden immer sensibel herausgearbeitet. Der jüngsten, lebhaften Tochter Sophie, die häufig auf den Gemälden im Mittelpunkt steht, kommt dabei oft die kommunikative Rolle zu, den Kontakt zwischen Betrachter und Bild aufzubauen. Sehr offen beschreibt Sophie⁶³² das für Kinder problematische ausdauernde Arbeiten ihres Vaters und seine Verärgerung, wenn seine kleinen Modelle müde wurden. Trotz aller Liebe war er für sie kein umgänglicher Vater war, sondern, der Wilhelminischen Zeit entspre-

⁶²⁹ Vgl. Sophie von Uhde, Erinnerungen an Fritz von Uhde, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 12. September 1926.

⁶³⁰ Fritz von Uhde, In der Hängematte, 1883, Privatbesitz. In: Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 10.

⁶³¹ Vgl. Hans Rosenhagen (Hg.), Stuttgart und Leipzig, 1908.

Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998.

⁶³² Vgl. Sophie von Uhde, Erinnerungen an Fritz von Uhde, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 12. September 1926.

chend, Respekt und auch Angst einflössend.⁶³³ Im häuslichen, gutbürgerlichen Milieu in München und am Starnberger See entstanden so ab 1883 diese ganz persönlichen Kinderbilder Uhdes mit den eigenen Töchtern als Modell⁶³⁴: als Kleinkinder (Abb. 42/158), als Schulkinder (Abb. 34/42/105) und später als junge Erwachsene. An den anfangs anspruchsvollen großformatigen, später kleineren Familienbildern arbeitete Uhde parallel neben seinen religiösen Werken, mit denen er sein Geld verdiente. Seine Privatbilder waren zunächst nicht für die Öffentlichkeit und den Verkauf gedacht.⁶³⁵ Seit der Jahrhundertwende zeichnete sich eine Veränderung in der Rezeption seiner Werke ab, seine nun auch vereinzelt ausgestellten Kinderbilder wurden immer beliebter.⁶³⁶ Viele dieser Werke, die unschätzbaren zeitdokumentarischen Wert besitzen, sind in Privatbesitz geblieben oder nicht mehr erhalten.

6.4.1.2 Bildbezogene stilistische und ikonografische Überlegungen

Das Ölgemälde „Die große Schwester“ entstand 1885 am Anfang von Uhdes Karriere als Künstler und, wie oben schon erwähnt, etwa ein Jahr nach seinem ersten religiösen, ungewöhnlich großformatigen und international beachteten Gemälde „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (Abb. 124). Der damals 37-jährige Künstler war auf der Suche nach einer eigenen Bildsprache, die sich ihm in der Verbindung von religiösen Themen mit den Motiven Kind und Familie⁶³⁷ bot. Entdeckte Uhde in Holland mit den für ihn seltsam angezogenen Fischerkindern, „die eigentlich das Malerischste und Hübscheste hier sind“⁶³⁸, inhaltlich das Motiv des Kindes für seine Malerei (Abb. 156), so fand er formal durch die Naturnähe zu einer neuen künstlerischen

⁶³³ Vgl. Sophie von Uhde, Erinnerungen an Fritz von Uhde, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 12. September 1926.

⁶³⁴ Viele von Uhdes Kinderbildern sind abgebildet im Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 10, 13, 17, 18/19, 88/89, 96/97, 118/119, 120/121, 122/123, 154/155, 156/157, 160/161, 162/163, 164/165, 166/167, 168/169, 172/173, 174/175.

⁶³⁵ Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 10.

⁶³⁶ Ebd., 122.

⁶³⁷ Ebd., 10.

⁶³⁸ Ebd., 59.

schen Ausdrucksform, die in den Titeln „Lichtmaler aller Zeiten“⁶³⁹ oder „Poet unter den Freilichtmalern“⁶⁴⁰ eine herausragende Würdigung erfuhr. Das Kindermotiv diente ihm dabei als Experimentierfeld zur Umsetzung der Postulate der Freilichtmalerei: Licht, Luft, Natur und Wahrheit⁶⁴¹. Da die Kinderbilder die Basis für Uhdes intensive Auseinandersetzung mit dem Lichtphänom und die Entwicklung seiner Pleinairmalerei legten, zählten renommierte Kunstkritiker wie Fritz von Ostini⁶⁴² und Hans Rosenhagen⁶⁴³ diese zu Uhdes wichtigsten Werken.

Künstlerische Wegbereiter für Uhde waren Menzel, Makart, Munkacsy, Liebermann, die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, allen voran Rembrandt und Hals, die Maler von Barbizon, Bastien-Lepage (Abb. 159), Murillo, Velázquez (Abb. 119/136) und Goya (Abb. 116/152/165/176/205), erst nach 1891 auch die französischen Impressionisten.⁶⁴⁴ Mit dem Ölgemälde „Kinderprozession im Regen“ von 1887 erwies Uhde seine Referenz an den von ihm schon in seiner Jugendzeit verehrten Künstler Menzel⁶⁴⁵. Das Gemälde „Heideprinzeßchen“ von 1889 (Abb. 49) erinnert an den französischen Künstler Jules Bastien-Lepage⁶⁴⁶ (Abb. 159), dem sich Uhde stilistisch sehr verbunden fühlte. Charakterisch für Uhdes Malerei ist sein Spiel mit dem Licht und dem zufälligen, einem Foto ähnlichen Ausschnitt einer Szene. Gezielt setzt er das Licht und die Raumillusion als Stimmungsfaktor⁶⁴⁷ ein. Das Gegenlicht aus dem Hintergrund, oft durch ein Fenster ermöglicht, erweitert den Raum. Skizzenhaftigkeit, Fragmentarisierung, Überschneidung, Helligkeit, Farbigkeit und malerische Faktur sind seine künstlerischen Mittel, um

⁶³⁹ Fritz von Ostini, Bielefeld und Leipzig 1911, 8.

⁶⁴⁰ Ebd., 4.

⁶⁴¹ Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 8.

⁶⁴² Vgl. Fritz von Ostini, Bielefeld und Leipzig 1911, 4–10.

⁶⁴³ Vgl. Hans Rosenhagen (Hg.), Stuttgart und Leipzig 1908, XXXVI.

⁶⁴⁴ Ebd., X–XXLV.

Vgl. Sophie von Uhde, Erinnerungen an Fritz von Uhde, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 12. September 1926.

Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 190–197.

⁶⁴⁵ Vgl. Hans Rosenhagen (Hg.), Stuttgart und Leipzig 1908, XXXIII.

⁶⁴⁶ Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 49, 60.

⁶⁴⁷ Vgl. Hans Rosenhagen (Hg.), Stuttgart und Leipzig 1908, XLVII.

den Eindruck von flüchtiger Bewegung zu erzielen. Die Virtuosität, mit der er eine homogene Bildfläche in Reflexe von Licht und Schatten auflöst und Licht in der Farbsubstanz materialisiert, erinnert an seine großen, von ihm auch selbst zitierten Vorbilder Frans Hals (1581/85-1666)⁶⁴⁸ und Rembrandt (1606-1609)⁶⁴⁹. Nicht nur die Technik ihrer Malerei, sondern auch ihre menschliche, emotionale Bildsprache imponierten Uhde stark.

Im Ausstellungskatalog „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“ von 1998/1999⁶⁵⁰ werden für das große Nürnberger Ölgemälde „Die große Schwester“ zwei zeitlich kurz vorher datierte, vorbereitende Arbeiten gleichen Motivs genannt: eine kleine, flüchtige ganzfigurige Skizze im Lenbachhaus in München (Abb. 160), die als Raumstudie zu werten ist, und eine etwas größere ausschnittshafte Fassung im Museum Oskar Reinhart in Winterthur (Abb. 161), die als Figurenstudie angesehen wird. Auf keinem der drei Versionen fungierten die Töchter Uhdes als Modelle, da sie nicht das entsprechende Alter der Dargestellten hatten und der soziale Status, der aus der Raumsituation abzulesen ist, nicht seinem eigenen entsprach. Uhde hat das Nürnberger Gemälde nicht auf großen öffentlichen Ausstellungen gezeigt, denn er selber schätzte es nur als Studie⁶⁵¹ und nicht als eigenständiges Werk ein. In der frühen Literatur zu Uhde, beispielsweise bei Hans Rosenhagen 1908 und Gustav Keyssner 1923, wurde es noch nicht erwähnt. Auffallend ist, wie schon angesprochen, das mangelnde Verständnis der Öffentlichkeit für realistische Kinderdarstellungen und daraus resultierend die geringe Präsenz dieser Werke⁶⁵², eine Beobachtung, die für Kinderbilder vieler Künstler des 19. Jahrhunderts zu konstatieren ist.

⁶⁴⁸ Vgl. „Fritz von Uhde“, Eine Kunstgabe für das deutsche Volk mit einem Geleitwort von Alexander Troll, hg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Mainz 1908, 12.

⁶⁴⁹ Vgl. Georg Muschner, Im Gespräch mit Fritz von Uhde, Vernissage Nr. 15/1998, 6. Jahrgang, Die Zeitschrift zur Ausstellung „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Heidelberg 1998, 35.

⁶⁵⁰ Vgl. Ausstellungskatalog Bremen „Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus“, Ostfildern-Ruit 1998, 96.

⁶⁵¹ Ebd., 14, 96.

⁶⁵² Ebd., 11.

Nach Marco Fittà⁶⁵³, der Spiele und Spielzeug der Antike untersucht hat und Beispiele zum Motiv „Huckepack“ anführt, kann sich das Huckepackspiel als Pferdchenreiten aus dem Spiel mit dem Steckenpferd entwickelt haben. Das Tragen auf dem Rücken ist, da sich das Gewicht besser verteilt, für den tragenden Hauptakteur bequemer als das Tragen auf der Schulter, erfordert hingegen vom Getragenen eine gewisse physische und mentale Reife und aktive Mitarbeit. Die Kernaussage des Motivs „Huckepack“, das unbegrenzte Vertrauen eines Schwächeren zu einem Stärkeren findet sich schon sowohl in der christlichen als auch der mythologischen Ikonografie. Das Motiv wird jedoch nicht als spielerische, fröhliche und lustvolle Aktion gegeben, sondern im Gegenteil als mühevoll, situationsbedingt notwendige Arbeit gezeigt: Die künstlerische Darstellung des heiligen Christopherus mit dem Christuskind auf den Schultern⁶⁵⁴, die sich auf die *Legenda aurea*⁶⁵⁵ bezieht, stellt eine Variation des Huckepackmotivs dar, für die künstlerische Darstellung des trojanischen Helden Aeneas mit seinem gelähmten Vater Anchises gibt es unterschiedliche Tragepositionen⁶⁵⁶. Hans Burgkmair d. Ä. (1473-1531) zeigt 1514 das Tragemotiv als Spiel mit pädagogischer Zielrichtung. In seinem Holzschnitt „Die Spiele des jungen Weisskunig“ (Abb. 162) dient es der gezielten Förderung von Geschicklichkeit und Kräfteressen heranwachsender Jungen. Das Huckepacktragen auf dem 1560 entstandenen Gemälde „Kinderspiele“ von Pieter Bruegel d. Ä. (1525/30-1568) (Abb. 163), das Jeanette Hills⁶⁵⁷ als Spiel Nr.74 anführt, ist eines unter 78

⁶⁵³ Vgl. Marco Fittà, *Spiele und Spielzeug in der Antike, Unterhaltung und Vergnügen im Altertum*, aus dem Italienischen übersetzt von Cornelia Homann, Stuttgart 1998, 37.

⁶⁵⁴ Konrad Witz, *Der Hl. Christopherus*, um 1435, Mischtechnik auf Holz, Kunstmuseum, Basel.

Diereck Bouts d. Ä., *Der Hl. Christophorus* (Rechter Flügel des Triptychons „Die Perle von Brabant“), 1467/1468, Öl/Holz, 62,6 x 27,5 cm, Alte Pinakothek, München.

Hieronymus Bosch, *Christopherus mit dem Jesuskind*, um 1496, Öl/Holz, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

⁶⁵⁵ Vgl. Rainer Nickel (Hg.), *Jacobus de Voragine, Legenda aurea*, Stuttgart 2007, 248, 249.

⁶⁵⁶ Raffaello Santi, *Brand des Borgo*, 1514–1517, Wandfresko, Stanza dell' Incendio di Borgo, Vatikanisches Museum, Rom.

Peter Paul Rubens, *Aeneas und Anchises*, um 1600–1608, Federzeichnung in Braun über Kreide, Graphische Sammlung, Albertina, Wien.

Leonhard Kern, *Aeneas und Anchises*, um 1625, Elfenbein, Kunsthistorisches Museum, Wien.

⁶⁵⁷ Vgl. Jeanette Hills, *Das Kinderspiel von Pieter Bruegel d. Ä. (1560.)*, Eine volkskundliche Untersuchung, Wien 1957.

anderen Kinderspielen. Bei Bruegel, der die Kinder wie zu seiner Zeit üblich als kleine Erwachsene darstellt, geht es um die malerische dokumentarische Auflistung⁶⁵⁸ von verbreiteten und beliebten Kinderspielen der damaligen Zeit, nicht um die detaillierte Herausarbeitung und künstlerische Interpretation dieses besonderen Motivs. Isoliert illustriert Jacques Stella (1596-1657) auf dem Blatt 35 ein Kampfspiel mit dem Huckepackmotiv (Abb. 164), bei dem die tragenden Jungen die Rolle des Pferdes und die getragenen Jungen die des Reiters einnehmen. Wie bei Burgkmair d. Ä. stehen das Kräftemessen und der Wettkampf im Vordergrund, die Nacktheit der dargestellten Jungen verweist auf antike Vorbilder. In eine Alltagsszene hat Goya (1746–1828) sein Motiv eingebaut. Unter seinen sechs populären, kleinformatigen Bildern mit Kinderszenen von 1781-1785, die Ähnlichkeit mit seinen Kinderdarstellungen für die Teppiche im Palast El Pardo haben, zeigt eines Kinder beim Stierkampf⁶⁵⁹ (Abb. 165). In der linken unteren Bildecke stehen kampfbereit zwei etwa gleichaltrige Jungen in der Huckepacksituation, um einen von anderen Kindern gespielten Stier abzuwehren oder zu bezwingen. Die Motivation und die Intention dieses Jungenspiels mit eher aggressivem Charakter liegen wieder in der Macht- und Stärkedemonstration. Es gewinnt in der Gruppensituation eine gänzlich andere Bedeutung als das Spiel der beiden Schwestern auf dem Gemälde von Uhde. In den Genredarstellungen mit dem Huckepackmotiv des niederländischen Malers Jozef Israëls (1824-1911) (Abb. 166) und des schottischen Malers Sir William Quiller Orchardsons (1832-1910) (Abb. 167) steht der Trageaspekt, nicht das Spiel „Huckepack“ im Vordergrund; bei Israëls ordnet sich das Motiv als kleines Detail der gesamten Bildaussage unter, bei Orchardsons zeigt es bei aller Schwere die Symbiose von Mutter und Kind.

Ob Uhde sein Motiv mit Assoziationen an tradierte Stoffe verband, ließ sich nicht eruieren. Wahrscheinlich ist, dass er Kinder der ärmlichen Unterschicht, die über wenig oder kein Spielzeug verfügten, bei diesem alten, all-

⁶⁵⁸ 1535, also 25 Jahre vor Bruegel, hatte der französische Schriftsteller François Rabelais (1494-1553) in seinem Werk „Gargantua“ literarisch 215 verschiedene Spiele aufgelistet. In: Jeanette Hills, Wien 1957, 2.

gemein bekannten, immer beliebten und überall zu realisierenden Kinderspiel beobachtet hat und von dem unerschütterlichen Vertrauen und der ansteckenden Freude des getragenen Kindes beeindruckt war. Malerischer Impetus für das Motiv der huckepackspielenden Kinder könnte Max Liebermanns (1847-1935) neun Jahre früher entstandenes Gemälde „Die Geschwister“⁶⁶⁰ (Abb. 32) sein, das in Lebensgröße isoliert und zentral die innige, vertraute Verbundenheit zweier der unteren Sozialschicht zugehörigen Geschwister zeigt, wenn auch in anderer Trageposition und in statuarischer Position, und in der Figuration vergleichbar dem Gemälde „Untröstlich“ von Jan Verhas (1834-1896) (Abb. 168) ist. Möglich ist zudem Uhdes Kenntnis des Ölgemäldes „Hirten vor einem Andachtsbild“⁶⁶¹ von 1833 und der Zeichnung „Beim Bäcker“ (Abb. 169) von 1866 des Dresdner Künstlers Ludwig Richter (1803-1884) sowie des Ölgemäldes „Landschaft mit Taufgesellschaft“ von 1860 (Abb. 170) des Richter Schülers Albert Zeh (1834-1865). Auf allen drei Genrebildern befindet sich das Motiv „Huckepack“ im Vordergrund als Staffagefigur, bei Richter nahsichtig mittig beziehungsweise ganz an den linken Bildrand als Abschluß der Bilderzählung gesetzt, bei Zeh farbbetont zentral plaziert. Diese spätromantischen Werke zeigen, wie schon die genannten von Israëls und Orchardson, die situationsbedingt erzwungene Notwendigkeit und mühevollen Arbeit des Huckepacktragens, denn im geschilderten ärmlichen Milieu war kaum eine andere Möglichkeit als die eigene Körperkraft gegeben, ein Kleinkind mitzunehmen. Die Subordination des Motivs bedingt eine inhaltliche Reduktion auf seine Trageposition, die emotionale Zuwendung beziehungsweise Verbundenheit der Akteure und die Freude an der gemeinsamen, lustvollen, spielerischen Mobilität bestimmen nicht dominant, konträr zu Uhdes Intention, die Bildaussage. Die kleine Zeichnung „Huckepack“⁶⁶² von Hans Thoma, die später als Uhdes Gemälde

⁶⁵⁹ Vgl. José Guidol, Goya 1746-1828, Plates 1 to 404, Catalogue 1 to 284, Band II, Barcelona 1971, 245.

⁶⁶⁰ Abb. in: Matthias Eberle, Max Liebermann 1847-1935, Band I 1865-1899, München 1995, 111.

⁶⁶¹ Ludwig Richter, Hirten vor einem Andachtsbild, 1833, Öl/Lw., 58,5 x 50,8 cm, Nationalmuseum, Breslau, Inv.Nr. VIII-2307.

⁶⁶² Hans Thoma, Huckepack, Lithografie, in: Hans Thoma und Henry Thode, Federspiele, Frankfurt am Main 1919, 58.

entstand, zeigt eine ungewöhnliche Rückenansicht. In Nahsicht wird auch bei Thoma der Aspekt des mühevollen Tragens betont, eindringlich aus der Haltung, der Verschränkung der Arme und des festen Aufsetzens der Füße bildlich zum Ausdruck gebracht. Die Darstellung der rein spielerischen Variante des Huckepacktragens findet sich nur bei Uhde, seine Motivauffassung ist singulär.

6.4.2 Komposition:

Singulär und innovativ sind die Isolierung und Größe des unspektakulären alltäglichen Spielmotivs. Zentral und nahsichtig, fast aus dem Bild laufend, zeigt Uhde das Geschwisterpaar in Lebensgröße. Vergleichbar in der Bildgröße, der Isolierung und der Zentralisierung des Geschwisterpaares ist der zum Ende seiner „Rosa Periode“ entstandene Akt von Pablo Picasso (1881-1973) (Abb. 171), der zwei nackte Jungen in der Huckepacksituation im völlig kargen Raum, jedoch nicht im Spiel erfasst. Ein thematisch verwandtes Gemälde „Huckepack“ von Ludwig Knaus (1829-1910) (Abb. 57), das wegen fehlender Farbabbildung nur begrenzt als Analyseobjekt herangezogen werden kann, ist im kleinen Hochformat ausgeführt. Über das von dem im Leibl-Kreis arbeitenden Künstler Rudolf Hirth du Frênes (1846-1916)⁶⁶³ gemalte Gemälde gleichen Themas konnten keine näheren Bildangaben gefunden werden.

Der ausschnitthafte, nicht bildparallele offene Raum ist bei Uhde dominant mittels Diagonalen aufgebaut und an drei Seiten, seitlich und oben, angeschnitten. Horizontale und vertikale Linien wirken schief und dadurch instabil. Dieses gewählte Konstruktionsprinzip vermittelt die dynamische Bewegung der beiden Hauptakteure, die in leichter Untersicht zu sehen sind. Die von links nach rechts diagonal verlaufenden Bodenplanken geben Raumtiefe. Sie lenken den Blick auf die Mädchen im Vordergrund und über die

⁶⁶³ Rudolf Hirth du Frênes, Huckepack, erwähnt in: Friedrich von Boetticher, Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts, Beitrag zur Kunstgeschichte, unveränderter Neudruck der 1891–1901 erschienenen Erstausgabe in vier Bänden, Leipzig 1948, Zweiter Band, 571 Nr. 26.

mittlere Bildfläche hin zum Hintergrund. Im Unterschied zu Uhde wählt Knaus (Abb. 57) für den Bewegungseindruck einen noch engeren Raumausschnitt, schneidet unten die Füße des tragenden Mädchens ab und läßt es mit seiner Schwester auf den Schultern frontal aus dem Bild laufen. In der Frontalposition, an griechische Kouros-Figuren erinnernd, existiert eine zweite Fassung zum Gemälde „Die beiden Brüder“ von Pablo Picasso (1881-1973) (Abb. 172) mit einem nackten älteren Jungen und seinem ebenfalls nackten Bruder auf dem Rücken; die reduzierte, verhaltene, ponderierte Bewegung und die ernste, traurig-melancholische Miene der nicht individualisierten, zeitlos dargestellten Kinder erwecken, wie schon auf seinem Baseler Gemälde, nicht die Assoziation an Spiel.

Zwei schräg verlaufende Zimmerwände, die etwa in einem Verhältnis von 4:1 stehen, bilden mit der Zimmerecke den hinteren Bildabschluß. Die linke längere Wand endet in einem zweifach angeschnittenen Fenster mit breiter Fensterbank und breiter Fensterlaibung. Die Höhe der Wände ist durch den oberen Bildrand angeschnitten, ein künstlerisches Kompositionsprinzip, das die Körpergröße des Kinderpaares akzentuiert. Der ärmlich wirkende, einfache Wohnraum enthält einen großen, aufwendig gearbeiteten Holzstuhl mit aus Bast geflochtener Sitzfläche und einen nur durch ein Bein und eine Ecke angedeuteten Tisch. Der Stuhl steht direkt unter dem Fenster. Zusammen mit dem Tischstück steht er so in diagonaler Beziehung zum Geschwisterpaar, dass sich links mit den Möbeln und rechts mit den Figuren zwei Fixpunkte im Bild ergeben. Einziger Raumschmuck sind eine hoch aufragende Topfblume auf der Fensterbank, ein angedeutetes Rollo und, auch nur ausschnitthaft zu sehen, ein schiefhängender Spiegel oder ein Bild an der linken Wand. Uhde beschränkt sich auf das Einfache und Wesentliche; er läßt alles Überflüssige weg und lenkt damit gezielt den Blick auf das Geschwisterpaar. Vom Raum geht bei ihm dennoch, im Unterschied zu Picassos mehr flächig angelegten Kompositionen, eine vertraute und sichere Geborgenheit aus.

Raumfüllend im vorderen Bildfeld, von der Mittelachse leicht nach rechts verschoben, ist das Huckepack-Spiel der beiden Mädchen in deutlicher Konturierung, wie sie auch bei den Figuren von Knaus (Abb. 57) gegeben ist,

aber nicht so extrem scharf wie bei Picasso (Abb. 171/172), dargestellt. Nur der Kopf und der parallel zu den Fußbodenfugen stehende linke Fuß des älteren Mädchens ragen über die Mittellinie nach links. Die diagonale Linie des Mädchenrückens verläuft quer zu den Bodenbrettern, verstärkt durch die Parallele des Kleinkinderrückens. Die mit dem Oberkörper nach vorn gebeugte, dynamische Figur bewegt sich auf den Betrachter zu. Die Bewegung ergibt sich aus dem weiten Ausfallschritt mit dem linken, fest aufgesetzten Fuß und dem rechten, nur mit den Zehenspitzen den Boden berührenden Fuß, aus dem wild fliegenden rechten Haarzopf und den hoch wirbelnden Ponysträhnen sowie dem schwingendem langen Rock. Von der Größe her entspricht das ältere, im Dreiviertelprofil gemalte Mädchen einem Schulkind im Alter von ca. 12 Jahren. In den Proportionen altersgerecht dargestellt ist es im Bereich des Oberkörpers, während die Beine und Füße zu groß und klobig wirken. Die Schwere der unteren Extremitäten betont die Schwere der tragenden Last auf dem Rücken. Das fein modulierte, zarte Gesicht, umrahmt von einer typischen Jungmädchenfrisur mit zwei Zöpfen, blickt lächelnd auf den Boden, den nächsten Schritt schon vorausschauend abtastend. Mit den nach hinten angewinkelten Armen hält es die jüngere Schwester sicher auf dem Rücken fest. Diese hat das Alter eines 3-4-jährigen Kindergartenkindes und erscheint im unteren Körperbereich mit den angewinkelten, breitbeinig um den Oberkörper der Schwester geschlungenen Beinen ebenfalls leicht unproportioniert. Bei Knaus, der mit einem 10-12-jährigen Schulmädchen und einem Kleinkind von ca. einem halben Jahr einen größeren Altersunterschied erfasst, sind die Körperproportionen ausgewogen und stimmig, bei Picasso wirken die Jungen frühreif-unkindlich. Die etwas grob modulierten Arme vertrauensvoll locker um den Hals der Schwester gelegt, schaut das kleine Mädchen auf Uhdes Gemälde frontal mit direktem, offenem Blick voll strahlender Fröhlichkeit lachend dem Betrachter ins Gesicht. Die detailliert erfaßte Mimik hat nichts babyhaftes mehr wie bei Knaus (Abb. 57), ist im Kontrast zur Schwester aber ganz kleinkindhaft, ohne dabei niedlich zu wirken. Die zerzausten Haare sind wie bei den holländischen Fischerkindern teilweise unter einer eng anliegenden Mütze versteckt. Der grobe Stoff der einfachen Kinderkleidung und die

plumpen praktischen Schuhe verstärken den Eindruck, dass Kinder aus Zandvoort Modell gestanden haben. In der Charakteristik der beiden Gesichter wird offensichtlich, dass es dem Künstler neben der motorischen Bewegung um die Darstellung der Freude am gemeinsamen, lebhaften Spiel geht. Vergleicht man Uhdes und Knaus sensibel beobachtete Versionen, wird deutlich, dass, bedingt durch das jüngere Alter, bei Knaus das Kleinkind noch keinen aktiven Part im Spiel übernehmen kann, bei Uhde dagegen der Anteil des Kleinkindes schon größer, wenn auch noch nicht gleichwertig dem der älteren Schwester ist. Die innige Zuwendung zweier unterschiedlich alter Geschwister thematisieren auch Albert Anker (1831-1910) (Abb. 23), Wilhelm Busch(1832-1908) (Abb. 26) und Max Liebermann (1847-1935) (Abb. 32). Anker betont in seinem Werk die Bedeutung des nicht auf Sprache angewiesenen Blickkontaktes, die Zwiesprache der Augen, Busch, in Komposition und Farbgebung an sakrale Mutter-Kind-Darstellungen erinnernd, das wärmende, umhüllende Beschütztsein und Liebermann die stolze Haltung des sich schon groß fühlenden Mädchens im Unterschied zum tollpatschigen Baby. Auf allen drei Gemälden ist das kindliche Wesen differenziert erfasst. Sie wirken jedoch in ihrer Komposition statuarischer, da die bei Uhde imponierende lebhaft motorische Bewegtheit des Spiels, die sich aus seiner Hukkepack-Position der Geschwister ergibt, ausgeklammert ist.

Malerisch, ausgeführt mit freiem, lockerem Pinselduktus, unterstützen Lichtführung und Farbgebung die Raum- und Figurenkonstruktion. Insgesamt ist die Färbung abgeblaßt und verwaschen, noch nicht in den satteren, lebhafteren und wärmeren Tönen seiner Spätphase. Das von vorn und von links seitlich durch das Fenster fallende Licht verteilt sich silbrig schimmernd überall im Raum, setzt besondere Akzente in den Gesichtern der Mädchen, am hellsten im Gesicht des jüngeren. Die lebendige Beleuchtung mit weicher Schattenbildung dient der Darstellung der spielerischen Aktivität. Lokalfarben in dominant graubraunen Valeurs sind vorherrschend. Blickfang ist die rote Bluse des älteren Mädchens, die rote Farbe symbolisiert seinen aktiveren Part in dem Spiel. Das kleinere Mädchen trägt über einem rotbräunlichen Kleid eine weiß-goldschimmernde Schürze. Die helle Farbigkeit der Klei-

derung verstärkt den im Licht strahlenden, unbefangenen Kleinkinderblick, unterstreicht in seiner Funktion als Symbol der Reinheit und Unschuld die noch unbeschwerte Natürlichkeit kindlichen Verhaltens. Die schwarzen Farbflecken der Mütze, der Laufschuhe und der geschnürten Halbschuhe sind pyramidal angeordnet und ziehen die Zweifigurengruppe zu einer zusammen, die Gemeinsamkeit des Spiels unterstreichend.

6.4.3 Bildanalyse nach den spielrelevanten Kriterien

Das Gemälde „Die große Schwester“, ein einfühlsames Kinderbild, steht als singulärer Exponent für das Partnerspiel im Innenraum. Realistisch und unsentimental vermittelt Uhde einen ungewohnten, künstlerisch so selten festgehaltenen Blick in die kindliche Lebenswelt. Der Schnappschuss einer momenthaften, gleichermaßen motorisch wie emotional bewegten Situation zeigt die Kinder zeitlich losgelöst in ihrem für ihr einfaches Spiel umfunktionierten Spielraum. Spaß, Fröhlichkeit, Unbeschwertheit und ein bisschen Übermut dominieren bei der Darstellung des Spiels, das bei Uhde wirklich Spiel und keine notwendige Arbeit wie etwa auf den Darstellungen von Richter (Abb. 169) oder Zeh (Abb. 170) ist.

Spielraum:

Uhde gibt in seinem Gemälde einen konkreten Spielraum an, den Innenraum einer Wohnung. Dieser ist nicht ein eigens eingerichteter, nur für Kinder ausgewiesener Spielraum, sondern Teil eines ärmlichen, sehr karg ausgestatteten Wohnzimmers der sozialen Unterschicht, das von allen Familienmitgliedern genutzt wird. Der Raum ist malerisch nicht detailliert ausgearbeitet, er dient als rahmende Hintergrundfolie und bewirkt die Dominanz der Zweifigurengruppe im Zentrum. Die von Uhde realisierte Raumkomposition hat zwei Funktionen. Einerseits reduziert der angedeutete, Geborgenheit schaffende Raum die Bewegungsfreiheit, die das Huckepackspiel eigentlich erfordert und lenkt damit den Fokus auf die soziale Komponente des Geschwisterspiels: die Freude am Spiel miteinander, die Freude am Körperkontakt, die Freude über Vertrauen und Zutrauen. Andererseits unterstützen die nicht bildparallele, ausschnitthafte Anlage des Raumes, die Überschneidun-

gen am Bildrand und die diagonal verlaufenden Dielenbrettern den evozierten Eindruck von Bewegung. Mit der vorgegebenen Raumsituation wertet Uhde das einfache, ohne spielrelevantes Material auskommende, nur auf sich selbst bezogene Spiel der Kinder auf und demonstriert eine besonders innige, aber nicht selbstverständliche Geschwisterbeziehung.

Spielausdruck:

Um den Spielausdruck zu bestimmen, muss der Blick wieder auf die Physiognomie und die Haltung der dargestellten Kinder gelenkt werden. Dominant ist er in der unbeschwert strahlenden Gesichtsmimik und im engen Um- und Verschlungensein der Arme ablesbar, malerisch virtuos und sensibel akzentuiert durch den seitlichen Lichteinfall, die helle, bunte Farbigkeit und den feinen Pinselduktus. Die Leichtigkeit des emotionalen Ausdrucks im Kopf- und Oberkörperbereich steht im Kontrast zur Schwere der Unterkörper, sie dominiert und läßt die drückende Last und Bürde des Alltags vergessen. Trotz großer physiologischer Differenzen der beiden Schwestern handelt es sich um ein harmonisches, ausgewogenes Spiel, das beide Parteien lustvoll empfinden. Das Vergnügen basiert auf der freiwilligen Entscheidung zum Spiel, der intrinsische Lerneffekt spielt vordergründig keine Rolle. Die große Schwester genießt stolz, aber nicht überheblich, ihre körperliche Überlegenheit und ihre differenzierte Körperbeherrschung, das jüngere Kind die körperliche Nähe und das „Großeinkönnen“. Für eine kurze Zeit, die von der Ausdauer des älteren Mädchens abhängige Spielzeit, kann sich das kleine Mädchen in dem Gefühl sonnen, die Größere und Tonangebende zu sein, und sich dieser Illusion ohne Angst vollkommen hingeben.

Spielspannung:

Uhde hat das Spiel der beiden Geschwister in einem Moment eingefangen, in dem die anfängliche natürliche Anspannung ihren Höhepunkt überschritten hat und in gelöste, übermütige Fröhlichkeit übergehen will. Die Sorge der älteren Schwester, gelingt das Spiel oder nicht, und die Angst der jüngeren, werde ich wirklich gut festgehalten, sind verdrängt worden durch den Ablauf der spielerischen Aktion selbst. Bei beiden Kindern zeigt sich in Gestik und Mimik gegenseitiges Zutrauen, das Sich-Verlassenkönnen auf den anderen.

Die Verantwortung der Älteren ist groß, sie muß mit ihrem körperlichen Einsatz verhindern, das die kleine Schwester fällt und sich verletzt. Von ihrer richtigen Einschätzung ihrer eigenen Körperbeherrschung und der ihres Partners hängt das Gelingen des Spiels ab. Der Kontrast des unterschiedlichen Alters und das daraus resultierende Spannungsverhältnis zwischen Eigenständigkeit und Abhängigkeit, zwischen Stärke und Unterlegenheit, zwischen Vertrauen geben und annehmen, werden treffend erfaßt.

Spielfunktion:

Funktionstheoretisch umfasst das Huckepackspiel mehrere Aspekte. Primär ist es ein Bewegungsspiel mit zwei Partnern, das Getragenwerden und das Tragen von einem Ort zu einem anderen sind seine äußeren Merkmale. Der dafür erforderliche Ganzkörpereinsatz beider Kinder ist von Uhde physiognomisch und psychologisch genau und differenziert erfaßt, das altersbedingt unterschiedliche Kräfteverhältnis und die ungleiche Geschicklichkeit sind auf malerische Weise zum Ausdruck gebracht. Sekundär ist es ein Rollenspiel mit zwei unterschiedlichen Akteuren und schließlich auch ein Regelspiel, das nach einem eigenen, von den Kindern selbst aufgestellten System abläuft. Die Regeln haben sich die beiden Spielenden selber vorgegeben oder im Spiel entwickelt. Die Harmonie im Spiel gründet auf der beiden gemeinsamen intrinsischen Motivation als Voraussetzung für das Spiel. Die psychische Reife der Älteren zeigt sich in seiner Akzeptanz der im Spiel nur vorgetäuschten Vertauschung der Rollen. Die kommunikative soziale Funktion und die austaxierte Balance des Partnerspiels sind anschaulich im Um- und Verschlungensein der Arme realisiert.

Die Intention des Malers, die auch alle seiner anderen Kinderbilder bestimmt, läßt sich abschließend mit seinen eigenen Worten belegen:

„Etwas muß dabei sein, was die Leute innerlich packt, sonst kann man ja mit seinen Bildern keinen Hund hinterm Ofen hervorlocken. Ich wollte nicht bloß Naturstudien geben, ich suchte Inhalt, sonst sind, dachte ich, ja die Bilder

langweilig. Die Impressionisten wollen nur eine neue malerische Formel. Ich suchte so was wie eine Seele.“⁶⁶⁴

6.5 Bildanalyse 5: „Der Kinderreigen“ von Hans Thoma (Bernau 1839-1924 Karlsruhe)⁶⁶⁵

Das Ölgemälde „Der Kinderreigen“ ist ein realistisch-idealisiertes Kinderreigenbild der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im großen querrechteckigen Format zeigt es in Nahsicht mit niedrigem Augenpunkt eine ganzfigurig erfaßte Gruppe von acht unterschiedlich alten Bauernkindern, bestehend aus sieben Mädchen und einem Jungen. Vor einer in der Tiefe angedeuteten Berglandschaft tanzen die Kinder auf einer von Blumen übersäten Frühlingswiese einen Frühlingsreigen.



⁶⁶⁴ Vgl. „Fritz von Uhde“, Eine Kunstgabe für das deutsche Volk mit einem Geleitwort von Alexander Troll, hg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Mainz 1908, 4, 5.

⁶⁶⁵ Hans Thoma, Der Kinderreigen, 1872, Öl/Lw., 115 x 161 cm, Staatliche Kunsthalle 1902, Karlsruhe, Inv.Nr. 435–1937/8 (siehe auch Abb. 101).

6.5.1 Entstehungsgeschichte zum Motiv und mögliche Vorbilder

6.5.1.1 Biografische Aspekte

Der Maler und Kunsthandwerker Hans Thoma, dessen Herkunft und Werk in engem Zusammenhang zu sehen sind⁶⁶⁶ und der sich selbst als „geborener Realist“⁶⁶⁷ bezeichnete, wuchs im bäuerlichen, tief religiösen Milieu einer sehr einfachen, mittellosen Familie in Bernau im Schwarzwald als zweites von drei Kindern auf. Seine ausgeprägte Natur- und Heimatverbundenheit bestimmen sein gesamtes Œuvre, dessen zeitlos gültige Meisterwerke vor allem in der Spanne zwischen 1870 und 1890⁶⁶⁸ zu finden sind. Thomas neun Jahre älterer Bruder Hilarius (1830–1852), den er sehr verehrte und der ihn mit den pädagogischen Theorien Pestalozzis⁶⁶⁹ vertraut machte, verstarb nach schwerer Krankheit frühzeitig mit 22 Jahren, als Thoma 13 Jahre alt war und kurz vor dem Abschluß der Volksschule⁶⁷⁰, einem entscheidenden neuen Lebensabschnitt, stand. Zu seiner neun Jahre jüngeren Schwester Agathe (1848-1928)⁶⁷¹, die eine seiner wichtigsten, konstanten Bezugspersonen und eine seiner engsten Vertrauten, sein „guter Engel“⁶⁷² war, hatte er ein sehr herzliches Verhältnis. Nach dem Tod des Vaters 1855, der die Kindheit der beiden Geschwister abrupt beendete, wurde die immer schon sehr enge Beziehung von Thoma zu seiner Schwester, ebenso wie auch zu seiner Mutter,

⁶⁶⁶ Vgl. Christa von Helholt, Freundschaft mit Folgen – Hans Thoma und Wilhelm Steinhäuser, in: Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag, Augustinermuseum Freiburg im Breisgau 2. Oktober – 3. Dezember, Königstein im Taunus 1989, 80.

⁶⁶⁷ Hans Thoma, Im Herbst des Lebens, Gesammelte Erinnerungsblätter, München 1909, 34.

⁶⁶⁸ Vgl. Ausstellungskatalog München „Meisterwerke aus den Jahren 1870-1890 von Hans Thoma“, 31. Oktober – 22. November 1929, Ludwigs Galerie München, München 1929.

⁶⁶⁹ Vgl. Hermann Eris Busse, Hans Thoma – Leben und Werk, mit einhundert Abbildungen, Berlin o. J., 10.

Vgl. Margarete Spemann, Stunden mit Hans Thoma, Stuttgart 1939, 99.

⁶⁷⁰ Vgl. Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, 80.

⁶⁷¹ Vgl. Cornelia Schiller-Vogel, Hans Thoma – Lebensdaten, in: Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, 122–125.

⁶⁷² Vgl. Der Kunstbrief, Bildnisse der Familie von Hans Thoma – Bilder und Selbstzeugnisse, Berlin 1947, 26.

noch intensiver, es entstand eine Symbiose besonderer Art⁶⁷³, eine gegenseitige, ungewöhnlich starke und belastbare emotionale Verbundenheit. Die umfassende Geborgenheit in seiner kleinen Familie und ihre Stabilität lassen Thoma seine Kinderjahre trotz andauernder großer finanzieller Probleme als „Paradies“⁶⁷⁴ empfinden. Bedingt durch das gemeinsame Zusammenleben hörte das „Kindsein“ für Thoma bis zum Tod der Mutter 1897 im Grunde nicht auf. Zeitlebens unterstützten Mutter und Schwester bedingungslos seine künstlerische Entwicklung⁶⁷⁵. Dritte für Thoma einflußreiche Frau wurde seine Münchner Kunstschülerin Cella Berteneder (1858–1901)⁶⁷⁶, die zur Zeit ihrer Hochzeit 1877 mit 19 Jahren erst halb so alt war wie er. Trotz des großen Alters- und auch Temperamentsunterschieds, der Kinderlosigkeit der Ehe und des gemeinsamen Haushalts mit Mutter und Schwester von Thoma war es eine ausgesprochen harmonische, liebevolle Beziehung. 1880 adoptierte das Ehepaar Thoma Ella, die kleine Nichte Cellas⁶⁷⁷, die Thoma wie seine eigene Tochter liebte und der er ein verantwortungsvoller Vater war. Die Familie, in der Ella bis kurz nach ihrer Heirat 1899⁶⁷⁸ lebte, stand immer an erster Stelle⁶⁷⁹. Als „idealer“ Großvater, so J. Fritz⁶⁸⁰, erfreute er sich an seinen zwei Enkelkindern Lisa (Isa) und Uta⁶⁸¹, deren Fröhlichkeit und Unbeschwertheit ihn die Beschwerden seines Alters vergessen ließen.

⁶⁷³ Vgl. Karl Josef Friedrich (Hg.), Das Hans Thoma-Buch, Freundesgabe zu des Meisters 80. Geburtstage, Leipzig 1919, 65ff.

⁶⁷⁴ Hans Thoma, Im Winter des Lebens, Aus acht Jahrhunderten gesammelte Erinnerungen, Jena 1919, 5.

⁶⁷⁵ Vgl. Hermann Eris Busse, Berlin o. J., 85.

⁶⁷⁶ Vgl. Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, 123.

Vgl. Der Kunstbrief, Berlin 1947, 4, 5, 6, 16.

⁶⁷⁷ Vgl. Eva-Marina Froitzheim, Hans Thoma (1839–1924), Ein Begleiter durch die Hans-Thoma-Sammlung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1993, 68.

Vgl. Bruno Bushart und Jens Christian Jensen (Hg.), Hans Thoma 1839–1924, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 1989/1990, 35.

Dem 1888 gemalten Porträtmalerei von Ella gab Hans Thoma den Titel: „Unsere Tochter Ella“.

⁶⁷⁸ Vgl. Michaela Gugeler und Andreas Strobl (Hg.), Hans Thoma 1839–1924, Der verstörende Griff nach der Welt, Werke aus dem Nachlass, Frankfurt am Main 2008, 9, 67, 69, 94.

⁶⁷⁹ Vgl. Bruno Bushart und Jens Christian Jensen (Hg.), Schweinfurt 1989/90, 11, 13.

⁶⁸⁰ J. Fritz (Hg.), Zum Sehen geboren, Hans Thoma, der Mensch und Künstler, Stuttgart 1924, 134.

⁶⁸¹ Vgl. Hans Thoma, Jena 1919, 111.

In seinem autobiografischen Buch „Im Herbst des Lebens“⁶⁸² beschreibt Thoma die Anfänge seines Kunstschaffens, sieht es genetisch in der Familie seiner Mutter begründet. Prägend für seine frühe künstlerische Entwicklung waren seine spontanen Malversuche im Freien und die „Vorschule des Sehens“⁶⁸³ in Bernau bis zum 20. Lebensjahr. Nach drei abgebrochenen Lehren und autodidaktischen Studien wurde er 1859 in Karlsruhe an der Großherzoglichen Kunstschule, zeitweilig als Stipendiat, angenommen; dort erwarb er die maltechnische Basis unter Johann Wilhelm Schirmer, Ludwig des Cou-dres und Hans Canon. Bis zum Abschluss 1866 verbrachte er als Pendler zwischen zwei konträren Welten die Wintermonate in der Stadt Karlsruhe, die Sommermonate auf dem Lande in Bernau⁶⁸⁴. Zwischenstationen in Düsseldorf, wo er sich nicht akzeptiert fühlte⁶⁸⁵, und Paris, wo er in Kontakt mit Gustave Courbet (1819-1877) und der Schule von Barbizon kam und im Louvre „zum erstenmal große Kunst“⁶⁸⁶ sah, bestätigten ihn in seinen künstlerischen Ansichten und ermutigten ihn, die eigene malerische Ausdrucksweise, im Freien und nach der Natur zu malen, weiter zu verfolgen⁶⁸⁷. Nach dem großen Misserfolg seiner ersten Ausstellung im Karlsruher Kunstverein zog es Thoma hoffnungs- und erwartungsvoll im Herbst 1870 in die Kunstmetropole München. Dort bezog er ein kleines Atelier neben dem Maler Viktor Müller (1829-1871), dem Schwager seines Düsseldorfer Künstlerfreundes Otto Scholderer (1834-1902), und schloss sich einer kleinen Gruppe von Künstlern um Leibl (1844-1900) an, den Künstlern der „unverkäuflichen Bilder“⁶⁸⁸. Durch Viktor Müller lernte Thoma in München den zwölf Jahre älteren Künstler Arnold Böcklin (1827–1901) kennen, dessen ungewöhnliche Farbexperimente ihn zu eigenen inspirierten und sich auf sein weiteres Kunstschaffen auswirkte. Beeinflusst durch Böcklin traten vermehrt ab 1873

⁶⁸² Vgl. Hans Thoma, München 1909, 15–29.

⁶⁸³ Ebd., 15–20, 203.

⁶⁸⁴ Vgl. Henry Thode (Hg.), Thoma – Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen, Klassiker (1829-1871) der Kunst Band 15, Stuttgart / Leipzig 1909, XII.

⁶⁸⁵ Vgl. Hans Thoma, München 1909, 35: „Im Malkasten wurden Karikaturen von meinen Bildern gemacht.“

⁶⁸⁶ Henry Thode (Hg.), Stuttgart / Leipzig 1909, XVI.

⁶⁸⁷ Vgl. Hans Thoma, München 1909, 36 ff.

⁶⁸⁸ Hans Thoma, München 1909, 47.

neben das Motiv des Kindes naiv-niedlich stilisiert und allegorisch eingebunden Putti und Amoretten im Werk von Thoma auf. Um anschaulich Proportionen und Bewegungen zu studieren, versuchte Thoma aus seiner Kenntnis der allgemeinen und spezifisch kindlichen Proportionslehren Dürers, Leonardos und Albertis selber bewegliche Drahtpuppen herzustellen⁶⁸⁹. Koloristisch verehrte er neben den modernen französischen Künstlern besonders Dürer, Holbein und Grünewald⁶⁹⁰ und setzte sich mit den Farbtheorien Goethes und Runges⁶⁹¹ auseinander. Favorisierte Farbe wurde Grün in allen Nuancierungen und Schattierungen. Seine spezielle Lasurtechnik und sein Verfahren, Bilder mit Wachs zu überreiben, um einen matten Glanz zu erzielen, beschrieb Thoma ausführlich 1909 in seiner Autobiografie „Im Herbst des Lebens“⁶⁹². Prägend für sein Werk war, dass er seine Bodenständigkeit nie verlor, seine arme, bäuerliche Herkunft nie verleugnete und seinen Sinn für das Ursprüngliche und Kindliche bewahrte. In seiner eigenen Charakterisierung⁶⁹³ bezeichnete er, der geborene Realist, sich als poetisch angehaucht. Erste Mäzene und Käufer seiner Bilder waren zwei Engländer, Thomas Tee aus Manchester und Charles Minoprio aus Liverpool⁶⁹⁴; mit ihnen setzte der erste hart erarbeitete finanzielle Erfolg ein. Persönlich und finanziell bedeutende Mäzene wurden der Frankfurter Arzt Otto Eiser und später der Kunstkritiker Henry Thode. Bis zum späten Durchbruch zur öffentlichen Anerkennung mit der ersten monografischen Ausstellung im Münchner Kunstverein 1890, die zahlreiche hohe Ehrungen und Auszeichnungen⁶⁹⁵ nach sich zog, war es ein langer, mühsamer Weg. Glanzvoller Höhepunkt der Karriere von

⁶⁸⁹ Vgl. Margarete Spemann, *Stunden mit Hans Thoma*, Stuttgart 1939, 38.

⁶⁹⁰ Vgl. Michaela Gugeler und Andreas Strobl (Hg.), *Frankfurt am Main 2008*, 63.

⁶⁹¹ Vgl. Margarete Spemann, *Stuttgart 1939*, 98.

Vgl. Hans Thoma, *München 1909*, 149.

⁶⁹² Ebd., 148–161.

⁶⁹³ Vgl. Karl Josef Friedrich, *Das Hans Thoma-Buch*, Freundesgabe zu des Meisters 80. Geburtstag, Leipzig 1919, 120.

⁶⁹⁴ Vgl. Eva-Marina Froitzheim, *Karlsruhe 1993*, 67, 74. Das Ölgemälde „Mutter, Schwester und Junge im Gras“ war 1871 das erste größere Kunstwerk, das Thoma verkaufen konnte.

⁶⁹⁵ Vgl. Bruno Bushart und Jens Christian Jensen (Hg.), *Schweinfurt 1989/90*, 13, 16, 35, 36. Vgl. Christa von Helmolt, *Stuttgart 1989*, 13–29.

Vgl. Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, 124.

Thoma war die Eröffnung des Thoma-Museums⁶⁹⁶ mit der sogenannten „Thoma-Kapelle“ in Karlsruhe an seinem 70. Geburtstag 1909. In der retrospektiven Kunstrezeption wird vor allem das Frühwerk als künstlerische Meisterleistung gewertet⁶⁹⁷, der Künstler selbst als eine Schlüsselfigur für die deutsche Kunst⁶⁹⁸.

Hans Thoma, von gemüt- und humorvoller, fröhlicher und selbstbewußter, sanfter und stiller Art⁶⁹⁹, hat sich intensiv in Wort und Bild mit dem Rätsel „Mensch“⁷⁰⁰ auseinandergesetzt. Impetus war seine starke „Sehnsucht nach Geborgenheit und Harmonie“⁷⁰¹. Auffallend in seinen schriftlichen Äußerungen ist, wie häufig er Metaphern aus der kindlichen Lebenssphäre wählt und immer wieder in konnotativer Weise Assoziationen, Beschreibungen und Vergleiche zum Kindsein herstellt. Seine Reflexionen⁷⁰² zeugen von einer hohen Akzeptanz des Kindes und einem psychologisch feinsinnigen Verständnis für dessen besondere Erlebniswelt.

„Und auch all die köstlichen Kinderszenen aus Ihrer eignen Jugend, die Sie so besonders anmutig erzählt haben, wie aus Ihrer Großvaterzeit, wo Sie von den Kindergeschichten nicht loskommen können, konnte ich so gut miterleben. Auch da meinte ich immer, Ihr kindlich frohes Lächeln zu sehen und Ihre milde Stimme zu hören, als Sie mir von Ihren beiden Enkelkindern und von dem lieblichen Vogelbegräbnis erzählten. [...] Kein lebender Künstler hat so wie Sie das deutsche Kindergemüt erfaßt und deutsche Kindergestalten gezeichnet. Wer Ihre Bücher liest, der weiß, wie tief Ihre Kinderfreundschaft und Ihr Kinderverstehen gegründet ist.“⁷⁰³

Die typisch kindlichen Eigenschaften Spontaneität, Neugierde, Fantasie und Offenheit faszinierten Thoma zeitlebens. Seinem Naturell gemäß vertrat er

⁶⁹⁶ Vgl. Eva-Marina Froitzheim, Karlsruhe 1993, 3, 49–55.

⁶⁹⁷ Vgl. Werner Zimmermann, Karlsruhe 1979, 4.

Vgl. Eva-Marina Froitzheim, Karlsruhe 1993, 4.

⁶⁹⁸ Vgl. Michaela Gugeler und Andreas Strobl (Hg.), Frankfurt am Main 2008, 121.

⁶⁹⁹ Vgl. Hans Thoma, München 1909, 36.

⁷⁰⁰ Vgl. Heinrich Saedler (Hg.), Hans Thoma als Meister des Wortes, mit 13 Abbildungen, München-Gladbach 1924, 13, 59, 70 ff.

⁷⁰¹ Eva-Marina Froitzheim, Karlsruhe 1993, 34.

⁷⁰² Vgl. Hans Thoma, München 1909, 9–13, 118, 119, 126 ff., 191, 198, 201.

Vgl. Heinrich Saedler (Hg.), München-Gladbach 1924, 75–80.

die Auffassung, dass zur „wahren“ Kunst eine natürliche kindliche Animosität dazugehört.

„Kinder sind wahr und ehrlich, nur unbedingte Ehrlichkeit ist fähig, Großes und Bestehendes für die Menschheit zu schaffen, wie in allem, so auch in der Kunst.“⁷⁰⁴

Was der Künstler in seinem „kindlich egoistischen Gebaren“⁷⁰⁵ schafft, ist „ein ganz schönes Spiel“⁷⁰⁶ und nur von dem zu verstehen, der seinen Spieltrieb und seine Freiheit bewahrt hat.

„Das künstlerische Spiel, aus dem Thoma sein Schaffen hervorgehen sehen möchte, ist das tiefsinnige kindliche Spiel, das sich frei weiß vom Zwange der Gewalt jeder Art, [...]“⁷⁰⁷

Der Künstler Hans Thoma, ein „Kinderdarsteller hohen Ranges“⁷⁰⁸ und ein „vorbildlicher Kinderfreund“⁷⁰⁹, konnte außer unmittelbar im familiären Umfeld auch während seiner Studienzeit in Karlsruhe 1864 Erfahrungen mit Kindern machen, da er aus finanziellen Gründen Kindern privat Zeichenunterricht gab, 1865 zusätzlich in einem Mädchenpensionat⁷¹⁰. Der herzliche Umgang mit Kindern, der in vielen Aufzeichnungen und Briefen belegt wird, bereitete ihm mehr Freude als die wöchentlichen zwei Stunden Zeichenunterricht. Zeitzeuge ist beispielsweise Otto V. Müller⁷¹¹, Sohn des Malers Viktor Müller, der seine positiven Erlebnisse bei Porträtsitzungen im Alter von 4-5

⁷⁰³ Heinrich Saedler (Hg.), München-Gladbach 1924, 8.

⁷⁰⁴ Ebd., 45.

J. Fritz, Stuttgart 1924, 130.

⁷⁰⁵ Hans Thoma, München-1909, 201.

⁷⁰⁶ Ebd., 201.

⁷⁰⁷ Joseph August Beringer, Hans Thoma – Der Malerpoet, mit 26 Bildern, München 1919, 6.

⁷⁰⁸ J. Fritz, Stuttgart 1924, 130.

⁷⁰⁹ Karl Josef Friedrich, Das Hans Thoma-Buch, Freundesgabe zu des Meisters 80. Geburtstag, Leipzig 1919, 69.

Heinrich Saedler (Hg.), München-Gladbach 1924, 11.

⁷¹⁰ Vgl. Hans Thoma, Jena 1919, 38, 39.

Vgl. Eberhard Ruhmer, München und seine Bedeutung für Hans Thoma, in: Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, 49.

⁷¹¹ Karl Josef Friedrich, Leipzig 1919, 15.

Jahren schildert. Zeitdokumente sind weiter die Patenschaft⁷¹² Thomas über die älteste Tochter seines Malerfreundes Wilhelm Steinhausen, die Bastelarbeit „Ein kleines Kindertheater aus fünfzig Transparentbildern“⁷¹³ für die Nichten seines Mäzens Otto Eiser, Künstler-Postkarten zum Ausmalen oder die Kinderpostkarten für das Kindererholungsheim „Luisenruhe“ in Königsfeld bzw. das Kindersolbad in Dürrhein⁷¹⁴. Thoma hat sich immer wieder mit dem Wesen und der Entwicklung des Kindes beschäftigt und auseinandergesetzt, differenziert hat er Kinder beobachtet und sie als autonome kleine Persönlichkeiten ernst genommen⁷¹⁵. Sein Bemühen war es stets, dem Kind auf der Ebene des Kindes zu begegnen.⁷¹⁶ Ein besonders wichtiges Anliegen, basierend auf seinen eigenen Erfahrungen, schien ihm die künstlerische Erziehung des Kindes zu sein. So gestaltete Thoma für Kinder ein bebildertes ABC-Buch⁷¹⁷, das er in der Neufassung zusätzlich mit selbst gedichteten heiteren Versen versah, und beschenkte Kinder mit Malbüchern, die sie nach seinen Vorlagen ausmalen konnten⁷¹⁸. Seine grafischen Arbeiten⁷¹⁹ „Die Griffelkunst in ihren ersten Anfängen“ von 1901 und „Die Kunst im Leben des Kindes“ von 1902⁷²⁰ belegen weiterhin sein Interesse für kindliche Belange. Öffentlich mischte sich Thoma in die Debatte um den Bilderschmuck für Schulen⁷²¹ ein, da er Bildern für die Entwicklung der Kinder eine elementare Bedeutung zumaß. Als Indiz für seine anerkannte kindgerechte und kindfördernde Einstellung kann die Aufforderung aus dem Jahr 1920 gesehen werden, am Weltbund der Kinder mitzuwirken⁷²².

Dieses große persönliche Interesse Thomas für die kindliche Erlebniswelt spiegelt sich in seinem gesamten künstlerischen Œuvre wider. Künstlerischer

⁷¹² Vgl. Christa von Helmolt, Stuttgart 1989, 109.

⁷¹³ Ebd., 114.

⁷¹⁴ Vgl. Josef August Beringer (Hg.), Hans Thoma – Griffelkunst, Frankfurt am Main 1916, 57 Nr. 300, 164, Nr. 966 und 967.

⁷¹⁵ Vgl. Hans Thoma, Jena 1919, 67.

⁷¹⁶ Ebd., Jena 1919, 126–130.

⁷¹⁷ Vgl. Heinrich Saedler (Hg.), München-Gladbach 1924, 11.

⁷¹⁸ Vgl. Christa von Helmolt, Stuttgart 1989, 26.

Vgl. Josef August Beringer, Frankfurt am Main 1916, 55–56 Nr. 245–264.

⁷¹⁹ Vgl. Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, Königstein im Taunus 1989, 174 Kat.Nr. 30.

⁷²⁰ Vgl. Josef August Beringer, Frankfurt am Main 1916, 85 Nr. 481.

⁷²¹ Vgl. Hans Thoma, München 1909, 126–129.

Impetus für die Landschaftsbilder⁷²³, auf denen sich Kinder als Staffagefiguren befinden, war für Thoma, mit seiner Malweise die Einheit von Natur und Kind zum Ausdruck zu bringen. Im Unterschied dazu stehen die Werke mit dem Kind als Hauptmotiv, die die individuelle Persönlichkeit des kindlichen Wesens oder allgemein typisch Kindliches zu erfassen versuchen. Zentral, nahsichtig und teilweise im überraschend großen Format sind die Kinderdarstellungen auf den feinfühlig, als Auftragsarbeiten entstandenen Kinderporträts⁷²⁴, wie beispielsweise das Doppelbildnis der Schwestern Milly und Else Haag von 1873, die drei Kinderbildnisse der Familie Alexander Gerlach von 1876 sowie die Bildnisse der Kinder O. und Sophie Kuchler von 1877 und von 1882. Zahlreich sind die freien, variationsreichen Bilderfindungen mit reinen, teilweise aus der kindlichen Perspektive gemalten Kindermotiven⁷²⁵, verstärkt auch in der Grafik⁷²⁶. Als herausragende Ölgemälde⁷²⁷ mit autonomen Kindermotiven sind folgende Werke hervorzuheben: Waldinneres

⁷²² Vgl. Margarete Spemann, Stuttgart 1939, 179.

⁷²³ Beispiele:

Hans Thoma, Sommermorgen, 1863, Öl/Lw., 86 67 cm, Augustiner Museum, Freiburg im Breisgau, Inv.Nr. M 61/5.

Hans Thoma, Heuernte, 1883, Öl/Lw., 77,5 x 106,5 cm, Kurpfälzisches Museum, Heidelberg, Inv.Nr. L 41.

Hans Thoma, Landschaft am Oberrhein, 1888, Öl/Lw., 160,5 x 115,5 cm, Staatsgalerie, Stuttgart, Inv.Nr. 1039.

⁷²⁴ Vgl. Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein am Taunus 1989, 132, 135, 165.

Vgl. Hermann Eris Busse, Berlin 1942, 55.

Vgl. Henry Thode, Stuttgart / Leipzig 1909, 80, 96, 202, 251, 336.

⁷²⁵ Vgl. Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein am Taunus 1989, 32, 34, 100, 131, 175, 218, 285, 287.

Vgl. Hermann Eris Busse, Berlin 1942, 73, 75.

⁷²⁶ Vgl. Herbert Tannenbaum (Hg.), Hans Thoma – Graphische Kunst, mit 112 Abbildungen, Dresden 1920, 5, 8, 15, 17, 31, 56, 72.

Vgl. Ausstellungskatalog Karlsruhe „Hans Thoma – Ausstellung von Aquarellen und Handzeichnungen“, Badische Kunsthalle Karlsruhe, 6. Juli – 17. August 1930, Karlsruhe 1930, 8, 14, 25, 27.

⁷²⁷ Hans Thoma, Waldinneres mit lesendem Knaben, um 1860, Öl/Pappe, 25,3 x 33 cm, Staatliche Kunsthalle 1910, Karlsruhe, Inv.Nr. 1341.

Hans Thoma, Im März, 1870, Öl/Holz, 44 x 275 cm, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 30.

Hans Thoma, Die Geschwister, 1873, Öl/Lw., 103 x 75 cm, Staatliche Kunsthalle 1952, Karlsruhe, Inv.Nr. 2320.

Abb. in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 69.

Hans Thoma, Schlafende Kinder, 1880, Öl/Karton, 41 x 33 cm, Privatbesitz.

Hans Thoma, Kinderreigen, 1884, 154 x 113 cm, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 217.

mit lesendem Knaben um 1860; Bauernjunge am Waldrand um 1862 (Abb. 173), Im März von 1870, Die Geschwister von 1873; Nach der Schule von 1873 (Abb. 48); Badende Knaben von 1875 (Abb. 103); Schlafende Kinder von 1880; Kinderreigen von 1884; Frühling von 1894. Eindrucksvoll belegen diese Werke einerseits seine große, feinsinnige Einfühlungsgabe in die Psyche seiner Modelle, andererseits lassen sie seine Prägung durch die Vorstellungen der Romantik von der Unschuld des Kindes⁷²⁸ und von der Landschaft als Inkarnation des Göttlichen in der Natur⁷²⁹ erkennen.

Bevorzugtes Kindermodell war für Thoma anfangs seine Schwester Agathe, die er vielfach porträtierte⁷³⁰ und die ihm oft für andere Werke Modell stand. Ab 1880 wurde die Adoptivtochter Ella, die Nichte seiner Frau, für ihn ein interessantes Studienobjekt⁷³¹. Diese zwei ihm nahestehenden Personen charakterisierte er realitätsgetreu, ohne idyllische Verklärung, beispielsweise zeigte er seine Adoptivtochter Ella 1886 und 1888 nicht als fröhliches Kind. Vielfältige und zahlreiche Kinderstudien fertigte Thoma 1870 von dem ein-

Hans Thoma, Frühling 1894, Öl/Lw., 99 x 131 cm, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 380.

⁷²⁸ Vgl. Hans Thoma, Jena 1919, 34: Hans Thoma bezeichnet sich als großen Verehrer der Schriften von Jean Paul.

⁷²⁹ Vgl. Peter Wegmann, Thoma – Landschaften, in: Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, 25.

Vgl. Hans H. Hofstätter, Religion und Symbolismus im Werk von Hans Thoma, in: Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, 93.

⁷³⁰ Hans Thoma, Bauernmädchen, 1864, Öl/Karton, 62 x 50 cm, Privatbesitz.

Hans Thoma, Agathe mit weißem Hund, 1869, Öl/Lw., 73 x 55 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Inv.Nr. 2179.

Hans Thoma, Hühnerfütterndes Mädchen, 1870, Öl/Lw., 122 x 91 cm, Staatsgalerie im „Leeren Beutel“, Regensburg, Inv.Nr. 10768.

Hans Thoma, Schreibendes Mädchen, 1881, Öl/Holz, 15,5 x 21 cm, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 175.

⁷³¹ Hans Thoma, Ella mit Körbchen, 1883, Öl/Lw., 81 x 59 cm, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 205.

Hans Thoma, Ella mit Blume, 1883, Öl/Pappe, 81 x 54 cm, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 219.

Hans Thoma, Ella mit Gießkanne, 1886, Öl/Lw., 113 x 87,5 cm, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Inv.Nr. G 1918.

Hans Thoma, Ella am halbrunden Fenster, 1887, Öl/Lw., 65 x 50 cm, Privatbesitz.

Hans Thoma, Kinderstudie Ella, 1888, Kreide auf hellgelbem Tonpapier, 46 x 42, 5 cm, Privatbesitz. In: Ausstellungskatalog Karlsruhe „Ausstellung von Aquarellen und Handzeichnungen“, Karlsruhe 1930, 24 Nr. 162.

Hans Thoma, Ella mit Strohhut, 1888, Öl/Karton., 70 x 52 cm, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin, Inv.Nr. A II 414.

jährigen Sohn Otto seines Onkels Konstantin Maier aus Säckingen⁷³² an, von Thoma liebevoll mit dem Kosenamen Öttöli bezeichnet; als Modell nahm er ihn vor allem für die himmlischen Kinder in seinen Putten- und Amoretten-darstellungen. Diese in einer Überzahl auftretenden Engelkinder stellen eine Familie mit eigenem Charakter dar, scheinen von Dürer⁷³³ inspiriert zu sein. Als Thoma im hohen Alter Großvater wurde, beschäftigten und faszinierten ihn seine Enkelinnen Lisa und Uta sehr. Mit großer Zuneigung und offener Freude spricht er in seinen Briefen an Henry Thode⁷³⁴ von ihnen. Sie veranlassten ihn, viel über das Thema Kindheit generell und die kindliche Wesensart zu reflektieren, siehe seine Bücher „Im Herbst des Lebens“ und „Im Winter des Lebens“. Das auffallende Fehlen größerer Ölporträtmalerei der beiden kleinen Mädchen lässt sich vermutlich mit Thomas hohem Alter und seiner nachlassenden Malfreude erklären. Als Abbildung findet sich einzig die bezaubernde kleine Zeichnung „Lisa als Zweijährige im Sand spielend“⁷³⁵ in seinem Buch „Im Herbst des Lebens“, eine kleine Radierung von 1908 „Spielendes Kind (Isa)“ wird bei Beringer⁷³⁶ erwähnt. Bekannt ist hingegen, dass beide Enkelinnen Thoma als Modelle bei religiösen Motiven⁷³⁷ dienten.

6.5.1.2 Bildbezogene stilistische und ikonografische Überlegungen

Während der Münchener Studienzeit, in der die offizielle akademische Historienmalerei mit bedeutungsschweren Themen favorisiert wurde, malte Thoma mit dreiunddreißig Jahren 1872 sein großes mehrfiguriges Gemälde „Kinderreigen“, kurz vor dem im gleichen Jahr im Wettkampf mit Wilhelm Trübner (1851-1917) (Abb. 104) entstandenen Gemälde „Raufende Buben“ (Abb. 102). Noch unbeeinflusst von den mythologischen und allegorischen

⁷³² Vgl. Bruno Bushart und Jens Christian Jensen (Hg.), Schweinfurt 1989/90, 18, 54.
Vgl. Hans Thoma, Jena 1919, 60.

⁷³³ Vgl. J. Fritz, Stuttgart 1924, 96–99.

⁷³⁴ Vgl. Joseph August Beringer, Briefwechsel, 263, 279, 287, 303, 310.
Vgl. Hermann Eris Busse, Berlin 1942, 266, 267, 268.

⁷³⁵ Vgl. Hans Thoma, München 1909, 7.

⁷³⁶ Vgl. Josef August Beringer, Frankfurt am Main 1916, 94 Nr. 510.

⁷³⁷ Vgl. Werner Zimmermann, Karlsruhe 1979, 27.

Bildideen Arnold Böcklins (1827-1901), von dessen Kunst Thoma in München negativ inspiriert wurde, gehört es zu Thomas Frühwerken des lyrischen Pantheismus⁷³⁸. Wie viele Künstler seiner Zeit versuchte Thoma, sich mit neuen, eigenwilligen Motiven, die er in der selbst erlebten Wirklichkeit fand, von der Tradition der Kunstakademie zu lösen. Statt epigonenhaft nachzuahmen oder zu kopieren, arbeitete er, trotz großer finanzieller Probleme, so autonom wie möglich, und wählte seinen eigenen, oft unbequemen Weg, um zu einem unverwechselbar persönlichen und authentischen Stil zu finden.

„Aber ich war ein anderer geworden, ich war jetzt ein Mann in den dreißiger Jahren geworden, und kämpfte bewußt um mein Recht. Das starke Vertrauen hielt allem gegenüber stand. [...] Das stärkte meinen Unabhängigkeitssinn. Ich war niemand was schuldig, war nicht verpflichtet, meine Bilder so zu malen, wie sie dem Publikum gefallen.“⁷³⁹

Seine Naturverbundenheit, seine lyrisch-religiöse, gelassene Grundstimmung und seine warme Menschlichkeit⁷⁴⁰, die extreme Emotionen vermied und friedvolle, schlichte Motive des Alltags bevorzugte, wurden jedoch als naiv und bäurisch verkannt⁷⁴¹, seine aus der Farbe erfaßte Malerei als revolutionär kritisiert⁷⁴². So wurde sein großes Ölgemälde „Der Kinderreigen“, das auf der Ausstellung im Münchner Kunstverein 1873 gezeigt wurde, nicht verstanden und abgelehnt; es fand keinen Käufer und ging 1902 als Schenkung des Künstlers an die Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe⁷⁴³. Die vernichtende Kritik bezog sich auf die realistische, stille Atmosphäre des Bildes und die linkische Darstellung der Kinder, die nicht den künstlerischen Erwartungen entsprach.

„Hans Thoma schildert uns einen Kinderreigen – Ringel, Ringel, Rosenkranz.
– Wie freudig haben wir alle das einmal mitgesungen und wie freudig singt es

⁷³⁸ Vgl. Eva-Marina Froitzheim, Karlsruhe 1993, 12, 13.

⁷³⁹ Hans Thoma, Jena 1919, 59.

⁷⁴⁰ Vgl. Bruno Bushart und Jens Christian Jensen (Hg.), Schweinfurt 1989/90, 20.

⁷⁴¹ Vgl. Eris Hermann Busse, Hans Thoma, Leben und Werk, Berlin 1935, 47.

⁷⁴² Vgl. Eva-Marina Froitzheim, Karlsruhe 1993, 4.

⁷⁴³ Ebd., 60.

auch heute die Jugend. Vielleicht hat Thoma diese kindlich-freudige Empfindung nicht gehabt oder aber: er sieht sie heute durch die kalte Brille eines Blasirten. Denn das sind wahrlich keine freudigen Kinder, die er uns in seinem Reigen vorführt, sondern kalte, ausdruckslose und obendrein recht häßliche Gesichter, die den Mund aufsperrten und bei deren Anblick wir denken sollen, sie singen. Das einzig Gute in dem Bilde, obschon von spezifisch Thoma'schem Vortrag, ist die Frühlingslandschaft, auf deren Höhen der Schnee liegt.“⁷⁴⁴.

Aus Enttäuschung übermalte Thoma die Hintergrundlandschaft, die er im Frühjahr 1872 einige Monate vor der Darstellung auf einem Ausflug ins Alpenvorland erlebt hatte⁷⁴⁵, in kräftigen und hellen frühlingshaften Grün-Blau-Tönen. Diese Korrektur bereute er später und bezeichnete sie als falsch und verfälschend⁷⁴⁶. Trotz der erfolgreichen Thoma-Ausstellung im Münchner Kunstverein 1890 monierte der einflussreiche Kunstschriftsteller und -kritiker August Friedrich Pecht die „Verzeichnung, Flächigkeit und Häßlichkeit der dargestellten Figuren, insbesondere im Kinderreigen“⁷⁴⁷. Nicht erwähnenswert fand der Kunsthistoriker Fritz von Ostini⁷⁴⁸ das Gemälde in seiner Monografie über Hans Thoma. Eine positive, überschwengliche Rezension findet sich 1909 bei Henry Thode, der von einem entzückenden Kinderreigen spricht,

„der alle Reize des unmittelbar Natürlichen in höchst kunstvoller Anordnung erhalten zeigt“⁷⁴⁹,

Karl Josef Friedrich wünschte sich 1919 den Kinderreigen als Schmuck für alle Kinderzimmer.

⁷⁴⁴ Die Dioskuren XVIII, 1873, 22: Rezension anlässlich der Ausstellung im Münchner Kunstverein 1873.

⁷⁴⁵ Vgl. Werner Zimmermann, Karlsruhe 1979, 13.

⁷⁴⁶ Vgl. Eva-Marina Froitzheim, Karlsruhe 1993, 33.

⁷⁴⁷ Zitiert nach Johannes Korthaus, Hans Thoma – Frühzeit, in: Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, 20.

⁷⁴⁸ Vgl. Fritz von Ostini, Thoma, Bielefeld und Leipzig 1900.

⁷⁴⁹ Vgl. Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, XXII.

„[...]dies Bild von Kinderglück und Kinderjubiläum, der im Leben nie wiederkehrt und die Kindheit uns wie ein verlorenes Paradies erscheinen läßt.“⁷⁵⁰

Heute gilt das Bild als eines der berühmtesten Werke im Thoma Museum der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe⁷⁵¹). Der Schriftsteller und Lyriker Otto Julius Bierbaum (1865-1910) fühlte sich von dem einfachen Motiv angesprochen und verfasste um 1900 ein das Gemälde interpretierendes Gedicht „In Thomas Werkstatt“⁷⁵². Der Kinderreigen von 1872 war nicht nur das erste der zahlreichen Gemälde von Thoma mit diesem Motiv, sondern auch in seiner monumentalen, isolierten und nahsichtigen Darstellung einzigartig. Im 20. Jahrhundert konnte er in monografischen Gemäldeausstellungen zu Hans Thoma in mehreren verschiedenen Museen⁷⁵³ besichtigt werden.

Der Reigen als Tanz ist ein von einer Leitfigur initiiertes, geregelter Gruppentanz, begleitet von Gesang oder anfeuernden Rufen, der entweder in einer geschlossenen oder offenen Kreisformation abläuft oder in einer Kette, die aus und in der Bewegung girlandenartig variationsreiche Figuren bildet. Charakteristisch ist der ganze Körpereinsatz beim rhythmischen Schreiten, Hüpfen, Springen und gegenseitigen Mitziehen. Die Front der Tänzer ist normalerweise nach innen gerichtet, kann im Bewegungsablauf sich nach außen wenden. Im Sprachgebrauch wird der Reigen, der immer positiver Ausdruck unbeschwerter Lebenslust und Freude ist, oft mit dem Frühling verbunden und ist in seiner stetigen Auf- und Abwärtsbewegung als Symbol des menschlichen Lebenslaufs zu verstehen. Im Mittelpunkt des Tanzes kann eine Person oder ein Objekt wie der Baum, zum Beispiel der Maibaum, stehen.

Das Motiv „Kinderreigen“, auch onomatopoetisch Ringelreihen genannt, ist ikonografisch ein altes Motiv⁷⁵⁴. Als Sonderform eines Kulttanzes zu Ehren des Gottes Dionysios, dessen Götternatur symbolisch für den ewigen

⁷⁵⁰ Vgl. Karl Josef Friedrich, Leipzig 1919, 89/90.

⁷⁵¹ Vgl. Werner Zimmermann, Karlsruhe 1979, 3.

⁷⁵² Vgl. Otto Julius Bierbaum, Der neubestellte Irrgarten der Liebe, Lieder, Gedichte und Sprüche aus den Jahren 1885 bis 1905, Leipzig 1906, 350.

⁷⁵³ Vgl. Eva-Marina Froitzheim, Karlsruhe 1993, 60.

⁷⁵⁴ Vgl. Marco Fittà, Stuttgart 1998, 26.

Reigen im Kreislauf der Natur steht⁷⁵⁵, ist es in antiken, barocken und klassizistischen Darstellungen auf Puttenreliefs und Münzen konnotativ mit dem Namen „Kinderbacchanal“ verbunden⁷⁵⁶. Des Glückes leichter Tanz galt als Verkörperung der „Felicia Tempora“, als Symbol der Hoffnung auf eine glückliche Zukunft. Viele große Künstler haben sich mit diesem poetischen Motiv auseinandergesetzt. Im sakralen Kontext ragt der luftig-leichte und heitere Engelreigen⁷⁵⁷ von Fra Angelico (um 1395-1455) hervor. Mythologische oder historische Darstellungen bieten variationsreiche Kompositionslösungen, das beschwingte Reigenmotiv einzubauen. Oftmals wird in ihnen die Illusion paradiesisch-arkadischer Zustände generiert, wie beispielsweise auf den Gemälden⁷⁵⁸ „Der Parnass“ von Andrea Mantegna (1431–1506) (Abb. 174), „Das goldene Zeitalter“ aus Ovids Metamorphosen von Lucas Cranach d. Ä. (1472-1553), „Apoll im Reigen der neun Musen“ von Baldassare Peruzzi (1481-1536), „Dancing Putti“ von Johann Rottenhammer (1564-1625) (Abb. 175), „Der Triumph des Amor“ von Cornelis van Poelenburg (1593-1667), „Tausch zweier Prinzessinnen Frankreichs und Spaniens auf dem Bidassoa in Hendaye“ von Rubens (1577-1640) oder „Reigen“ von Friedrich August von Kaulbach (1850-1920). Profane ikonografische Vorbilder⁷⁵⁹ der Genremalerei zeigen einfache Menschen aus dem ländlich-

⁷⁵⁵ Vgl. Fritz Weege, Dionysischer Reigen, Lied und Bild in der Antike, Halle an der Saale 1926, VIII.

⁷⁵⁶ Vgl. Gesamtkatalog Alte Pinakothek München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1983, 455.

⁷⁵⁷ Fra Angelico, Jüngstes Gericht, um 1433, Tempera/Holz, 105 x 210 cm, Museo di San Marco, Florenz.

⁷⁵⁸ Lucas Cranach d. Ä., Das goldene Zeitalter, um 1530, Öl/Holz, 73,5 x 105,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek 1961, München, Inv.Nr. 13175.

Baldassare Peruzzi, Apoll im Reigen der neun Musen, um 1522/23, Öl/Holz, 35 x 78,5 cm, Palazzo Pitti, Florenz, Inv.Nr. 167.

Cornelis van Poelenburg, Der Triumph des Amor, 1609, Öl/Holz, oval 50 x 65 cm, Staatliche Kunstsammlungen Schloß Wilhelmshöhe, Kassel, Inv.Nr. 191.

Peter Paul Rubens, Tausch zweier Prinzessinnen Frankreichs und Spaniens auf dem Bidassoa in Hendaye, 1621–25, Öl/Lw., 384 x 295 cm, ein Gemälde des Maria von Medici gewidmeten Zyklus, Musée du Louvre, Paris.

Friedrich August von Kaulbach, Reigen, um 1916, Kaltnadelradierung, 17,5 x 11,75 cm. In: Klaus Zimmermanns, München 1980, Abb./Text 208/294.

⁷⁵⁹ Adam Elsheimer, Bauerntanz, um 1593–1610, Zeichnung, folio recto, 9,1 x 16,2 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Braunschweig.

David Teniers d. J., Bauerntanz vor einem Wirtshaus, 1625, Öl/Lw., 167,5 x 243 cm, Staatliche Kunstsammlungen Schloß Wilhelmshöhe, Kassel, Inv.Nr. 148.

bäuerlichen Milieu, die ungehemmt in fröhlicher, urwüchsiger, auch derber Ausgelassenheit Reigen tanzend ihrer Lebenslust und Lebensfreude einen adäquaten Ausdruck geben, beispielsweise auf den Gemälden von Adam Elsheimer (1578-1610), David Teniers d. J. (1610-1690), Pieter Brueghel d. J. (um 1564-um 1638), Frans de Momper (1603-1660) und Peter Paul Rubens (1577-1640). Goya (1746-1828)⁷⁶⁰ (Abb. 176) demonstriert als ein volkstümliches, farbenfrohes Erwachsenenenspiel eine bewegte Kreisformation, einem Reigen ähnlich, um eine Frau mit verbundenen Augen. Den Reigentanz von Kindern als zentrales Motiv thematisierten Jacques Stella (1596-1657) (Abb. 177), Daniel Chodowiecki (1726-1801) (Abb. 178) und Anton Graff (1736-1813) (Abb. 179). Stella zeigt im kleinen Format acht tanzende kleine Jungen, die musikalisch von einem Flötenspieler begleitet werden und in ihrer Nacktheit an Puttdarstellungen erinnern. Auf Chodowieckis kleinem Kupferstich ist eine Gruppe von sieben höfisch gekleideten Mädchen und Jungen beim fröhlichen, beschwingten Tanz zu sehen. Das großformatige, repräsentative Ölgemälde von Anton Graff stellt einen jungen Grafen zwischen zwei jungen Gräfinnen in einer gekünstelten, steifen Reigentanzpose dar. Allen drei Werken fehlt aus heutiger Sicht in unterschiedlicher Weise die natürliche Lebendigkeit kindlicher Bewegungsfreude.

Hans Thoma, der vor der Entstehung seines Gemäldes nur die Kunstmetropolen Basel, Düsseldorf, Karlsruhe und Paris kannte, könnte Anregungen zum Thema, Motiv und Komposition während seiner Düsseldorfer Studienzeit gewonnen und dort das kleine Ölgemälde „Kinderreigen“ von Johann Peter Hasenclever (1810-1853)⁷⁶¹ (Abb. 180) gesehen haben, dessen wirklichkeitsnahe, zwischen Romantik und Realismus stehende Darstellung aus dem realen Kinderleben, die das Unheroische, Undramatische und Einfache

Pieter Brueghel d. J., Tanz um den Maibaum, nach 1600, Öl/Holz auf Lw. übertragen, Privatbesitz.

Frans de Momper, Bauerntanz, o. J., Öl/Lw., Musée Royaux des Beaux Arts, Brüssel.

Peter Paul Rubens, Der Bauerntanz (Tanz italienischer Bauern), um 1633, Öl/Holz, 73 x 106 cm, Museo del Prado, Madrid, Inv.Nr. 1691.

⁷⁶⁰ Abbildung in: José Guidol, Goya 1746-1828, Band II, Laminas 1 al 404, Barcelona 1971, 308 Fig. 364, cat. 256.

thematisiert, eine neue künstlerische Auffassung vertrat. Unidealisiert und ohne Beschönigung stellt Hasenclever in lockerer Pinselschrift eine Gruppe von neun Kindern unterschiedlichen Alters beim Reigentanz zentral als Hauptmotiv in ihrer alltäglichen Umgebung im Freien dar. In München könnte Thoma das im Format imponierende Ölgemälde des bayerischen Hofmalers Joseph Karl Stieler (1781-1858) (Abb. 181) mit dem Motiv der anmutig tanzenden Prinzessinnen auf einer Wiese aufgefallen sein; obwohl als Repräsentationsbild gedacht, ist es nicht statisch und steif in seiner Komposition, sondern vermittelt in den Körperpositionen und den Faltenschwüngen der Kleider die Lebendigkeit kindlicher Bewegungsfreude. Unmittelbare, direkte Inspiration und Stimulanz sind möglicherweise das phantasievolle Gemälde „Schneewittchen mit den sieben Zwergen tanzend“ seines Künstlerfreundes Viktor Müller⁷⁶², mit dem Thoma „Wand an Wand arbeitete“⁷⁶³ und viele Kunstgespräche führte, und die erlebte Frühlingslandschaft der Voralpen mit den gelben Schlüsselblumen, die den „Reigen der Blumenpracht eröffnen“⁷⁶⁴. Die Motivation zur Darstellung des kindlichen Reigens in der offenen Landschaft, der kindlichen, unbeschwerten Freude an der gemeinsamen Bewegung im Freien, findet sich in vielen Äußerungen von und zu Thoma formuliert. Sah Thoma doch in Kindern wie in Blumen ein unverzichtbares Lebenselixier:

„Immer wieder erscheint das Kind, die ewige Verjüngung, rein, unschuldig, von Ewigkeit her, ein gottgesendetes Wesen. Ich weiß wohl, daß auch dieses Kind zu den allzuvielen gehört, die die Fülle des Lebens alljährlich jederzeit über die Erde ausschüttet wie die Blumen des Feldes. Für mich ist dies Kind

⁷⁶¹ In der Grafischen Sammlung im museum kunst palast, Düsseldorf, existiert zum Ölgemälde eine kleine Zeichnung (Bleistift und Tusche/laviert auf Papier, 17,5 x 22,5 cm, Inv.Nr. 1928–326).

⁷⁶² Viktor Müller, Schneewittchen mit den sieben Zwergen tanzend, um 1862, Öl/Lw., 50,5 x 81 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie 1903, Berlin, Inv.Nr. AI 752.

⁷⁶³ Eberhard Ruhmer, München und seine Bedeutung für Thoma, in: Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, 51.
Hans Thoma, München 1909, 46, 47, 48.

⁷⁶⁴ Hans Thoma, Die zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternde Seele, Jena 1917, 39.

ein ‚Vorzugsmensch‘, und wenn ich eine Blume betrachte, so liebe ich sie, und sie ist für mich eine ‚Vorzugsblume‘.⁷⁶⁵

„Beschreiben kann man diese Kinder nicht – man muß sie sehen, diese ganz lebendigen, ganz wahren Gestalten – wie alles zusammenstimmt und zusammenspricht: Kopfhaltung und Bewegung des Körpers, Haartracht und Kleidung bis hinunter zum Stiefel oder zum nackten Fuß. Ganz besonders schön und wohltuend ist es, daß der Künstler – [...] – Kinder verschiedener Stände im Ringelreihen zusammenstellt: Herrenkinder und Bauernkinder und Tagelöhnerkinder, so wie das gesunde Leben des Landes sie nebeneinander aufwachsen läßt [...]“.⁷⁶⁶

Thoma griff das Thema des Reigens, Symbol des Lebensreigens, immer wieder auf und variierte sein Bildmodul auf vielfältigste Weise hinsichtlich Gruppengröße und Gruppenposition innerhalb der Komposition. Ähnlich in der Anlage sind die später entstandenen Gemälde⁷⁶⁷ „Frühlingsreigen“ (Abb. 182), das eine etwas kleiner erfasste, neunköpfige Kindergruppe tanzend um einen Baum zeigt, und „Kinderreigen“, dessen Monumentalität der neun Kinderfiguren vor einer Baumgruppe und zwei Erwachsenen beeindruckt. In realistischer Weise⁷⁶⁸ und nahsichtig erscheint das Motiv im Gemälde „Goldene Zeit“ von 1876, als ergänzende hintere Staffagefigur in einem Landschaftsausschnitt in den Gemälden „Im Sonnenschein“ von 1890 (Abb. 183), „Sommer“ von 1894, „Sommereinsamkeit“ von 1903 und „Spielende Kinder“ von 1913. Zahlreicher noch findet es sich transformiert

⁷⁶⁵ Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, XLIX.

⁷⁶⁶ J. Fritz, Stuttgart 1915, 104.

⁷⁶⁷ Hans Thoma, Frühlingsreigen, 1875, Wandmalerei in Öl, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 72.

Hans Thoma, Kinderreigen, 1884, Öl/lw., 1,54 x 1,13 cm, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 217.

⁷⁶⁸ Hans Thoma, Goldene Zeit, 1876, Öl/Lw 1,26 x 0,50 cm, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 88.

Hans Thoma, Im Sonnenschein, 1890, /Lw. über Holz, 100 x 74,5 cm, Museum Georg Schäfer 1966, Schweinfurt, InvNr. MGS 5067.

Hans Thoma, Sommer, 1894, Öl/Lw., 0,99 x 1,31 cm, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 381.

Hans Thoma, Frühlingsereinsamkeit, 1903, Öl/Lw., 0,80 x 1,30 cm, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 452.

Hans Thoma, Spielende Kinder, 1913, Radierung, 8,9 x 11,1 cm, in: Josef August Beringer, Frankfurt am Main 1916, 109 Nr.570.

auf eine allegorisch-mythologische Ebene⁷⁶⁹, wie beispielsweise in den Gemälden „Frühlingsreigen“ von 1873, „Puttenreigen unter dem Blütenbaum“ von 1876, „Dämmerungszauber“ von 1880, „Auf dem Heimweg“ von 1888, Wandfries im Musiksaal des Münchner Hauses von Alfred Pringsheim von 1890, „Frühlingsmärchen“ von 1898, „Die Ruhe auf der Flucht“ von 1908 (Abb. 184).

6.5.2 Komposition:

Das große querrrechteckige Atelierbild stellt in extremer Nahsicht ein ganzfiguriges, bildraumfüllendes Gruppenporträt von acht Kindern im Schulalter vor einem Landschaftshintergrund dar. Innovativ ist die lebensgroße, natürliche Kinderdarstellung als Blickfokus, die von jeglicher Repräsentationsfunktion, wie etwa bei den früheren Gemälden von Graff und Stieler zu sehen, befreit ist. Vergleichbare Werke hinsichtlich Größe und Isolierung des Motivs existieren nicht. Zwei zeitgenössische Künstler zeigen ganz andere künstlerische Auffassungen des Motivs. Anton Heinrich Dieffenbach (1831-1914) (Abb. 73) stellt Ringelreihen tanzende Kinder unter der Aufsicht eines Erwachsenen dar, der vielleicht als Spielleiter das Tanzspiel von außen bestimmt; bei Leopold Graf von Kalckreuth (1855-1928) (Abb. 82) vermittelt der Reigen der acht tanzenden Kinder nicht die kindliche Bewegungsfreude. Das kleine Werk „Feierabend“ des Künstlers Ludwig Richter (1803-1884), (Abb. 185) nach einem monumentalen Entwurf aus dem Jahres- und Tageszeitenzyklus in sieben Bildern für die Villa des Erbprinzen Georg von Sachsen-Meiningen, stellt den Reigen anekdotisch als Teil einer Genreerzählung dar. Von den Gemälden mit dem Motiv „Kinderreigen“ von Johann Sperl

⁷⁶⁹ Hans Thoma, Frühlingsreigen, 1873, Tempera auf Leinwand, 123,5 x 86 cm, Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv.Nr. 1571.

Hans Thoma, Puttenreigen unter dem Blütenbaum, 1876, Öl/Lw., 0,65 x 0,95 cm, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 87.

Hans Thoma, Dämmerungszauber, 1880, Öl/Lw., 77 x 105,5 cm, Privatbesitz, in: Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, 219 Kat.Nr. 60.

Hans Thoma, Wandfries, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 331.

Hans Thoma, Frühlingsmärchen, 1898, Öl/Lw., 1,18 x 0,72 cm, in: Henry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909, 413.

(1840-1914)⁷⁷⁰ gibt es keine genauen Daten oder nur unscharfe Archivfotografien.

Die von Thoma bewußt komponierte, aus der Kinderperspektive gezeigte Figurengruppe⁷⁷¹ ist bildparallel zum Himmel auf einer frühlingshaften Blumenwiese angeordnet, die sich links im oberen Fünftel des Bildes zu einem kleinen Hügel erhebt und direkt in den hochgezogenen Horizont übergeht. Die Wiesenbegrenzungslinie verläuft leicht diagonal abwärts zum oberen Drittel des rechten Bildrandes. Der Fluß und die schneebedeckte bergige Landschaft im Hintergrund schaffen Raumtiefe und gleichen kompositorisch an die Horizontlinie links an. Den Übergang vom Fluß zum Hügel markiert eine Baumgruppe.

In symmetrischer Weise ist die Figurengruppe in allen möglichen Formen des Ganzkörperporträts aufgebaut. Drei Kinder im Vordergrund mit verlore-nem, Dreiviertel- und verschattetem Halbprofil sind mit dem Rücken zu sehen, ihnen gegenüber zugeordnet drei in Vorderansicht und an den Seiten je ein Kind in Seitenansicht. Die Ordnungsstruktur des Reigens spiegelt sich in der Komposition wieder. Wie eine Girlande, vergleichbar dem Reigen der Leveson-Gover-Kinder von George Romney (1734-1802) (Abb. 186), sind die Kinder im Auf und Ab der Hände miteinander verbunden. Obwohl die Gesichter nicht detailliert ausgearbeitet sind, trägt jedes Kind individuelle Züge, ist jedes in Haltung, Gestik und Kleidung subtil erfasst. Die realistische, naturnahe, unspektakuläre Kinderdarstellung weist Ähnlichkeiten auf zu der Franz von Lenbachs (1836-1904)⁷⁷² in den Gemälden „Hirtenknabe“ oder „Knabe in der Sonne“ (Abb. 187) sowie zu der von Wilhelm Leibl (1844-1900)⁷⁷³ in den Gemälden „Schlafender Savoyardenknabe“ oder „Bauernjunge“, ist jedoch viel stärker von der Kontur bestimmt, detaillierter und

⁷⁷⁰ Vgl. Werner Moritz, Johann Sperl 1840–1914, Rosenheim 1990, 146 Nr. 99 und 100.

⁷⁷¹ Basale kunsttheoretische Kenntnisse und großes Interesse an kunsttheoretischen Fragen können bei Thoma vorausgesetzt werden. Siehe: Hans Thoma, München 1909, 22-25, 148-161, 175-177; 205-214, Josef August Beringer, Leipzig 1928, 81.

⁷⁷² Franz von Lenbach, Hirtenknabe, 1860, Öl/Lw., 104 x 151 cm, Schack-Galerie, München.

⁷⁷³ Wilhelm Leibl, Schlafender Savoyardenknabe, 1869, Öl/Holz, 44 x 64 cm, Staatliche Eremitage, St. Petersburg.

Wilhelm Leibl, Bauernjunge, 1876/77, Öl/Lw., 83 x 68 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie 1902, Berlin, Inv.Nr. A I 727.

farbintensiver. Die Gruppe der fünf Mädchen links hebt sich leicht von dem Trio, bestehend aus dem einzigen Jungen und zwei Mädchen, ab. Dominant ist das größte und älteste Mädchen im Vordergrund als Leitfigur markiert. Sein Blick führt versunken aus dem Bild an dem Betrachter vorbei. Von ihm geht eine Bewegung nach rechts aus, führt über zwei kleinere noch ungelente Mädchen, die die Schrittfolge der Älteren genau beobachten, zu einem singenden Jungen mit introvertiertem Blick. Sein Oberkörper ist nach hinten geneigt, seine Arme hängen steif verkrampft nach unten, seine Füße sind verdeckt. Die Bewegung scheint ins Stocken zu geraten, als ob er die lebhaftere Aktion seiner Nachbarin neben ihm rechts bremsen müßte oder ihr motorisch nicht folgen könnte. Dieses Mädchen nimmt die bewegteste Pose⁷⁷⁴ im Tanz der Kinder ein: die Haare fliegen in die Luft, die Arme sind anmutig wie bei einer Ballerina ausgestreckt, das linke Bein ist weit nach hinten ausgeschwungen und der Kopf graziös zur rechten Nachbarin geneigt. Zusammen mit ihrem graziösen Körperbau und ihrer inneren Freude am verwegenen Tanz ergibt sich ein starker Kontrast zur bodenständigen Dreiergruppe. Gleichzeitig ist es kompositorisch Pendantfigur zum vorderen großen Mädchen. Die Nachbarin der unbeschwert Tanzenden greift die Bewegung unsicher und verkrampft auf. Daneben scheint das kleinste Mädchen, das den Bauch in typisch kindlicher Art vorstreckt, im Hohlkreuz steif und breitbeinig steht und den Betrachter unsicher fragend anschaut, vom rückenansichtigen Mädchen im Tanz unterwiesen zu werden. Dieses Mädchen, das wie ein leicht verändertes Spiegelbild der Leitfigur wirkt, setzt den Schlußpunkt; in ihm kommt der Kinderreigen einen Moment zur Ruhe. Die Kinder mit den fließenden natürlichen Bewegungen sind barfuß und können sich körperlich frei bewegen, während die anderen durch die Zwänge von Strumpf und Schuhwerk zusätzlich zur motorischen Ungeschicklichkeit in ihrer Aktion behindert werden. Die Anmut des Tanzes steht im konträren Verhältnis zu der Darstel-

⁷⁷⁴ Friedrich August von Kaulbach (1850-1920) malte um 1913/14 (Abb. 188) seine im Park tanzenden jugendlichen Töchter in noch viel stärkerer, raumgreifender Bewegung. In: Evelyn Lehmann / Elke Riemer, Die Kaulbachs, Eine Künstlerfamilie aus Arolsen, Hg. Waldeckischer Geschichtsverein e. V. Arolsen, Kassel-Wilhelmshöhe 1978, 277.

lung von Ludwig Knaus im Gemälde „Frühlingsreigen“⁷⁷⁵ (Abb. 189), das die breitbeinigen, ausbalancierenden Schritte noch undifferenziert ganzkörperlich agierender, etwa drei- bis vierjähriger Kleinkinder unter Anleitung eines zehnjährigen Mädchens zeigt, oder der mythologischen Darstellung von Arnold Böcklin (1827-1901) im Gemälde „Pan im Kinderreigen“⁷⁷⁶ (Abb. 190), dessen Darstellung der sechs nackt tanzenden Knaben um den Flöte spielenden Pan wie unterschiedliche Bewegungsstudien anmutet.

Eine verstärkende, deutliche Akzentuierung der anmutigen Bewegung erfolgt koloristisch durch die Wahl heller, sonniger Farben, ikonografische Bestätigung der kindlichen Lebendigkeit und Unschuld. Die gelbe Bluse des fast schwebenden Mädchens und die weißen Blusen der zwei vorderen Tänzerinnen, hellste Farbflecken des Bildes, greifen die gelb-weißen Farben der zarten, jungen Blüten der Wiese auf. Das zwischen weiß bis hell-bräunlich changierende Inkarnat wirkt frisch, zart und rein, harmonisiert mit den Farben der Natur. Wie bunte Farbtupfer, darin vergleichbar dem zarten, fast impressionistischen Gemälde „Mädchenreigen“ von Friedrich August von Kaulbach (1850-1920) (Abb. 191), sind die Kinderfiguren in bäuerlich-festlicher, feinmalerischer Kleidung variationsreich und phantasievoll nebeneinander gereiht, die hellsten im Vordergrund. Kleidung, Frisur und Haltung sind bei jedem der acht Kinder anders zusammengesetzt; einzelne gezielte Details wie eine heraushängende Bluse, ein schwingender langer Haarzopf, die Kopfhaltung oder die Stellung von Füßen und Armen dienen neben den kompositorischen Effekten der Motilitätscharakterisierung. Die Stofflichkeit der Kleidung ist in altmeisterlicher Manier – Thoma schwärmte für die alten Meister⁷⁷⁷ - feinmalerisch virtuos wiedergegeben. Die Farbenskala⁷⁷⁸ entspricht der Normalfarbenskala mit Bevorzugung der hellen Ocker- und Erdfarben, die mit der geschickten Lichtmodulation den Kinderkreis zusammen-

⁷⁷⁵ Abb. in: Ludwig Pietsch, Knaus, Mit 60 Abbildungen von Gemälden und Zeichnungen und 7 Einschaltbildern, Bielefeld / Leipzig 1896, Abb./Text 34/43.

⁷⁷⁶ Abb. in: Rolf Andree, Arnold Böcklin, Die Gemälde, Basel / München 1977, Abb./Text 473/536.

⁷⁷⁷ Vgl. Hans Thoma, München 1909, 48.

⁷⁷⁸ Ebd., München 1909, 148 ff.

binden⁷⁷⁹. Rote Akzente, komplementär zum warmen Grün der Wiese gesetzt, beleben und steigern die Tonwertigkeit der Nachbarfarben. Die Gruppe hebt sich konturreich vom verschwommenen Wiesen- und Hintergrund mit der Berglandschaft ab, einer Folie, die atmosphärische Qualitäten besitzt und die enge Verbundenheit der Kinder mit der Natur zum Ausdruck bringt. Die Textur ist glatt in dünner Öltechnik und glasiger, transparenter Lasurtechnik aufgebaut und ohne sichtbaren Pinselduktus gemalt, um eine „größere Mannigfaltigkeit und Lichteinheit“⁷⁸⁰ zu erzielen. Aus der weitgehend reduzierten, kurzen Schattenbildung läßt sich als Aktionszeit die Mittagszeit annehmen. Trotz insgesamt gedeckter Farbigkeit vermittelt das Bild einen gültigen Eindruck von kindlicher Unbeschwertheit, Leichtigkeit und Naturverbundenheit. Wie der Eindruck noch stärkerer, fast ätherischer Leichtigkeit des Tanzes erweckt werden kann, zeigt Kaulbach in seiner in hellen Pastelltönen, schon pleinairistisch gemalten rhythmisch-tänzerischen Momentaufnahme des Mädchenreigens (Abb. 191).

Mit der Spanne von blühender Frühlingslandschaft im Vordergrund und der sowohl Vergangenheit als auch Ewigkeit repräsentierenden Berglandschaft im Hintergrund könnte das Gemälde „Kinderreigen“ von Thoma auch ein Ausdruck für den Kreislauf des Lebens sein: im Alter schließt sich der Kreis und alles geht wieder zur Kindheit zurück. Ein authentisches Zitat, das Thoma in seiner Grundhaltung als Romantiker ausweist, soll diesen Gedanken belegen.

„Daß wir alle die Kinder lieben und daß, wenn der Wirrwarr des Lebens über unseren Köpfen zusammenschlagen will, wir die Sehnsucht in uns fühlen, wieder zu werden wie die Kinder, ist eine alte Geschichte, Rückkehr zum Urstand unseres Seins, den wir in der Kinderseele ahnen, man hat ihn auch oft schon ‚Rückkehr zur Natur‘ genannt. Das Bibelwort: ‚Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder‘ wird bestehen bleiben. Es sagt nicht, wenn ihr nicht seid oder

⁷⁷⁹ Bei Paul Gauguin (1848-1903) ist im „Reigen der kleinen Bretonninen“ (1888, Öl/Lw., 73 x 92,7 cm, National Gallery of Art, Washington D. C.) die Verbundenheit der beim Tanz nach außen blickenden Kinder durch die Farbe noch gesteigert: in der lichten Gelbfarbigkeit des Bodens und den weißen Hauben. Der Tanz (Abb. 192) wirkt trotz der schweren Holzpantinen wie schwerelos.

⁷⁸⁰ Hans Thoma, München 1909, 156.

bleibt wie die Kinder; denn das ‚Werden‘ ist ja das eigentliche Element des Lebens, das Suchen nach dem Kern der Seele führt uns zu dem Kinde. Das Werden im geistigen Leben ist immer ein Willensakt, und hier gilt es, nicht aus Schwäche, ein Kind werden.⁷⁸¹

6.5.3 Bildanalyse nach den spielrelevanten Kriterien

Das große Ölgemälde „Der Kinderreigen“ von Thoma steht als singuläres Beispiel für das Gruppenspiel im Außenraum. Seine psychische Erfassung und seine klare Räumlichkeit vermeiden eine anekdotische oder sentimentale Narration. Die ontogenetische, kindorientierte Sicht in der Ordnung des Reigen, die Thoma⁷⁸² als das Gesetz aller Schöpfung aus dem Chaos heraus bezeichnete, dominiert. Die Bedeutung der Kindheit als eigenständiger, ernst zu nehmender Lebensabschnitt in der Entwicklung des Menschen wird in der Wahl des großen Formates sowie der Zentralisierung und der Nahsicht des Motivs anschaulich gemacht. Die besinnliche Stimmung, die stille Präsenz und Ernsthaftigkeit der Figuren sind Symbole der Harmonie von Mensch und Natur, von Zivilisation und Ursprünglichkeit. Eberhard Ruhmer⁷⁸³ sieht die postulierte Bewegung des Kinderreigen als ausdrucksvolle, stille Gebärde, die der ruhigen, friedlichen Intention⁷⁸⁴ von Thoma entspricht, und zählt das Gemälde zu den „intimen Bildern“. Die vier charakteristischen Spielkriterien finden sich malerisch einfühlsam umgesetzt.

Spielraum:

Als Spielraum für die Dauer des Spiels ist eindeutig die weite, frühlingshafte Blumenwiese definiert, die zeitliche Loslösung von den Pflichten und Mühen des alltäglichen Lebens offensichtlich. Thoma wählte nicht die beschützende, von Menschen kultivierte Umgebung, wie beispielsweise Philipp Otto Runge mit dem Garten als „hortus conclusus“ oder wie Friedrich August von Kaulbach mit der großräumigen Parklandschaft, sondern die freie, urwüchsige, frühlingshafte Natur. Die natürliche, unbegrenzte Weite dient ihm

⁷⁸¹ Hans Thoma, Jena 1919, 125, 126.

⁷⁸² Vgl. Hans Thoma, Die zwischen Zeit und Ewigkeit flatternde Seele, Jena 1917, 43.

⁷⁸³ Vgl. Eberhard Ruhmer, München und seine Bedeutung für Hans Thoma, in: Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma – Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, 49.

als Spiegel/Symbol des kindlichen Lebensalters mit seinen uneingeschränkten Entfaltungsmöglichkeiten. Die acht Schulkinder unterschiedlichen Alters verfügen über einen schon großen Aktionsradius und können ihren Spielraum im nahen häuslichen Umfeld selber bestimmen. Für Thoma unterliegt die Freiheit des Spiels nur den inhärenten, naturgegebenen physiologischen und psychologischen Gesetzmäßigkeiten, die von den Erwachsenen zu akzeptieren sind und unterstützend begleitet werden können. Der Bildraum, dem Thoma die Wirkung eines Zaubers zumisst, „durch den die Kunst zu ihrer mächtigen Wirkung kommt“⁷⁸⁵, ist in seiner reduzierten Farbigkeit und in seiner allseitigen Offenheit die adäquate Kulisse, auf der die Kinder spielerisch, ihrer Individualität gemäß, agieren können.

Spielausdruck:

Subtil sind nach Alter und Geschicklichkeit gemäß den kindlichen Proportionsgesetzen, die Thoma⁷⁸⁶ gekannt haben muß, verschiedene kindliche Bewegungsmuster und emotionale Ausdrucksqualitäten erfasst. Differenziert „zeichnet“ er, im Unterschied zu dem später entstandenen Frühwerk von Paula Modersohn-Becker⁷⁸⁷, (Abb. 193) in dem es explizit dominant um die Harmonie von Kind und Natur geht, die unterschiedlichen Entwicklungsstufen der Kinder und ihre unterschiedlichen Charaktere. Die Individualität des einzelnen Kindes bleibt im Reigen, der Ausdruck harmonischer Gemeinsamkeit und sozialer Zusammengehörigkeit ist, gewahrt. Das kindliche Bedürfnis nach Mobilität und die große intrinsische Freude an der eigenen körperlichen Bewegung sind von Thoma altersdifferenziert erfasst. Die Leichtigkeit der aufwärts weisenden tänzerischen Schritte der barfüßigen Mädchen in der Bildmitte, durch die helle Farbgebung virtuos malerisch akzentuiert, steht im Kontrast zu den etwas schwerfälligeren, erdverbundenen Positionen der links und rechts tanzenden jüngeren Kinder. Durch diesen physiognomisch und psychologisch sensibel dargestellten Kontrast der kindlichen Bewegungsart schafft es Thoma, das Auf und Ab des Tanzspiels dem Betrachter zu vermit-

⁷⁸⁴ Vgl. Hans Thoma, Jena 1919, 49.

⁷⁸⁵ Hans Thoma, München 1909, 207.

⁷⁸⁶ Vgl. Hans Thoma, München 1909, 175–177.

teln. Verstärkend wirken die deutlich hervorgehobenen Arm- und Handbewegungen, deren rhythmischer Wechsel zwischen oben und unten ornamentartig ebenfalls das trotz der kindlichen Unterschiede harmonische Agieren demonstriert. In den malerisch betonten Augen der Kinder –in seinem kleinen Gedicht „Kinderaugen“ spricht Thoma⁷⁸⁸ von „Wundersternen“ oder „Rätselaugen“ – ist eindrucksvoll die Ernsthaftigkeit und das innere Angesprochensein für den Rezipienten ablesbar. Offensichtlich sind die Emotionen der Kinder verhalten erfasst; es scheint, als ob die Kinder gerade mit ihrem Tanz begonnen haben, sich selber noch nicht ganz sicher über seinen Ablauf sind und sich vorsichtig auf das gemeinsame Spiel mit noch offenem Ausgang einlassen. Um die oft überschäumende kindliche Ausgelassenheit, wie sie Emil Nolde (1867-1956)⁷⁸⁹ (Abb. 94) im wirbelnden Farbenrausch 1909 zeigt, geht es Thoma in seiner Darstellung nicht. Ordnung und Harmonie prägen seine Darstellung und nicht unkoordinierte Bewegungen, Fallenlassen und Auflösen der Kreisformation zum Tanzende.

Spielspannung:

Imposant ist die malerisch durch Kontur und Farbgebung bewirkte Geschlossenheit der achtköpfigen Kindergruppe, vor allem suggerieren das warme Licht und die warmen Farben diesen Eindruck. Thoma zeigt aus dem Aktivierungszirkel des Spiels nach Heinz Heckhausen⁷⁹⁰ die Phase der Spannung. Die äußere, nur so stark wie notwendige Spielspannung ergibt sich aus dem Alter der Kinder. Die Altersdifferenz der Schulkinder ist nicht so groß wie etwa auf dem Gemälde von Ludwig Knaus (Abb. 189), auf dem die vier kleinen „Tänzer“ sich ganz auf die Führung des älteren Mädchens einlassen, aber größer als bei dem fröhlich-ausgelassenen Mädchenreigen von Kaulbach (Abb. 191), der Alter, Geschlecht und Interesse nahezu nivelliert. Bei Thoma

⁷⁸⁷ Abb. in: Günter Busch, Milena Schickedanz, Wolfgang Werner, Paula Modersohn-Becker, Werkverzeichnis der Gemälde, Abb./Text 67/66.

⁷⁸⁸ Vgl. Heinrich Saedler, München-Gladbach 1924, 80.

⁷⁸⁹ Seit 1908 hat Nolde sich verschiedentlich, auch in kleinen Zeichnungen, mit dem Tanz und speziell dem Kindertanz „Ringelrosenkranz“ auseinandergesetzt. In: Max Sauerlandt, Emil Nolde, München 1921, Abb./Text 13/82; Gedächtnisausstellung Emil Nolde 27. April bis 16. Juni 1957, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1957; Gustav Schieffler, Emil Nolde, Das graphische Werk, Köln 1995, 90-93.

⁷⁹⁰ Heinz Heckhausen, Berlin 1964, 227.

sind alle Kinder, trotz unterschiedlicher alters- oder anlagebedingter Fähigkeiten, gleichwertig in das Gruppenspiel integriert. Die Balance und Harmonie der äußeren Spielspannung resultieren aus der ausgewogenen Mischung der Kinderfiguren. Dagegen dienen die unterschiedlichen, virtuos beobachteten Körperhaltungen als künstlerisch-technische Mittel, um die den Kindern gemäße innere Anspannung zu verdeutlichen. In sich versunken, ganz auf ihr eigenes Tun oder die Bewegung der Mitspieler konzentriert, zeigt Thoma anschaulich die Losgelöstheit des Spiels vom alltäglichen Geschehen. Dem emotionalen Gefesseltsein der Kinder entspricht nach außen das gegenseitige Festhalten an den Händen. Jedes Kind möchte zum Gelingen beitragen und nichts falsch machen. Auch wenn das jüngste, sich links bewegende Mädchen wie fragend aus dem Bild sieht, hat die Aufmerksamkeit der Kinder nur das gemeinsame Spiel zum Ziel, alles andere scheint für sie ausgeblendet. Diese auf Erfolg ausgerichtete Intention entspringt der lustvollen, inneren Motivation jedes einzelnen Kindes. Dass sie nicht einfach zu realisieren ist, zeigt sich in der teils angestregten Mimik der Kindergesichter.

Spielfunktion:

Der Reigen, das gemeinsame gleichzeitige Singen und Tanzen, ist nur in einer Gruppenkonstellation möglich und ein beliebtes, typisches Gruppenspiel nach eigenen oder übernommenen Regeln. Kinder im Schulalter lieben gemeinsame Aktionen und spürbaren Körperkontakt, der im Reigen mit dem Festhalten an den Händen und der Möglichkeit des gegenseitigen Anstoßens gegeben ist. Diese bedeutsame sensomotorische Komponente des Spiels hat Thoma intuitiv erfasst und malerisch umgesetzt. Die kommunikative soziale Funktion des Gruppenspiels, die die Beachtung der Spielregeln, die Rücksichtnahme des Größeren auf den Kleineren und damit ein Ein-, Unter- und Überordnen der Teilnehmer fordert, kommt in der Variation der Kindergestalten deutlich zum Ausdruck. Kein Kind darf, auch wenn es könnte, zu wild sein, und ein anderes in Schwierigkeiten bringen. Thoma entspricht kompositorisch diesem Aspekt in der Verteilung der Kinder nach ihren körperlichen Fähigkeiten, so ordnet er zentral in die Bildmitte des Geschehens die tonangebenden Mädchen, die in ihrer anmutigen Haltung Vorbild für die anderen

Kinder sind. Sein Gruppenspiel des Reigens ist ein passendes malerisches Beispiel für spielerisches, freies, Spaß machendes Lernen durch Imitation.

Da das Thema „Tanz“ um die Jahrhundertwende – als einflussreichster Impulsgeber dieser Zeit muss Richard Wagner genannt werden – viele Künstler ansprach, sollen ergänzend noch vier singuläre Werke zum Thema Reigen genannt werden, die besonders eindrucksvoll die neue Tanzästhetik, das Gleichgewicht von Körper, Geist und Seele in der musikalisch-rhythmischen Bewegung, einfangen. Diese Arbeiten sind ikonografisch der Motivkette nur bedingt zuzuordnen, da nicht Kinder, sondern Jugendliche in der Zwischenphase zwischen Kindheit und Erwachsenenalter im Tanz dargestellt werden und die Künstler, die dieses Sujet vielfach und variationsreich bildlich darstellten, den Tanz als emotionalen Ausdruck einer neuen, freien Körperlichkeit verstanden. Ludwig von Hofmann (1861-1945) (Abb. 194), der, wie der Praeraffaelit Thomas Matthews Rooke (1842-1942) (Abb. 195), das paradiesisch-harmonische Zusammensein von Mensch und Natur in bukolisch-idyllischen Landschaften thematisierte, griff um 1900 das Thema des Reigens auf, um mit den juvenilen weiblichen Figuren die Vision einer befreiten physischen Schönheit zu schaffen. Symbolistisch, vor leuchtenden Farbflächen als Landschaftsfolie, visualisierte Franz von Stuck (1863-1928)⁷⁹¹ eine noch ausgelassener und ungebändigtere Bewegungsfreude; er war mit der zur damaligen Zeit berühmten Tänzerin Isadora Duncan bekannt und schuf unterschiedliche Arbeiten zum Tanz, auch Skulpturen. Henri Matisse (1869-1954) (Abb. 196) fand durch seine reduzierte Formensprache und seine kontrastreiche Farbwahl zu einer besonderen Lebendigkeit des Tanzes, die, verstärkt durch eine normale Dimensionen übertreffende Darstellung, prägnanter Ausdruck einer ungeheuren Lebensfreude ist. Ferdinand Hodler (1853-1918)⁷⁹² sah 1917 in seinem Gemälde „Floraison“ den

⁷⁹¹ Franz von Stuck, Der Reigen, um 1909, Öl und Tempera/Holz, 115 x 100 cm, Hessisches Landesmuseum 1962, Darmstadt, Inv.Nr. GK 1143.

⁷⁹² Ferdinand Hodler, Floraison, 1917, Bleistift, Pastell, Gouache, Öl, Collagen auf Karton, aufgezogen auf Lw., 47,3 x 62,5 cm, Musée d'Art et d'Histoire, Genf.

Tanz im Sinne der eurythmischen Theorie von Emile Jacques-Dalcroze als motorischen Ausdruck innerer Emotionen.

6.6 Bildanalyse 6: „Balgende Buben“ von Wilhelm Trübner (Heidelberg 1851–1917 Karlsruhe)⁷⁹³

Das Ölgemälde „Balgende Buben“ von 1872 ist ein realistisch-idealisiertes Kindergenrebild aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im querrrechteckigen Format zeigt es in Nahaussicht aus der Kinderperspektive eine im Freien vor einer Mauer sich abspielende Kampfszene von neun gleichaltrigen Jungen, von denen sieben am Kampfgeschehen beteiligt sind und zwei sich vom Kampfplatz geschlagen abwenden.



⁷⁹³ Wilhelm Trübner, Balgende Buben, 1872, Öl/Lw., 54 x 71,5 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Städtische Galerie 1915, Hannover, Inv.Nr. KM 103/1915 (siehe auch Abb. 104).

6.6.1 Entstehungsgeschichte zum Motiv und mögliche Vorbilder

6.6.1.1 Biografische Aspekte

Heinrich Wilhelm Trübner, der schon im jungen Alter von zwanzig bis fünfundzwanzig Jahren Meisterwerke „von besonderer Tonschönheit und stiller malerischer Wirkung“⁷⁹⁴ schuf und dessen Frühwerk seit Anfang der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts zunehmend Anerkennung fand⁷⁹⁵, wuchs als drittes Kind einer wohlhabenden Goldschmiedefamilie ohne finanzielle Sorgen in harmonischen, wohlbehüteten Verhältnissen in Heidelberg auf. Die Eltern werden als gütig, die Mutter⁷⁹⁶ als psychisch einfühlsam beschrieben. Die strenge Erziehung des Vaters, das Sich-Behaupten-Müssen gegenüber den beiden fünf und zwei Jahre älteren Brüdern Karl Ignaz (1846-1907) und Johann Nikolaus (1849-1910) sowie die problematische Namenstragung des 1847 geborenen, schon früh verstorbenen Bruders⁷⁹⁷ Heinrich Wilhelm erklären den herben, kantigen Charakter Trübners – Beringer spricht von einem harten und zähen Neckarfranken⁷⁹⁸ – und seine „unduldsame, kampfbereite Unbeirrbarkeit“⁷⁹⁹, seinen eigenen Weg zu gehen. Über die Beziehung der drei Brüder untereinander erfährt man aus der Autobiografie⁸⁰⁰ nur, dass Trübner als Schulkind mit ihnen gemeinsam die Fechtkunst erlernt hat. Die zwei Älteren mussten traditionsgemäß die familiären Geschäfte übernehmen, während Trübner nach dem „Einjährigen“, die zeitgenössische Bezeichnung für den heutigen Realschulabschluss, die Freiheit

⁷⁹⁴ Ausstellungskatalog Heidelberg „Wilhelm Trübner 1851–1917“, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg 10. Dezember 1994 bis 19. Februar 1995, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 10. März bis 21. Mai 1995, Heidelberg 1995, 11.

Vgl. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe „Wilhelm Trübner und sein Kreis“, Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag, 1. Juli bis 30. September 1951, Karlsruhe 1951, 3.

⁷⁹⁵ Vgl. Klaus Rohrandt, Wilhelm Trübner (1851–1917), Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik, Biographie und Studien zum Werk, Band I, Diss., Kiel 1972, 47 ff.

⁷⁹⁶ Vgl. Hans Rosenhagen, Wilhelm Trübner, Mit einem Titelbild, 97 Abbildungen im Text, darunter 12 farbige, Bielefeld / Leipzig 1909, 24.

⁷⁹⁷ Vgl. Klaus Rohrandt, Diss., Kiel 1972, 21.

⁷⁹⁸ Vgl. Josef August Beringer (Hg.), Trübner, Des Meisters Gemälde in 450 Abbildungen, Stuttgart / Berlin 1917, XII.

⁷⁹⁹ Josef August Beringer (Hg.), Stuttgart / Berlin 1917, XII.

⁸⁰⁰ Vgl. Wilhelm Trübner, Personalien und Prinzipien, Berlin 1907, 35.

besaß, seinen späteren Beruf selber aussuchen zu können. Zunächst gegen den Willen des Vaters⁸⁰¹, nach der Empfehlung und der ermunternden Fürsprache durch den mit der Familie befreundeten Künstler Anselm Feuerbach (1829-1880) doch mit persönlicher und finanzieller väterlicher Unterstützung⁸⁰², entschied sich Trübner im jugendlichen Alter von erst sechzehn Jahren für den Künstlerberuf. 1867 begann er sein Studium an der Karlsruher Kunstschule im Antikensaal, 1869 wechselte er in die Malschule der Münchener Akademie. Die bahnbrechende Internationale Kunstausstellung im Münchener Glaspalast brachte Trübner in Kontakt mit den Werken Gustave Courbets (1819-1877), Edouard Manets (1832-1883) und Wilhelm Leibls (1844-1900). Im Herbst 1869 entschied er sich gegen die akademische Ausbildung und ging für ein halbes Jahr nach Stuttgart, um als Privatschüler⁸⁰³ von Hans Canon (1829-1885), den er bereits in Karlsruhe kennen und schätzen gelernt hatte, das Figurenstudium zu vertiefen. Canon kommt der große Verdienst zu, dass Trübner seinen schon in der Kindheit ausgeprägten Farbensinn weiterentwickelte und „zu einem glänzenden Koloristen“⁸⁰⁴ wurde.

„Und er will in der Malerei nichts als die Farbe und ihre Harmonie und sucht hierin Schönheit.“⁸⁰⁵

Nach von seinem Lehrer empfohlenen, ausgedehnten Studienreisen durch deutsche Galerien, um die alten Meister zu studieren, kehrte Trübner 1870 nach München zurück, wo er mit Unterbrechungen über 25 Jahre tätig war. Prägend für seine Münchener Studien- und Arbeitszeit waren die vielfältigen künstlerischen Kontakte: das Arbeiten in gemeinschaftlichen Ateliers, Diskussionen im Künstlerkreis und gemeinsame Studienreisen. Künstlerisch inspiriert wurde Trübner in der Frühphase seines Schaffens, in der er das für

⁸⁰¹ Vgl. Wilhelm Trübner, Personalien und Prinzipien, Berlin 1907, 7.

⁸⁰² Vgl. Josef August Beringer, Stuttgart / Berlin 1917, XII, XIII.

Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 76, 77.

⁸⁰³ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 12.

Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 165 ff.

⁸⁰⁴ Hans Rosenhagen, Bielefeld / Leipzig 1909, 21.

⁸⁰⁵ Hans Rosenhagen, Bielefeld / Leipzig 1909, 11. Siehe auch Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 133, 134.

die Bildanalyse ausgewählte Gemälde schuf, besonders von Wilhelm Leibl (1844-1900)⁸⁰⁶, zu dessen engstem Kreis er gehörte und dessen Maltechnik er in seine eigene, individuelle Systematik umsetzte, und Hans Thoma (1839-1924)⁸⁰⁷, der ihn mit den französischen Avantgarde-Künstlern vertraut machte und mit dem er über künstlerische Techniken debattierte. 1896 übernahm er ein Lehramt am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main, ein Jahr später eröffnete er eine private Malschule, in der Alice Auermann⁸⁰⁸, seine 1900 mit ihm vermählte, um 24 Jahre jüngere Frau, Schülerin war. Ihr großes Kunstverständnis bot Trübner psychisch eine wertvolle Unterstützung. Aus der späten Familiengründung mit 49 Jahren ging nur ein Kind hervor. Der erste Sohn starb 1901 direkt nach der Geburt, der zweite Sohn Jörg wurde 1902 geboren. Über seine Vaterrolle äußerte sich Trübner in seiner autobiografischen Schrift „Personalien und Prinzipien“ von 1907 nicht; die Verarbeitung des Todes seines Erstgeborenen und die Beziehung zu seinem Sohn Jörg thematisierte er mit keinem Wort. Überhaupt erweckt seine Autobiografie den Eindruck, als ob er alle persönlichen Emotionen ausklammern und nur seinen künstlerischen Werdegang und seine künstlerische Tätigkeit darstellen wollte; nachfolgende Biografen wie Beringer und Rosenhagen verfahren vergleichbar. 1903 wurde Trübner als Akademieprofessor nach Karlsruhe berufen. Öffentliche internationale und nationale Anerkennung für seine eine neue Kunstsprache demonstrierenden Arbeiten fand Trübner nach 1890⁸⁰⁹, die von Tschudi organisierte Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 würdigte vor allem sein Frühwerk. Der ständige Kampf um Ruhm und Erfolg, ausgelöst durch den Wunsch, den Eltern sein Können zu beweisen, bedeutete eine enorme psychische Belastung und bestimmte das gesamte Leben Trüb-

⁸⁰⁶ Vgl. Ausstellungskatalog Heidelberg „Wilhelm Trübner 1851–1917“, Heidelberg 1995, 11.

Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 169.

⁸⁰⁷ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 16, 17.18, 19.20.

Vgl. Hans Rosenhagen, Bielefeld / Leipzig 1909, 34.

⁸⁰⁸ Vgl. Ausstellungskatalog Heidelberg „Wilhelm Trübner 1851–1917“, Heidelberg 1995, 61.

Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 43.

⁸⁰⁹ Vgl. Hans Rosenhagen, Bielefeld / Leipzig 1909, 11.

Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 47 ff., 98.

ners. Ein zusätzlicher herber Schicksalsschlag war der frühe, ungeklärte Tod seiner Frau 1916. Im Alter suchte er die Nähe seines Sohnes⁸¹⁰.

Menschlich wird Trübner als kontaktfreudig⁸¹¹, aber zurückhaltend und eher introvertiert, als ehrgeizig, anspruchsvoll, kritisch mit sich selbst und anderen, überaus fleißig und produktiv⁸¹², bisweilen als sarkastisch charakterisiert. Ruhmer⁸¹³ nennt ihn eine „mehr kühle, nüchterne Natur“, die „kein inneres Verhältnis zu den Menschen, die er darstellt“ hat. Rohrandt⁸¹⁴ hebt seinen naiven kindlichen Egoismus, seine künstlerische Sensibilität und seine kämpferische Natur hervor. Als Kunstsammler⁸¹⁵ erwarb Trübner gezielt Gemälde italienischer, niederländischer und alter deutscher Meister, Werke seiner zeitgenössischen Vorbilder Feuerbach, Canon, Leibl und Thoma sowie Schülerarbeiten. Ausgesuchte antike Möbel, Teppiche und Rüstungen dienten ihm als Requisiten für seine Werke.

Kinderdarstellungen sind im gesamten Œuvre Trübners von untergeordneter Bedeutung, obwohl seine Domäne anfänglich Figurenbilder waren. Erst ab 1870 nach seiner Bekanntschaft mit Carl Schuch (1846-1903) widmete er sich verstärkt auch Landschaftsbildern⁸¹⁶. Über Kontakte mit und zu fremden Kindern bestehen, außer zu seinen Schulfreunden, keine Informationen in der Literatur. Für Trübner, dessen kämpferischer, soldatischer Zug ein bestimmendes Persönlichkeitsmerkmal⁸¹⁷ gewesen sein soll - Trübners militärische Wortwahl in seinen Schriften unterstützt diesen Eindruck - und dessen Kunstschaffen konsequent auf Anerkennung und Ruhm ausgerichtet war, scheinen Kinderdarstellungen, die allgemein wenig Resonanz fanden und oft nicht ausgestellt wurden, nicht attraktiv genug für eine künstlerische Karriere

⁸¹⁰ Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 100.

⁸¹¹ Ebd., 78–83, 92–96.

⁸¹² Vgl. Ausstellungskatalog Heidelberg „Wilhelm Trübner 1851–1917“, Heidelberg 1995, 12.

⁸¹³ Eberhard Ruhmer, *Das Rein Malerische*, Diss., Halle an der Saale 1940, 28.

⁸¹⁴ Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 84, 88, 91.

⁸¹⁵ Vgl. *Nachlass Wilhelm Trübner, I. Teil: Eigene Gemälde, Arbeiten seiner Gattin Alice, Werke aus dem Freundeskreis*, Berlin 1918.

⁸¹⁶ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 12, 20.

Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 168, 217.

Vgl. Ausstellungskatalog Karlsruhe „Wilhelm Trübner und sein Kreis“, Karlsruhe 1951, 4.

⁸¹⁷ Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 91, 92.

gewesen zu sein. Die sehr frühe Bleistiftzeichnung von 1863 „Knabe in mittelalterlicher Tracht“⁸¹⁸ zeigt sein von Kindheit an bestehendes großes Interesse für historische Kostüme⁸¹⁹. Mit kindlichen Motiven entstanden nach Rohrandt⁸²⁰ bis 1872 die porträtmäßig erfassten Gemälde „Junges Mädchen“ von 1869/1870, „Lesendes Mädchen“ von 1871, „Mädchen mit Halskrause“ von 1871, bei Beringer⁸²¹ als „Schwarzlockiges Mädchen“ genannt; die einzige Genreszene mit kindlichem Motiv zeigt das Bild „Badender Junge, am Ufer sitzend“ von 1871, bei dem Trübner die Landschafts- und Figurendarstellung zu verbinden suchte. Beringer führt in seinem Gemäldekatalog zusätzlich das Werk „Junge mit Halskrause“⁸²² von 1871 an. Im Vertrauen, eine gewisse technische Sicherheit⁸²³ erreicht zu haben, wagte sich Trübner ab 1872 an andere Sujets. Im März 1872 malte er im Atelier mit seinem Freund Carl Schuch⁸²⁴ gleichzeitig nach demselben Modell das kleine Gemälde „Knabe, vor einem Schrank sitzend“ (Abb. 197), um das Genrehafte zu betonen von ihm auch als „Der erste Versuch“ bezeichnet. Es wurde im Münchener Kunstverein zum ersten Erfolg in der künstlerischen Karriere von Trübner⁸²⁵ und zählt mit drei anderen Werken, die ebenfalls die für Trübner typische stillebenhafte Charakteristik aufweisen, zum „Inbegriff frühreifer Leistung im künstlerischen Werdegang“⁸²⁶. Das nur im Nachlass ausgewiesene Gemälde „Knabe auf einem Schaukelpferd“⁸²⁷ entstand zwei Monate später im Mai 1872; es zeigt in Nahaufnahme einen kleinen, etwa 1-1,5-jährigen Jungen, der sich voll konzentriert seiner Reitimagination hingibt und sein Soldaten-

⁸¹⁸ Wilhelm Trübner, Knabe in mittelalterlicher Tracht, um 1863, Bleistiftzeichnung, 44 x 33,5 cm, Heidelberg, Abb. 9, in: Ausstellungskatalog Wilhelm Trübner, Gedächtnisausstellung aus Anlass seines hundertsten Geburtstages am 3. Februar 1951, Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Heidelberg 1951.

⁸¹⁹ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 6.

⁸²⁰ Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 22, 23.

⁸²¹ Vgl. Josef August Beringer (Hg.), Stuttgart / Berlin 1917, 11.

⁸²² Ebd., Stuttgart / Berlin 1917, 13.

⁸²³ Vgl. Ausstellungskatalog Heidelberg „Wilhelm Trübner 1851–1917“, Heidelberg 1995, 15.

⁸²⁴ Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 171.

⁸²⁵ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 19. Zur Titulierung siehe auch ebd. die Seiten 60 und 61.

⁸²⁶ Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 170.

⁸²⁷ Wilhelm Trübner, Knabe auf einem Schaukelpferd, Mai 1872, Öl/Lw., 51 x 38 cm, Nachlass Wilhelm Trübner, Berlin 1918, Text Nr. 8 Seite 11, Abb. Tafel 7.

spiel mit den kleinen Holzpuppen darüber vergessen hat. Im Juni 1872 entstand im Atelier von Hans Thoma (1839-1924) gleichzeitig mit dessen Werk gleichen Motivs (Abb. 102) das in dieser Arbeit besprochene Gemälde „Balgende Buben“ (Abb. 104), auch „Prügelei“ genannt. Aus den siebziger Jahren sind porträthaft aufzufassende Werke bekannt wie „Mädchen mit weißen Strümpfen“⁸²⁸ von 1874, „Junge mit weißwollner Weste“⁸²⁹ von 1875, zwei Versionen des lachenden Jungen⁸³⁰ von 1875/76, beide verschollen, „Blondes Mädchen mit blauem Kleid“⁸³¹ von 1877, „Knabenporträt mit Dogge“⁸³² und „Mädchen mit gefalteten Händen“⁸³³, beide von 1878. In den achtziger Jahren, die Trübner selbst als „nicht voll fruchtbare Zwischenperiode“⁸³⁴ bezeichnet, sind keine Bilder mit Kindermotiven nachweisbar, ab den neunziger Jahren drei Jungen im Schottenkostüm⁸³⁵ und das psychologisch einfühlsame Gemälde „Kind mit Muff“⁸³⁶. Für die Zeit nach 1900 führt Beringer die drei in eine Naturlandschaft eingefügten Mädchendarstellungen „Mädchen mit Springseil“ von 1907, „Mädchen im Baum“⁸³⁷ von 1907 und „Mädchen vor der Schaukel“⁸³⁸ von 1912 an.

Familienbilder mit eigenen Kindern konnten 1872 noch nicht existieren. Seine Brüder⁸³⁹ malte er erst 1890 im Mannesalter, als sie eine repräsentative soziale Stellung erworben hatten. Die malerische Dokumentation der kindlichen Entwicklung und Erfassung der kindlichen Figur schien für Trübner auch nach der Geburt seines Sohnes von geringem Interesse. Nur zwei Ge-

⁸²⁸ Vgl. Josef August Beringer (Hg.), Stuttgart / Berlin 1917, 59.

⁸²⁹ Ebd., Stuttgart / Berlin 1917, 74.

⁸³⁰ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 25. Eine Version ist abgebildet bei: Josef August Beringer, (Hg.), Stuttgart / Berlin 1917, 71.

⁸³¹ Vgl. Josef August Beringer (Hg.), Stuttgart / Berlin 1917, 114.

⁸³² Vgl. Hans Rosenhagen, Bielefeld / Leipzig 1909, 49 Abb. 46.

⁸³³ Wilhelm Trübner, Mädchen mit gefalteten Händen, 1878, Öl/Lw., 92 60 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden, Inv.Nr. 1745 (2493H).

⁸³⁴ Zitiert nach: Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 190.

Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 33.

⁸³⁵ Vgl. Hans Rosenhagen, Bielefeld / Leipzig 1909, 79 Abb. 74.

Vgl. Josef August Beringer (Hg.), Stuttgart / Berlin 1917, 171, 173.

⁸³⁶ Vgl. Ausstellungskatalog Basel „Wilhelm Trübner“, Kunsthalle Basel 16. Januar - 13. Februar, Basel 1927, 31 Nr. 80.

⁸³⁷ Wilhelm Trübner, Mädchen im Baum, 1907, Öl/Lw., 71,5 x 57 cm, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Inv.Nr. G 2540.

⁸³⁸ Vgl. Ausstellungskatalog Basel „Wilhelm Trübner“, Basel 1927, 35 Nr. 123.

⁸³⁹ Vgl. Josef August Beringer (Hg.), Stuttgart / Berlin 1917, 165, 167.

mälde sind bekannt, die seinen Sohn Jörg zeigen, für das Jahr 1907 das Gemälde „Jörg Trübner“⁸⁴⁰, das in fast expressionistischer Weise den fünfjährigen Jungen ohne Spielzeug und andere Requisiten als ernstes, nachdenkliches Kind zeigt, für das Jahr 1914 „Jörg Trübner in Rüstung“⁸⁴¹, das den zwölfjährigen traditionell in männlicher, frühreifer Pose vor einem Vorhang theaterhaft festhält. Diese zwei Werke des dominant rational geprägten Künstlers zeigen eine innere Distanz, eine Scheu vor der Demonstration von Emotionen, die Rosenhagens Einschätzung bestätigen:

„Trübner wendet sich in seiner Malerei durchaus an die Sinne, kaum oder gar nicht an das Gemüt. Er setzt in die Leuchtkraft und Bewegtheit seiner Farben die Hoffnung, daß sie Empfindungen und Stimmungen hervorrufen können, die andere Künstler durch den Inhalt und den Ausdruck ihrer Bilder erzeugen.“⁸⁴²

Während das erste kleine Gemälde objektiv nüchtern als „Jörg Trübner, Sohn des Künstlers“ betitelt ist, läßt das zweite großformatige Gemälde in der Bezeichnung „Mein Sohn Jörg in Rüstung“ einen emotionalen Hinweis erkennen: den väterlichen Stolz und das hoffnungsvolle Vertrauen auf den jugendlichen Nachwuchs.

6.6.1.2 Bildbezogene stilistische und ikonografische Aspekte

Prägend für den Beginn von Trübners Laufbahn als Maler waren vier Künstlerpersönlichkeiten. Als seinen ersten einflussreichen Impulsgeber bezeichnete Trübner Anselm Feuerbach (1829-1880)⁸⁴³, auf den sein Grundverständnis für anatomische Formen zurückgeht. Von Hans Canon (1829-1885), Wilhelm Leibl (1844-1900) und Hans Thoma (1839-1924) spricht er in seiner Autobiografie als weiteren größten, direkten „Leitsternen“⁸⁴⁴, denen er die

⁸⁴⁰ Vgl. Josef August Beringer (Hg.), Stuttgart / Berlin 1917, 370.

⁸⁴¹ Ebd., 371.

⁸⁴² Hans Rosenhagen, Bielefeld / Leipzig 1909, 11.

⁸⁴³ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 20.

Vgl. Josef August Beringer (Hg.), Stuttgart / Berlin 1917, XIII.

⁸⁴⁴ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 20.

Entwicklung seiner souveränen koloristischen Virtuosität in der alla-prima-Technik und den Verweis auf das unerlässliche Studium der alten Meister des 17. Jahrhunderts verdankte. Der „Augenmensch“ Trübner⁸⁴⁵ ließ seine Darstellungsobjekte aus Pinselflecken entstehen, systematisierte eine ihm eigene, an Cézanne erinnernde Farbflächenkonstruktion und wendete sich von der reinen Abbildfunktion der Malerei ab.⁸⁴⁶ Er wollte mit seiner Malerei nicht erzählen⁸⁴⁷, verzichtete zugunsten des Reinmalerischen auf naturalistische Genauigkeit, ohne die Gegenstandsgebundenheit zu verlieren. Modern und für die damalige Zeit revolutionär mutet seine Aussage an:

„Schön kann alles sein für die bildliche Wiedergabe, also auch, was im Leben nicht schön ist, [...], denn es handelt sich in der Kunst nicht um das, was man darstellt, sondern allein um das, wie man es darstellt und die Schönheit muß in der Malerei selbst liegen, nicht im Gegenstand.“⁸⁴⁸

Das Skizzenhafte seiner Kunst entsteht durch den körperhaften Einsatz der Farbe, die auch der Konturierung dient.⁸⁴⁹ Mittels breiter Flachpinsel zerlegte er die Fläche rhythmisch in kleine und kleinste Flächen; die dünn und nass-in-nass aufgetragene Farbe selbst diente ihm als Lichtgeber.

„Der mit dem Flachpinsel ausgeführte Farbstrich erzeugt scharf abgegrenzte, quadratische oder rechteckige Farbflächen, die wie Mauersteine wirken, aus denen das Bild „gebaut“ wird. Diese Farbstriche haben geradezu den Wert einer Signatur, besonders bei Trübner, [...].“⁸⁵⁰

Das traditionelle Lasieren, „eine auf mechanischem Weg hergestellte Harmonie“⁸⁵¹, wertete Trübner als unkünstlerisch.

⁸⁴⁵ Hans Rosenhagen, Bielefeld / Leipzig 1909, 19.

⁸⁴⁶ Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 40.

⁸⁴⁷ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 132, 133.

⁸⁴⁸ Ebd., 128.

⁸⁴⁹ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 138, 139.

⁸⁵⁰ Eberhard Ruhmer, Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei, Rosenheim 1984, 59.

⁸⁵¹ Ebd., 59.

„Das Lasieren und viele Übermalen war und ist stets ein Zeichen mangelhaften Kunstgefühls, Verständnisses und Farbensinnes.“⁸⁵²

Den farbigen Malgrund lehnte er ab.⁸⁵³, seine Farbskala ist eingeschränkt. Um einen warmen Charakter zu erzielen, wich er von den Grauvariationen ab und wechselte zu unterschiedlichen Brauntönen. Zu Beginn dienten ihm die Neutralisierung der Lokalfarben und die Betonung der Helligkeitswerte zur ganz individuellen Farbharmonie.⁸⁵⁴ Die malerische Technik bestimmte Trübners Stil.

Trübner malte das Gemälde „Balgende Buben“ 21-jährig als junger Mann, der, suchend nach eigenen Ausdrucksmöglichkeiten, am Anfang seiner Künstlerkarriere stand. Dieses Werk wurde ausgewählt, weil das Motiv ungewöhnlich war, Trübner interessanterweise mit einem Kinderbild seinen ersten Erfolg verbuchen konnte und weil ein direktes Vergleichswerk von Hans Thoma (1839-1924) (Abb. 102) aus der Ateliergemeinschaft im Jahr 1872 existiert.

„Das bekannteste und vielleicht anspruchvollste Beispiel für gleichzeitige Motivverwandtschaft bei verschiedenen Malern des Leibl-Kreises sind die „Prügelnden Knaben“ desselben Jahres 1872 von Thoma und Trübner.“⁸⁵⁵

Die künstlerische Besonderheit und Herausforderung war, dass der um 12 Jahre jüngere Trübner mit Thoma in direkter Zusammenarbeit ein gleiches Motiv zur gleichen Zeit am gleichen Ort nach gleichen Modellen malte, sie sich also im direkten Vergleich profilieren konnten.

„Er [Trübner, Anm. d. Autors] stand da und ich dort und jeder malte. Er hatte eine Anzahl Buben bei sich; die machten solchen Lärm, daß ich auch anfing, sie zu malen. Nach zwei Tagen brachte er noch mehr mit. Ich hatte die zwei am Boden liegenden fertig. Es reizte mich, weil er es machte; ich klebte noch

⁸⁵² Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 139.

⁸⁵³ Vgl. Eberhard Ruhmer, Rosenheim 1984, 59.

⁸⁵⁴ Vgl. Eberhard Ruhmer, Halle an der Saale 1940, 33.

⁸⁵⁵ Eberhard Ruhmer, Rosenheim 1984, 39, 40.

einen Streifen oben an mein Bild hin – man sieht's noch – und malte noch mehr Buben darauf. Und so ist dann das Bild entstanden.⁸⁵⁶

Mit dem gleichen Motiv zur gleichen Zeit beschäftigte sich nach Rosenhagen neben Thoma und Trübner auch Rudolf Hirth du Frênes (1846-1916)⁸⁵⁷, ein Künstlerfreund aus dem Leibl-Kreis; von seiner bei Ruhmer⁸⁵⁸ 1984 nicht mehr erwähnten Arbeit konnte jedoch keine Abbildung gefunden werden. Die Motivation Trübners zu diesem für ihn zweiten Genrebild „Balgende Buben“ löste vielleicht der Münchener Erfolg seines schon genannten Gemäldes „Knabe, vor einem Schrank sitzend“ (Abb. 197) aus. Biografisch gehört die Prügeleiszene wie sein erstes populäres Werk und die zwei Meistergemälde „Dame auf dem Kanapee“ und „Im Atelier“ in die erste Schaffensperiode Trübners, die nach Rohrandt von 1870 bis 1876⁸⁵⁹ anzusetzen ist und in der Literatur⁸⁶⁰ einstimmig als meisterhafte Frühphase angesehen wird. Die Eindrücke, die Trübner in Thomas Atelier empfing, wertete er als bedeutsam und maßgebend für seine weitere künstlerische Tätigkeit⁸⁶¹. Das Querformat des Gemäldes kann, so vermutet Ruhmer⁸⁶², von Thomas gleichzeitig entstandenem Gemälde „Kinderreigen“ (Abb. 101) angeregt worden sein, es ist, vielleicht um leichter einen Käufer zu finden, nur etwa halb so groß wie Thomas hochformatige Arbeit. Während Thoma zwei Zweiergruppen und einen einzelnen Kämpfer übereinander schichtet, wählt Trübner die Parallität der neun raufenden Jungen. Eine Vorzeichnung, die die zwei am Boden kämpfenden Jungen zeigt, findet sich in Trübners Skizzenbuch SKB.7 Blatt 17 recto⁸⁶³, eine Nachzeichnung, nach Rohrandt⁸⁶⁴ die erste von Trüb-

⁸⁵⁶ Margarete Spemann, Stuttgart 1939, 48.

⁸⁵⁷ Vgl. Hans Rosenhagen, Bielefeld / Leipzig 1909, 35.

⁸⁵⁸ Vgl. Eberhard Ruhmer, Rosenheim 1984, 38, 39, 40.

⁸⁵⁹ Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 162.

⁸⁶⁰ Vgl. Ausstellungskatalog Heidelberg „Wilhelm Trübner 1851–1917“, Heidelberg 1995, 11, 16, 37 ff.

⁸⁶¹ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 20.

⁸⁶² Vgl. Eberhard Ruhmer, Ausstellungskatalog Freiburg „Hans Thoma –Lebensbilder“, Königstein im Taunus 1989, 46.

⁸⁶³ Ludwig Schreiner (Hg., neu bearbeitet von Regine Timm), Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Textband, Hannover 1990, 371.

⁸⁶⁴ Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 371.

ner publizierte Zeichnung, in der Festzeitung des Siebten deutschen Turnerfestes von 1890.

Trübners Gemälde fand erst späte Anerkennung und Würdigung⁸⁶⁵. In der 1908 erschienenen Trübnerbiografie von Georg Fuchs⁸⁶⁶ findet sich eine Abbildung, im Text wird das Werk nicht erwähnt. Hans Rosenhagen⁸⁶⁷ bezeichnete 1909 Trübner als künstlerisches Wunderkind, beurteilte hingegen den stilllebenhaften Charakter des Gemäldes im Vergleich mit dem von Thoma als negativ.

„[...] daß der ältere Künstler vor dem jüngeren Eigenschaften voraus hatte, deren dieser sich selbst noch nicht bewußt geworden. Der stillebenmäßige Charakter kommt in Trübners Bild (Abb. 5) allerdings viel deutlicher heraus als in der Schöpfung des älteren Künstlers. Dafür entschädigt der jüngere durch eine Fülle wundervoller Einzelheiten, die verraten, wie innig der Maler bemüht war, Leibl ähnlich zu werden.“⁸⁶⁸

Im weiteren führte Rosenberg aus, dass der kritische Punkt für Trübner in der Darstellung der Bewegung lag, verkennt dabei jedoch die andere malerische Realisationsweise.

„Ein köstliches Meisterwerk, aber lediglich eine Zusammenstellung von Modellen, die eine Handlung mimen. Alle die dargestellte Bewegung und Situationen kommen in einer Prügelei von Knaben vor, aber anders, drastischer, temperamentvoller. Es fehlt das Wilde, Unbändige darin, mit dem Jungen solche Schlacht zu schlagen pflegen.“⁸⁶⁹

Auch Rohrandt betont in Trübners Bild den weniger lebendigen „Eindruck einer Zusammenstellung von Einzelmodellen“⁸⁷⁰. Ruhmer⁸⁷¹ sieht in Thomas

⁸⁶⁵ Vgl. Josef August Beringer (Hg.), Stuttgart / Berlin 1917, XXIV ff.

⁸⁶⁶ Vgl. Georg Fuchs, Wilhelm Trübner und sein Werk, 124 Reproduktionen seiner sämtlichen Hauptwerke mit begleitendem Text und einer Einleitung, München / Leipzig 1908, Abb. 4.

⁸⁶⁷ Vgl. Hans Rosenhagen, Bielefeld / Leipzig 1909, 19, 35, 83.

⁸⁶⁸ Hans Rosenhagen, Bielefeld / Leipzig 1909, 35.

⁸⁶⁹ Ebd., 83.

⁸⁷⁰ Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 173.

⁸⁷¹ Vgl. Eberhard Ruhmer, Rosenheim 1984, 39,40.

Gemälde die wertvollere Version, er konstatiert gravierende formale und inhaltliche Qualitätsunterschiede. Obwohl er in malerischer Ausführung und koloristischer Wirkung Trübner die reifere Leistung bescheinigt, gibt er dem Werk Thomas hinsichtlich kompositioneller geistiger Gestaltung den Vorrang. Froitzheim⁸⁷² sieht in Trübners Komposition eine „photographische Momentaufnahme“ verschiedener Kampffaktionen, während Thoma durch die kreisförmige Anordnung die Geschlossenheit einer Kampfszene zum Ausdruck bringt. Keine eindeutige Wertigkeit nimmt 1995 Heilmann⁸⁷³ vor, vielmehr stellt er die unterschiedliche, jeweils eigenständige künstlerische Auffassung des Motivs beider Maler gegenüber. Allen Rezensionen ist gemeinsam, dass sie die außergewöhnliche koloristische Qualität der Trübnerschen Arbeit betonen. Bezüglich eigener Wertschätzung des Bildes ist interessant, dass Trübner in seiner Schrift „Personalien und Prinzipien“ zwar seinen Aufenthalt in Thomas Atelier im Sommer 1872 und seine Bedeutung für ihn erwähnt, aber keinen Hinweis auf sein Gemälde „Balgende Buben“ gibt.

Eine Auflistung der vielfältigen Ausstellungen des Gemäldes enthält der schon erwähnte Textband zur Landesgalerie Hannover von Ludwig Schreiner. Die erste fand 1874, nur zwei Jahre nach seiner Entstehung, in Berlin auf der Kunstausstellung der Akademie der Künste statt, die letzte 1984/85 in Paris im Musée du Petit Palais. Die Quantität der öffentlichen Präsentation des Gemäldes ist ein eindeutiger Beleg für die Wertschätzung und die Bedeutung des Werkes innerhalb von Trübners Œuvre. Im Landesmuseum Hannover gehörte es 2010 zum aktuellen Ausstellungsbestand.

Die ikonografische Tradition hinsichtlich des Motivs „Raufen“ reicht weit in die Kunstgeschichte zurück. Thematisch geht es um ein körperliches Kräfteressen meist gleichaltriger Jungen, das sportlich fair, aber auch aggressiv gewalttätig ablaufen kann. Der reine Körpereinsatz ohne Hilfsmittel bestimmt das Wettspiel um den mitunter hart erkämpften Sieg. Boxen, Ringen, Stoßen, Ziehen, Treten, Kneifen, Würgen, An-den-Haaren-Ziehen, Füßchen-Stellen, Auf-den-Boden-Werfen, Auf-den-Boden-Drücken und Aufsit-

⁸⁷² Eva-Maria Froitzheim, Karlsruhe 1993, 33.

zen sind verschiedene Varianten, die im Ablauf des Kampfgeschehens je nach Situation variabel eingesetzt werden können. Kleine Verletzungen in tolerierbaren Maßen sind nicht ausgeschlossen, die Haare oft wild zerzaust und die Kleidung zerrissen. Ziel ist das Unterwerfen des Gegners, die Demonstration der eigenen Stärke und die Bestimmung der sozialen Hierarchie innerhalb einer Gruppe. Die Sonderform des bei Jungen sehr beliebten Soldatenspiels, ein aus dem erlebten Umfeld abgeleitetes, je nach Fantasie oder Situation Waffen und Kostüme forderndes Rollenspiel, wurde mancherorts von den Erwachsenen als Sportdisziplin in Wettkämpfen als wichtige Vorbereitung für einen späteren Kriegseinsatz gefördert⁸⁷⁴; die eigene Körperkraft, auf die es beim Raufen ankommt, spielt dabei nicht allein die ausschlaggebende Rolle. In den Begriffen „Raufen“ oder „Balgen“ klingt im Unterschied zum Begriff „Kampf“ das spielerische Element an, das charakteristisch für das kindlich-jugendliche Kräftemessen ist.

Am Anfang der künstlerischen Motivkette stehen die im frühen 2. Jahrtausend v. Chr. in Mittelägypten entstandenen Freskomalereien⁸⁷⁵ in den Felsgräbern von Beni Hassan, die bewegungs- und variationsreich den männlichen Zweikampf in all seinen Facetten zeigen. Die griechische olympische Disziplin des nur mit körperlichem Einsatz ausgeführten Zweikampfes sowohl von Männern als auch von Knaben.⁸⁷⁶, der entweder ein einzelner Ring-oder Faustkampf beziehungsweise ein Pankration oder eine Teildisziplin im Pentathlon war, wird anschaulich in den die kraftvolle Physiognomik betonenden Szenerien auf antiken Vasen vermittelt oder in antiken Skulpturen dargestellt; vorwiegend handelt es sich um männliche Kämpfer, ungewöhnlich ist das Kindermotiv der kleinen Ringergruppe aus Rom.⁸⁷⁷ Zwei

⁸⁷³ Vgl. Christoph Heilmann, Wilhelm Trübner – Frühe Jahre in München, in: Ausstellungskatalog Heidelberg „Wilhelm Trübner 1851–1917“, Heidelberg 1995, 15.

⁸⁷⁴ Vgl. Hans Boesch, Leipzig 1900, 74ff.

Das Pastellgemälde „Die Kinder Götzenbergers im Atelier“ von Jakob Götzenberger ist ein Beispiel für das Soldatenspiel von Kindern, Abbildung 319 in: Karl Lohmeyer, Heidelberger Maler der Romantik, Heidelberg 1935, 412.

⁸⁷⁵ Vgl. Abdel Ghaffar Shedid, Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten, Mainz am Rhein 1994, 31, 37, 70.

⁸⁷⁶ Vgl. Werner Rudolph, Olympischer Kampfsport in der Antike, Faustkampf, Ringkampf und Pankration in den griechischen nationalfestspielen, Berlin 1965, 2,

⁸⁷⁷ Vgl. Werner Rudolph, Berlin 1965, Tafel IV, Tafel V.

Renaissancewerke von Michelangelo (1475-1564)⁸⁷⁸, das frühreife Hochrelief „Der Kentaurenkampf“, das Trübner im Herbst 1872 auf seiner Italienreise nach Venedig, Rom und Florenz wahrscheinlich gesehen hat und das er 1877⁸⁷⁹ ebenfalls darstellte, und der später entstandene, nicht ausgeführte Freskoentwurf „Die Schlacht von Cascina“, dessen Kopie von Aristotile da Sangallo (1481-1551) (Abb. 199) weithin bekannt war, können, auch wenn es sich um erwachsene Kämpfer handelt, kompositorisch als Inspirationsquelle angenommen werden. Beiden Werken ist die Michelangelo eigene, dramatisch-expressive Verschlingung der kämpfenden Körper gemeinsam. Möglich ist eventuell Trübners Kenntnis des mehrfach kopierten Ring- und Fechtbuchs von Albrecht Dürer (1471-1528)⁸⁸⁰ aus dem Jahre 1512, das noch detaillierter und akribischer als die ägyptischen Szenen die männliche Kampftechnik zeichnerisch und, da mit kurzen Texten versehen, beschreibend festhält. Erwähnenswert ist zudem noch einmal das Einzelblatt Nr. 19 aus der Reihe zum Weißkunig von Hans Burgkmair d. Ä. (1473-1531) (Abb. 162), das den jugendlichen Ringkampf als eines von sechs Spielen zeigt. Kampf- und Waffenübung spielten immer schon als Überlebensstrategie eine große Rolle.

Objektive malerische Darstellungen des Kinder gemäßen Rauf- oder Balgspiels als ein Spiel unter vielen anderen finden sich auf dem 1560 entstandenen Gemälde „Kinderspiele“ von Pieter Bruegel d. Ä. (1525/30-1569) (Abb. 163), auf dem 1667 radierten Blatt 8 des Werkes „Les Jeux et plaisirs

Vgl. John Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen, Ein Handbuch, übersetzt von Florens Felten, Kulturgeschichte der antiken Welt Band 1, Mainz am Rhein o. J. (1998).

Michael Poliakoff, Studies in the Terminology of the Greek Combat Sports, Beiträge zur klassischen Philologie Heft 146, Königstein im Taunus 1982, 175-182, 192, 193.

Pankratiastengruppe, Anfang 3. Jahrhundert v. Chr. Marmor, Museo degli Uffizi Florenz (Abb. 198).

Skulpturengruppe ringender Kinder, Brunnenfigur aus der frühen römischen Kaiserzeit, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung 1776, Berlin.

⁸⁷⁸ Michelangelo Buonarroti, Der Kentaurenkampf, 1492, Marmor, Casa Buonarroti, Florenz. Eine Metope vom Kampf eines Lapithen mit einem Zentauren, in der Werkstatt des Bildhauers Phidias um 430 v. Chr. entstanden, befindet sich im British Museum in London.

⁸⁷⁹ Vgl. Hans Rosenhagen, Bielefeld / Leipzig 1909, 44, Abbildung Nr. 47 Seite 50.

⁸⁸⁰ Vgl. Friedrich Dörnhöffer (Hg.), Albrecht Dürers Fechtbuch, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Siebenundzwanzigster Band, Teil II, Wien / Leipzig 1907 / 1909, I-LXXXII und Tafeln 1-70. „Der wichtigste Teil der höfischen Erziehung der jungen Ritter war das Fechten.“ (XV)

de l'enfance“ von Jacques Stella (um 1596-1657) (Abb. 200) und auf dem Kupferstich „Kinderstube“ nach Daniel Chodowiecki (1726-1801) (Abb. 201). Während bei Bruegel und Stella, wie im Kapitel 5 schon angeführt, die Spielart als solche das Thema darstellt, dominiert bei Chodowiecki der moralisch-erzieherische Impetus. Individueller auf die zwei agierenden Personen bezogen thematisierte im 15. Jahrhundert Martin Schongauer (um 1450-1491) (Abb. 202) in seiner kleinen Radierung „Zwei Goldschmiedlehrlinge im Streit“ eine handgreifliche, ernste Auseinandersetzung, vergleichbar der Darstellung „Kämpfende Schulknaben“ von Johann Amman (1539-1591)⁸⁸¹ (Abb. 203) aus dem 16. Jahrhundert; eindrucksvoll wird bei beiden Künstlern die körperliche Bewegung der jugendlichen Streithähne mittels Diagonalen erzeugt. Eine zusätzliche psychologische Wirkung beabsichtigen Werke aus dem 18. Jahrhundert wie das Gemälde „Raufende Kinder“ von Johann Jacob Dorner d. Ä. (1741-1813)⁸⁸² (Abb. 204) und die kleinen farbenfrohen, äußerst populären Arbeiten nach Kindermodellen der Madrider Vorstädten von Goya (1746-1828)⁸⁸³ (Abb. 205); sie demonstrieren anschaulich in Gestik und Mimik die heftige, innere und äußere Emotion der Streitenden. Eine koloristisch mit Trübner vergleichbare am Boden kämpfende Zweiergruppe malte Honoré Daumier (1808-1879)⁸⁸⁴ (Abb. 206) im Vordergrund auf dem Gemälde „Die Diebe und der Esel“. Zu dem Gemälde „Die Ringkämpfer“ von Courbet (1819-1877) (Abb. 207), das zwei extrem athletisch-muskulöse Männer im Zweikampf zeigt, besteht in der zentralen Nahaufmerksamkeit und dem nach hinten begrenzten, kulissenartigen Außenraum eine Verwandtschaft.

Als direktes ikonografisches Vorbild für Trübner sieht Rohrandt⁸⁸⁵ das dreißig Jahre früher entstandene Gemälde „Raufende Buben“ von Eduard

⁸⁸¹ Vgl. Hans Boesch, Leipzig 1900, 98.

⁸⁸² Vgl. Richard Hamann, Die deutsche Malerei, vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, mit 362 Abbildungen im Text und 10 mehrfarbigen Tafeln, Leipzig / Berlin 1925, 57.

⁸⁸³ Vgl. Francisco José de Goya y Lucientes, in: José Guidol, Goya 1746-1828, Band II, Barcelona 1971, 120, 121, 242, 243, 244.

⁸⁸⁴ Eine Kohlezeichnung des Motivs, das sich auf eine Fabel von Jean La Fontaine (1621-1695) beruft, findet sich im Grafikkabinett des Louvre.

⁸⁸⁵ Vgl. Klaus Rohrandt, Kiel 1972, 173.

von Engerth (1818-1897) (Abb. 208), da die Gruppe der zwei am Boden ringenden Jungen nahezu identisch wiedergegeben ist. Kolorit und Hellfarbigkeit lassen seiner Meinung nach auf eine Beeinflussung durch Courbets (1819-1877)⁸⁸⁶ realistisches Werk „Die Steinklopfer“ schließen, das 1869 im Glaspalast zu sehen war und daher Trübner bekannt war. Noch enger hinsichtlich des Formats, der kompositorischen Anlage und der Anzahl der Kinder scheint der Bezug zu Anselm Feuerbachs (1829–1880) gleichnamigen Gemälde „Balgende Buben“ (Abb. 76) zu sein, das Feuerbach selber als sein bestes Bild⁸⁸⁷ bezeichnete. Trübner verkehrte zu jener Zeit regelmäßig im Hause Feuerbachs und konnte alle neu entstehenden Werke unmittelbar studieren. Seine Motivierung für das Motiv des Raufens erklärt sich eventuell auch aus der unmittelbaren Nähe zur aktuellen Zeitgeschichte, zum deutsch-französischen Krieg von 1870/71, und aus seiner Autobiografie, in der er sein konstantes Gefühl des Kämpfenmüssens⁸⁸⁸ und seine Fechtübungen⁸⁸⁹ besonders hervorhebt. Trübners Werk, nur zwölf Jahre später als Feuerbachs Gemälde datiert, war eine reine Atelierarbeit mit kindlichen Modellen im Münchener Atelier seines älteren Künstlerkollegen Hans Thoma. Der Initiator zur Darstellung des Kampfthemas 1872 war Trübner; er inspirierte, wie bereits erläutert, Thoma zu einer eigenen Version (Abb. 102).

6.6.2 Komposition:

Kunstgeschichtlich neuartig und ungewöhnlich ist die malerische Fokussierung und Separation des realistischen Motivs der balgenden gleichaltrigen Jungengruppe; das negative kindliche Verhaltensmuster entsprach nicht der verbreiteten Vorstellung vom unschuldigen Kind der Romantik und wurde als singuläre Bildthematik ausgeklammert. Vereinzelt findet sich kindliches Gerangel (Abb. 209/210) als ein subordiniertes Erzählmotiv neben anderen in

⁸⁸⁶ Gustave Courbet, Die Steinklopfer, 1849, Öl/Lw., 165 x 257 cm, ehemals Gemäldegalerie Dresden, Kriegsverlust (1945 verbrannt).

⁸⁸⁷ Vgl. Jürgen Ecker, Anselm Feuerbach, Entwicklung und Interpretationen seiner Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien im Spiegel eines kritischen Werkkataloges, München 1991.

⁸⁸⁸ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 4-44.

⁸⁸⁹ Ebd., 34, 35.

einem Genrebild. Eine kleine Papierarbeit mit dem isolierten Motiv zeigt Johann Peter Hasenclever (1810-1853) (Abb. 211), im Skizzenbuch von Adolph Menzel (1815-1905)⁸⁹⁰ (Abb. 212) sind verschiedene Bewegungsposen zweier rangelder Jungen festgehalten. Auch Wilhelm Busch (1832-1908) (Abb. 51) hat sich mit dem seltenen Thema Kinderstreit auseinander gesetzt, jedoch einen anderen Aspekt betont. Im Unterschied zu Trübners Darstellung handelt es sich bei dem Gemälde „Zwei Schusterjungen balgen sich um einen Apfel“, zu dem als Pendantbild die Fortsetzung „Zwei Schusterjungen nach dem Balgen um einen Apfel“ (Abb. 52) existiert, um ein unfaires Handgemenge zwischen zwei unterschiedlich alten und ungleich starken Jungen.

Im engen Rahmen, extrem nahsichtig und ausschnitthaft eingespannt, mit wenig Freifläche nach oben, unten und zu den Seiten zeigt Trübner in Kinderperspektive eine Mehrfigurengruppe von neun streitenden Jungen. Die auseinander gezogene Figurenverteilung, vergleichbar dem schon erwähnten Gemälde Feuerbachs, ist nach dem Kompositionsprinzip des Parallelismus aufgebaut. Die Einheit der Figuren und Figurengruppen wird raffiniert aus mehreren Diagonalen entwickelt. Durch die bewusste Konstruierung, die in Kontrast zu dem lockeren Kompositionsgefüge eines Gemäldes mit ähnlich realistischer Thematik von Adriaen Brouwer (um 1605-1638) (Abb. 213) steht, wirkt die Darstellung statisch, wie eine fotografische Momentaufnahme. Der Bildhintergrund wird vollständig durch eine wie eine theaterhafte Bühnenrückwand wirkende Steinmauer abgeschlossen, im Unterschied zu Ludwig Knaus' nicht so extrem ausschnitthaftem Gemälde „Der Zweikampf hinter dem Zaun“⁸⁹¹ von 1892 (Abb. 214), das hinter der Zaunbegrenzung noch den Blick in die Tiefe auf eine Häuserzeile gewährt. Auf Trübners Gemälde stehen die Jungen in unterschiedlichen Kampfposen erstarrt, die „charakteristische stillebenhafte Auffassung läßt keine bewegte Schilderung

⁸⁹⁰ Detailabbildung in: Ingeborg Weber-Kellermann, Frankfurt am Main 1981, 231.

⁸⁹¹ Ludwig Pietsch, Knaus, Mit 70 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen, Künstler-Monographien Band XI, Bielefeld / Leipzig 1901, 85 Abb. 70. Da es sich nur um eine Schwarz-Weiß-Abbildung handelt, kann sie für den koloristischen Vergleich nicht herangezogen werden.

zu⁸⁹², seine in sich geschlossene Komposition regt aber die Fantasie des Betrachters an. Deutlich lassen sich drei Hauptfigurengruppen aus zwei Paaren und einer Dreierkonstellation differenzieren, die auf der dominanten, kompositionsprägenden, von links unten nach rechts oben ansteigenden Diagonalen, die der Figurenstatuarik ein dynamisches Moment entgegensetzt, agieren. Umrahmt werden sie links und rechts von einem stehenden Jungen, die beide formal durch ihre breitbeinige Stellung, ihre defensive Verhaltensweise sowie die zwischen den zwei Paaren verlaufende Diagonale miteinander in Beziehung stehen. Knaus wählt einen anderen, mehr narrativen Aspekt. Er ordnet das Kampfgeschehen zweier am Boden liegender Jungen zentral in einen Halbkreis, der aus fünf den Kampf anfeuernden oder hämisch kommentierenden Jungen besteht.

Bildeinführende Funktion kommt in Trübners Gemälde dem rechts stehenden und einzig frontal den Betrachter anblickenden Jungen zu; markiert wird sie mittels Lichtführung sowie Fußstellung und linker Armgestik des Jungen. Er hat kurz zuvor einen heftigen Schlag auf den Kopf abbekommen und wendet sich verletzt vom Kampfplatz ab. Über seinen rechten Arm und seinen Kopf führt eine diagonale Linie aufwärts zur stehend kämpfenden Dreiergruppe, von dort eine parallel dazu abwärts verlaufende über das direkt vor der Mauer sich prügelnde Paar zur zum Betrachter nächsten Kampfszene am Boden. Der links stehende, im Dreiviertelprofil gezeigte Junge nimmt mit dem Kopf noch am Geschehen teil, der Körper ist bereits abgewendet und zeigt seine Rückzugsabsicht aus der Auseinandersetzung an. Das im Vordergrund kämpfende Paar, vergleichbar den Darstellungen bei Engerth und Thoma Abb. 208/102), zeigt einen auf dem Rücken mit dem Kopf zum vorderen Bildrand liegenden, am Boden niedergedrückten Jungen, über den sich der stärkere Kampfpartner beugt. In ähnlicher Kampfpose, nur seitlich zur Mauer gedreht, ist das zweite ineinander verhakte Paar gemalt. Die Dreiergruppe, eine weitere Variante körperlicher Streitigkeiten demonstrierend, bildet mit dem vorderen Jungen ein auf Eck liegendes Karree, dessen hintere

⁸⁹² Christoph Heilmann, Wilhelm Trübner – Frühe Jahre in München, in: Ausstellungskatalog Heidelberg „Wilhelm Trübner 1851–1917“, Heidelberg 1995, 15.

Seite diagonal parallel zum vorderen Paar verläuft und dessen äußerste Seite, durch einen langen Schlagstock bestimmt, die Komposition abschließt. Die zwei mit Schlagstöcken bewaffneten, vor Kraft strotzenden Jungen stehen in beängstigender Drohgebärde breitbeinig aufgerichtet und sind im Begriff, den nur in Rückenansicht zu sehenden Jungen zu attackieren, der zur Verteidigung seinen rechten Arm abwehrend erhoben und seinen Kopf vorsorglich eingezogen hat. Im Vordergrund bilden links ein Grasbüschel und rechts ein bewachsener Stein oder eine leichte Unebenheit mit Grasbewuchs einen lockeren Abschluß.

Die unterschiedlich stark konturierten Proportionen, die Grundschülern von ca. 8-9 Jahren entsprechen, sind, anders als bei Gauguins ringenden Knaben (Abb. 215), ontogenetisch korrekt. Psychologisch gut erfasst wird die – wie schon von Vasari gefordert – Verschiedenartigkeit von Physiognomie und Emotion, ausgerichtet ganz nach tradierten akademischen Prinzipien. Mimik und Gestik sind momenthaft erstarrt. Trübner ging es in der Personencharakteristik nicht um Detailvollendung, sondern um die „Harmonie des Ganzen“⁸⁹³, nicht um den einzelnen Kämpfer, sondern um die Kampfgruppe. Die Kinder tragen festliche ländliche Kleidung bestehend aus weißem Hemd, dunkler oder grauer Hose und entsprechend farbiger Weste bzw. Jacke. Charakteristisch für das Kampfgetümmel, so auch bei Knaus, sind die verrutschte oder zerrissene Kleidung, die hochgekrempelten Hosenbeine, ausgezogene oder verlorene Schuhe, die Barfüßigkeit und die zerrauten Haare. Die zwei konträren Wesenszüge des Menschen, der zivilisatorische und der animalische, sind stilistisch durch den Kontrast Kleidung-Nacktheit stimmig zum Ausdruck gebracht.

Koloristisch ist das Gemälde in harmonischen, gedämpften Farbvaleurs aus einer auf wenige Farben reduzierten Farbskala gehalten. Wie bei dem Gemälde „Junge vor einem Kasten sitzend“, das in tradierter dunkler Tongebung flächenhaft dekorativ gemalt ist, wählte Trübner neben der dominierenden Farbe Schwarz hellere Farben aus dem Dreiklang Weiß-Rotbraun-Grün. Innovativ wirkt die Gestaltung von Boden und Hintergrund, bei der Trübner

die Farbe als Aufbauelement einsetzt. Die Mauer und der Boden werden durch einen mit breitem, lockerem Pinselduktus flächig hingetzten Teppich aus Farb- und Lichtflecken diffus gestaltet, die weiche Farbmasse der alla-prima-Malerei ist dünn aufgetragen und erzielt weich verschwimmende Übergänge. Die Konturen der Jungenkörper sind mit Ausnahme der Köpfe und Extremitäten scharf vom Aktionsraum abgesetzt. Abgehoben und zusammengefaßt wird die raufende Gruppe zusätzlich durch die dominierende Farbe Schwarz. Als Kontrast dienen das rötliche Inkarnat und die weißen Hemden. Der Lichteinfall erfolgt diagonal von links und schafft den größten Helligkeitswert bei der frontal ausgerichteten Jungenfigur, die als einzige mit weißem Hemd ohne Weste oder Jacke zu sehen und damit nicht nur kompositionell, sondern auch farblich akzentuiert ist. Die reduzierte Schattenbildung spielt keine raumdominierende Rolle.

6.6.3 Bildanalyse nach den spielrelevanten Kriterien

Trübners Gemälde „Balgende Buben“ steht exemplarisch für ein gleichgeschlechtiges Gruppenspiel im Außenraum. Es veranschaulicht, wie eine abstrakt formulierte Konstruktion einer kindlichen Kampfszene in die malerische Bildsprache gemäß den Kriterien der Isolation, Zentralisierung und Nahsichtigkeit umgesetzt werden kann. Einerseits besticht es durch die raffinierte formale Verschränkung und Zusammenbindung, andererseits durch die „reinmalerische“ Schönheit und harmonische Farbabstimmung. Die Szenerie ist noch realistisch gemalt, weist aber schon Stimmungsmerkmale impressionistischer Malweise auf.

Spielraum:

Der Spielort und damit auch gleichzeitig die Spielzeit sind klar definiert. Für die Darstellung der Prügelei unter Jungen wählte Trübner nachvollziehbar aus Platzgründen den Außenraum. Ein Innenraum würde nicht nur den Bewegungsdrang und die Bewegungslust der Jungen einengen, sondern auch spielerische Grenzen setzen, da die Kinder Acht geben müssten, nichts zu

⁸⁹³ Vgl. Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 87.

zerstören. Im Freien entfällt dieser Aspekt, die Kinder sind nur für sich selbst und ihr Agieren verantwortlich. Der offene Spielraum ermöglicht ihnen die Freiheit zum und im Spiel. Dennoch ist der Spielraum des für die neunköpfige Figurengruppe sehr kleinformatigen Gemäldes ausschnitthaft knapp gegeben. Trübner verengte gezielt das Blickfeld und setzte mittels Nahsichtigkeit, Zentralisierung und Isolierung den Hauptakzent auf die Prügelei. Ort des Geschehens ist kein eigens für die Kinder ausgewiesener, sondern ein in ihrem nahen Umfeld gelegener, willkürlich gewählter Platz. Wie auf vielen seiner Gemälde arbeitete Trübner mit dem Kompositionsprinzip der Dreiteilung des Bildfeldes: der Vordergrund mit angedeuteten Grasbüscheln nimmt den kleinsten Raum ein, im Mittelfeld agiert die Jungengruppe, den Hintergrund bildet eine Steinmauer, die dem Bild die Tiefe nimmt und die Aktion nach vorne an den Bildrand rückt.

Spielausdruck:

Weitgehend anatomisch korrekt sind die Proportionen und Bewegungen der Jungen erfasst, die ihre Körperkraft, Körperbeherrschung und physische Geschicklichkeit unter Beweis stellen wollen. Die Gruppenidentität wird durch die Typisierung ihres Verhaltens bestimmt. Eindringlich vermitteln die drei am oberen rechten Ende der Raumdiagonale stehenden Jungen die geballte motorische Kraft jungenhafter Natur, sichtbar in den Fäusten, den Drohgebärden sowie dem imponierend breitbeinigen, Mut und Stärke demonstrierenden Stand. Den körpernahen Kampf mit Ziehen, Zerren, Stoßen, Drücken, Reißen und Ineinanderverhaken zeigen die beiden Zweikampfgruppen. Stärkste emotionale Aussagekraft liegt in der besiegten Hauptperson, die sich wie benommen, innerlich und äußerlich verletzt, vom Kampfplatz abwendet. Psychologisch interessant ist die zwiespältige Reaktion des links sich vom Geschehen entfernenden Jungen, der zwischen den Gefühlen Scham und Sieger-zu-sein zu schwanken scheint.

Spielspannung:

Trotz psychologisierender Tendenzen ging es Trübner in seiner Gruppenkomposition nicht primär um die physiologisch-psychologische Individualität des Kindes und den ontogenetischen Aspekt, vielmehr um die Darstellung

der zeitlichen Struktur der mehrfigurigen Kampfszene, die sich in vier Phasen abspielt. In einer einzigen Momentaufnahme zeigt er den Anfang, Höhepunkt und das Ende einer Kampfsituation. Beginnend mit der noch relativ offenen Zweikampfposition links, dem körperhaft eng verbissenen Verhaken der zwei Jungen dahinter, dem Einmischen weiterer Jungen rechts und dem Abwenden nach dem Kampf erfasst er den intrinsischen Spannungsverlauf der Gesamtktion, künstlerisch wirkungsvoll in die ansteigende Diagonale eingebunden. Indem er dagegen, wie schon in der Kompositionsbeschreibung angeklungen, malerisch die Szene von hinten aufrollt, schafft er eine Konträrbewegung, die dem Gemälde eine zusätzliche Spannung und daraus resultierend seinen ganz eigenen Reiz gibt. Das von vielen Kritikern betonte Stillebenhafte wird effektiv gestört und unterbrochen. Sein Kompositionsprinzip mittels Diagonalen findet sich auf eine ringende Zweiergruppe übertragen in der 16 Jahre später entstandenen Arbeit von Gauguin wieder (Abb. 215). Die innere, ganz auf die momentane Situation bezogene Spannung der Jungen zeigt sich äußerlich auf einigen Gesichtern, besonders jedoch in den Extremitäten, die für einen Kampf funktional die größte Bedeutung haben. Koloristisch hebt Trübner den Griff der Hände, das Fäusteballen, die Armanspannungen und die Fußstellungen hervor. Das körperbetonte, spielerisch-lustvolle Kräftemessen bekommt dramaturgisch durch die Kampfattribute der Schlaghölzer einen Zug zum Gewalttätigen. Der für das Spiel lustbetonte Moment liegt an der Grenze zum Ernsthaften; die Möglichkeit bleibt offen, ob das normale jugenhafte Kräftemessen zum aggressiven Kampfspiel ausarten wird.

Spielfunktion:

Funktionstheorerisch ist die Prügelei ein realitätsorientiertes Wettspiel, das in der Ontogenese von Jungen in der Regel gehäuft bis zum Pubertätsalter auftritt. Es ist eine legitimierte Form des Kampfes, die der Aggressionsentladung und der Ichsteigerung dient. Ohne schwerwiegende Verletzungen wird nach internen Regeln der Stärkere oder Schwächere ausfindig gemacht und die Position der Über- und Unterlegenheit markiert, die soziale Gruppenhierarchie bestimmt. Erhöhte Anspannung, die in der fiktiven Existenzbedrohung

liegt, und befreiende Lösung bestimmen den Verlauf der Interaktion; beide Momente hat Trübner in den verschiedenen Kampfphasen erfasst. Um die sportliche Fairness zu wahren und die Dominanz negativer Emotionen zu verhindern, ist eine zentrale Steuerungs- und Kontrollinstanz, die altersabhängige mentale Reife, notwendig. Trübner beachtete diese Prinzipien und zeigt mit der vom Alter her passenden Auswahl seiner Modelle sein gutes psychologisches Einfühlungsvermögen und seine genaue Beobachtungsgabe einer kindlichen Auseinandersetzung. Variationsreich setzte er, möglich durch die große Anzahl von neun Jungenmodellen, unterschiedliche Posen und Verhaltensmuster in Szene. Er malte die Kinder in frontaler, seitlicher und rückwärtiger Ansicht, liegend, stehend oder gebeugt; mit jedem Kind wird eine etwas andere Kampfphase charakterisiert. Der Mechanismus eines Jungenkampfes ist visuell wirkungsvoll realisiert. Die fast klassische Bildarchitektur evoziert, obwohl eine physische Auseinandersetzung immer eine motorische Bewegung ist, auf den ersten Blick einen eher stilllebenhaften, ruhigen Charakter, sie beeindruckt durch ihre stimmige Harmonik und koloristische Auffassung. Das Gemälde kann als Beispiel für Trübners künstlerische Auffassung, das „Wie“ und nicht das „Was“ zum wesentlichen Prinzip der Malerei zu erheben, gesehen werden.

„Im Gegensatz hierzu sagt der moderne Künstler: Jeder Vorwurf ist interessant und selbst der unbedeutendste bietet des Interessanten genug für die Malerei, ja je einfacher der Gegenstand, desto interessanter und vollendeter kann ich ihn malerisch und koloristisch darstellen. Alles kommt nur darauf an, wie ich es darstelle, und nicht was ich darstelle.“⁸⁹⁴

„Bei reinkünstlerischer Schaffensart liegt jedoch die Schönheit durchweg in der Darstellungsweise allein.“⁸⁹⁵

Trübner hat das, was Ruhmer als das „Rein Malerische“⁸⁹⁶ definiert in beeindruckender Weise realisiert.

⁸⁹⁴ Wilhelm Trübner, Berlin 1907, 129, 130.

⁸⁹⁵ Ebd., 57.

7 Zusammenfassung

Wie die vorderen Kapitel belegen, stand den Künstlern des 19. Jahrhunderts ein umfangreiches, vielseitiges Repertoire zur Gestaltung des Motivs „Das spielende Kind“ zur Verfügung: auf der einen Seite hervorragende maltechnische Voraussetzungen und große künstlerische Vorbilder, auf der anderen Seite das wachsende interdisziplinäre wissenschaftliche Interesse an der Entwicklung des Kindes. Die umfassende Bildrecherche ergab, dass das reine Spielmotiv nur eine subordinierte Rolle innerhalb der verschiedenen Kindermotive einnahm. Die geringe Wertschätzung des Themas – oft wurden diese Gemälde mit Kindermotiven nur marginal erwähnt, vielfach auch nicht farbig abgebildet – und insgesamt geringe Quantität müssen ursächlich in seiner Trivialität und Privatheit gesehen werden. Künstler, die sich mit dem Thema auseinandersetzten, sahen in der Nobilitierung und Separierung einfacher Alltagsmotive und der Ablehnung bedeutender Gegenstände neue Möglichkeiten für ihre künstlerische Entfaltung. Eigenwilligkeit und gleichzeitig Lebensnähe bildeten eine starke Motivationsbasis.

Die Auswahl der Kunstwerke zum Motiv „Das spielende Kind“ erfolgte zielgerichtet nach drei für die Autonomie dieses Sujets konstitutiven Merkmalen: der Isolierung, der Zentralisierung und der Nahsichtigkeit. Das spielende Kind im Fokus des Bildes und damit auch des Betrachters lässt am ehesten spezifische Aussagen zum Kind und zum Spiel sowie zur subjektiven Einstellung des Künstlers zum Kind und Spiel und zu seiner künstlerischen Gestaltung des Themas zu. Der auf diese Weise dezidiert ausgewählte Bildfundus wurde im nächsten Schritt nach den objektiven Kriterien des Spielortes und der Anzahl der Spieler kategorisiert. Daraus ergaben sich sechs unterschiedliche Spielkonstellationen: je drei, das Einzel-, Partner- und Gruppenspiel, für den Innen- und für den Außenraum. Diese ein breites Spektrum umfassenden, vom kindlichen Alter abhängigen Spielsituationen wurden im weiteren nach den vier spielimmanenten Kriterien Spielraum, Spieldruck, Spielspannung und Spielfunktion künstlerisch-analytisch betrachtet. Der

⁸⁹⁶ Eberhard Ruhmer, Halle an der Saale 1940, 8.

Bildraum, erster Anhaltspunkt der visuellen Inspektion, musste als ein vom Künstler eigens gestalteter, das Spiel charakterisierender Spielraum ausgewiesen sein und dem kindlichen Fantasie- oder Gestaltungsreich genügen. Die drei weiteren spielrelevanten Qualitäten mussten überzeugend in einem der kindlichen Persönlichkeit gerecht werdenden, physiologisch und psychologisch differenziert beobachteten Ausdrucksverhalten kreativ und fantasievoll umgesetzt sein, das heißt, dass die typisch ontogenetischen Besonderheiten des Spiels erkannt und künstlerisch realisiert wurden.

Für die detaillierte Bildanalyse nach kunstgeschichtlichen und spieltheoretischen Aspekten wurden exemplarisch sechs Künstler ausgewählt. Diesen ist, so sehr sie sich auch hinsichtlich ihrer Herkunft und ihrer Persönlichkeit unterschieden, gemeinsam, dass sie unangepasste, freie Künstler waren, die die Unabhängigkeit und Eigenständigkeit liebten, sich neugierig und aufgeschlossen Neuem gegenüber verhielten sowie großen Glauben und Zuversicht in ihr eigenes Können hatten. Sie mussten sich gegen den Widerstand des Elternhauses durchsetzen, lehnten den tradierten konventionellen Unterricht der Akademien ab, erarbeiteten sich autodidaktisch nach eigenen Vorstellungen das für sie notwendige künstlerische Wissen, waren belesen und gebildet. Die Freiheit im Schaffen, das autonome Arbeiten und das Ablegen von Bildungsschablonen besaßen hohe Priorität. Wenn für die malerische Entwicklung wichtig, arbeiteten sie in gemeinsamen Ateliers und besuchten gemeinsam künstlerische Metropolen. Nach Ruhmer⁸⁹⁷ war die Neigung zur Auslandsreise ein Zeugnis, wie international diese Künstler sich empfanden, wie wenig heimisch sie sich in Deutschland fühlten. Vorbilder für ihr künstlerisches Schaffen sahen sie selbst vor allem in der alten Kunst und in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts; referentiell hervorzuheben ist besonders der Künstler Frans Hals, der mit seiner modern anmutenden, virtuosens, flüchtig-spontanen Technik imponierende Werke voller Lebensnähe schuf. Alle Künstler bauten sich eine eigene Sammlung von Gemälden auf, die ihnen inspirierende Anschauungsobjekte waren, und tauschten mit anderen Künstlern gegenseitig eigene Werke. Da Fragen der Maltechnik, das

„Wie“ und nicht das „Was“, im Vordergrund standen, existierte für sie keine inhaltliche Beschränkung. Zur finanziellen Absicherung wurde das Mäzenatentum wichtig und notwendig.

Allen sechs Künstlern, die das Spielmotiv malerisch umsetzten, wird bescheinigt, sich ein kindliches Gemüt erhalten zu haben; ihr künstlerischer Trieb wird verglichen mit dem kindlichen Spiel, dass sich frei weiß vom Zwang der Gewalt jeder Art. Ein egozentrisches Verhalten ähnlich einem Kind fällt auf, Kindliches wird ausgelebt. Das Kind im Künstler, das als Hüter der Fantasie eine hohe Wertschätzung erfährt, scheint den Künstler für die Individualität und Würde eines Kindes sensibel zu machen.

„Auch in der Kunst gehört ein natürlicher kindlicher Sinn dazu, um wahr zu sein. Kinder sind wahr und ehrlich, nur unbedingte Ehrlichkeit ist fähig, Großes und Bestehendes für die Menschheit zu schaffen, wie in allem, so auch in der Kunst.“⁸⁹⁸

Neben der Persönlichkeitsstruktur und der selbst erlebten Kindheit der Künstler spielen ihre direkten Erfahrungen mit eigenen und fremden Kindern eine große Rolle für das Verständnis von Kindern und den Umgang mit ihnen. Ihre Werke sind zugleich Reaktionen auf zeitaktuelle Entwicklungen in Pädagogik, Psychologie und Medizin. Obwohl der menschliche Körper „der schwierigste Vermittler des visuellen Ausdrucks“⁸⁹⁹ ist und in noch größerem Maße der des Kindes, wurde seine ontogenetische Besonderheit physiologisch und psychologisch dem Sujet angemessen einfühlsam erfasst. Diese innere Bereitschaft, sich auf das Kind einzulassen, basiert auch auf der in der Literatur immer wieder betonten Fähigkeit, mit einer hervorragenden Beobachtungsgabe ausgestattet, ein „Augenmensch“ zu sein, und einen gut entwickelten Sinn für Details, ähnlich dem faszinierenden kindlichen Scharfsinn, und für ihre Bedeutung zu haben. Die starke bildliche Vorstellungskraft der sechs ausgewählten Künstler konnte nicht von einer manchmal verständ-

⁸⁹⁷ Eberhard Ruhmer, Rosenheim 1984, 37.

⁸⁹⁸ Hans Thoma, Brief von 1880, in: Heinrich Saedler, München-Gladbach 1924, 45.

nislos reagierenden Umwelt unterdrückt werden. Im Vordergrund des Interesses steht auf allen Werken das freie Agieren des Kindes ohne Beobachtung und Kontrolle; originär und originell ist es in die Bildfläche umgesetzt. Neben dem Einzelspiel beschäftigte die Künstler ebenso die komplexe, figurenreiche Spielform, wie sie in den Motiven der Kindergärten, Spielstuben, Spielschulen und Spielplätzen zum Ausdruck kommt.

Charakteristisch und auffallend ist die evidente Sinnlichkeit in den Kunstwerken, die das Motiv isoliert, zentral und nahsichtig darstellen. Ausgedrückt wird sie durch die kindertümliche Perspektive, die Lebensnähe, die Kindgemäßheit und die Naturverbundenheit. Die motorische Bewegung, die ein Hauptcharakteristikum des Kindes ist, wird künstlerisch-technisch in der Mehrzahl im Ganzkörperporträt in Dreiviertelprofil und mittels Überschneidungen, Verkürzungen und Diagonalen dargestellt. Das „Kindchenschema“ von Konrad Lorenz findet seinen Widerhall. Die ausgewogene Farbwahl entspricht der kindlichen Bildthematik. Mittels der Reduktion auf das Wesentliche und des „Isomorphismus“⁹⁰⁰ im Sinne Arnheims, der strukturellen Übereinstimmung zwischen der Bedeutung und der sichtbaren Gestalt, legen die Künstler die Differenz des Kindes zum Erwachsenen offen. Unter jeweils unterschiedlichen Aspekten vermitteln sie mit großer Empathie die charakteristische Wesensart eines spielenden Kindes und erzeugen eine poetische Stimmung in ihren Bildern. Bei Ludwig Knaus steht die intermodale Wahrnehmung, die sinnliche Welt der primären Raum- und Körpererfahrung mittels Tasten, Sehen und Riechen, im Mittelpunkt. Max Liebermann thematisiert die Gestaltung der eigenen Welt, das Sich-trennen-können von Bezugspersonen, den kindlichen Realitätshunger und das Fragealter. Albert Anker zeigt ein eindringliches Bild der die Umgebung ausblendenden Versunkenheit eines Kindes in sein Tun, die Wahrnehmung kausaler Sequenzen als einen inneren Dialog des Denkens im formal-operativen Stadiums. Fritz von Uhde fängt das kindliche Sozialspiel, das Rollengefüge eines dualen Spiels mit deutlich unterschiedlich alten Partnern ein. Hans Thoma erfasst die spie-

⁸⁹⁹ Rudolf Arnheim, Kunst und Sehen, Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Neufassung, ins Deutsche übertragen von Hans Hermann, Berlin / New York 1978, 456.

lerische Variante einer gemischtgeschlechtlichen, motorisch-rhythmischen Aktion in ihrer gruppenspezifischen Ausprägung. Wilhelm Trübner hält das elementare physische Kräftemessen einer typischen Jungenrauferei in seinen verschiedenen Phasen fest. Für alle ausgewählten Gemälde gilt, dass sich mit ihnen die in der Einleitung gestellten drei Fragen positiv beantworten lassen. Mit künstlerischen Mitteln ist die charakteristische Wesensart eines spielenden Kindes differenziert erfasst und seine Singularität und Würde sensibel bewahrt, das Augenmerk des Rezipienten wird auf seine ontogenetische Besonderheit gerichtet. Die Darstellungen üben die von ihnen erwartete Wirkung aus, genügen im Sinne Gottfried Böhms⁹⁰¹ ihrer eigenen Logik: Die „Kunst des Unausprechlichen“ zaubert auf seine eigene Weise die beglückende Freude eines Kindes über sein eigenes Tun hervor und zieht den Betrachter magisch in ihren Bann.

„Die Kunst ist ein Zeugnis der wahrnehmenden Seele, der nach ihren eignen Gesetzen formenden Seele.“⁹⁰²

Das schwierige, emotional ansprechende Thema „Das spielende Kind“, das sorglose, behütete Kinderspiel ohne hintergründige soziale Anklage, wurde in der Zeit von 1850-1914 von relativ wenigen Künstlern realisiert, seine Faszination nur vereinzelt wahrgenommen. Im Motiv selbst liegt begründet, dass es immer ein singuläres künstlerisches Thema bleiben wird. Auf unterschiedlichste, vielfältige Weise fort- und weitergeführt wurde es im 20. Jahrhundert vor allem von den Künstlern Pablo Picasso (1881-1973)⁹⁰³, Georg Schrimpf (1889-1938)⁹⁰⁴ und Otto Dix (1891-1969)⁹⁰⁵.

⁹⁰⁰ Rudolf Arnheim, Berlin / New York 1978, 65.

⁹⁰¹ Vgl. Gottfried Böhm, Die ikonische Differenz ist eine Grundüberlegung zu der Frage, wie Bilder Sinn erzeugen, in: Kunstforum International – Denken 3000, Band 190 März-April 2008, Roßdorf 2008, 134–140.

⁹⁰² Hans Thoma, in: Heinrich Saedler, München-Gladbach 1924, 45.

⁹⁰³ Vgl. Werner Spiess (Hg.), Picassos Welt der Kinder, München / New York 1995.

⁹⁰⁴ Vgl. Wolfgang Storch, Georg Schrimpf und Maria Uhden, Leben und Werk, mit einem Werkverzeichnis von Karl-Ludwig Hofmann und Christmut Praeger, Berlin 1985, 194, 214-226.

⁹⁰⁵ Vgl. Christine Hartmann, Untersuchungen zum Kinderbild bei Otto Dix, Kunstgeschichte Band 26, Münster 1989.

Literaturliste

Allgemeine Literatur

- Althöfer, Heinz (Hg.): Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, München 1987.
- Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte, Versuch einer Rechenschaft, München 1944.
- Börsch-Supan, Helmut: Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870, München 1988.
- Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, unveränderter Neudruck, Hofheim am Taunus 1969.
- Brassat, Wolfgang / Kohle, Hubertus: Methoden-Reader Kunstgeschichte. Köln 2004.
- Dittmann, Lorenz: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987.
- Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Neu herausgegeben von Prof. Thoni Roth, Stuttgart ¹¹1960.
- Düchting, Hajo: Grundlagen der künstlerischen Gestaltung. Wahrnehmung Farben- und Formenlehre Techniken, Köln 2003.
- Grote, Ludwig: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Band 6, München 1970.
- Gruhle, Hans Walter: Das Portraet. Eine Studie zur Einföhlung in den Ausdruck, Freiburg 1948.
- Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart ⁴1978.
- Gallwitz, Klaus / Gabler, Karlheinz: Deutsche Malerei 1890–1918. Frankfurt am Main 1978.
- Gombrich, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst. Berlin ¹⁶1996.
- Hamann, Richard: Die Deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Mit 362 Abbildungen im Text und 10 mehrfarbigen Tafeln, Leipzig / Berlin 1925.
- Hofmann, Werner: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1991.

- Hofmann, Werner: Die gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst, München 2004.
- Hofmann, Werner: Ideengeschichte der sozialen Bewegung des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin ⁵1974.
- Justi, Ludwig: Deutsche Malkunst im neunzehnten. Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie, Berlin 1921.
- Keller, Horst: Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts. München 1979.
- Kopp-Schmidt, Gabriele: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung, Köln 2004.
- Kultermann, Udo: Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart, Darmstadt ²1998.
- Ladendorf, Heinz: Die Motivkunde und die Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Festschrift Dr. h. c. Eduard Trautscholdt, 173–188, Hamburg 1965.
- Locher, Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Darmstadt 2005.
- Ludwig, Horst (Hg.): Münchner Maler im 19. Jahrhundert in vier Bänden. Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, München 1981–1983.
- Ludwig, Horst (Hg.): Münchner Maler im 19. / 20. Jahrhundert (Geburtsjahrgänge 1871–1900). Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, 5. und 6. Band, München 1993 / 1994.
- Neidhardt, Hans-Joachim: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Lizenzausgabe Wien 2003.
- Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat, München ²1984.
- Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986.
- Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.
- Prange, Regine: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft, Köln 2004.
- Rave, Paul Ortwin: Die Malerei des XIX. Jahrhunderts. 240 Bilder nach Gemälden der National-Galerie, Berlin 1945.

- Roters, Eberhard: Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive, Band I und II, Köln 1998.
- Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei. Berlin ⁸1994.
- Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg ⁴1951.
- Strauss, Ernst: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hg. von Lorenz Dittmann, München / Berlin ²1983.
- Toman, Rolf (Hg.): Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung, 2006.
- Trier, Eduard / Weyres, Willi (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden. Band III, Düsseldorf 1979.
- Waetzoldt, Wilhelm: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.
- Waldmann, Emil: Das Bildnis im 19. Jahrhundert. Berlin 1921.
- Wilckens, Leonie von: Grundriß der abendländischen Geschichte. Stuttgart 1967.

Weiterführende Literatur

- Alberti, Leon Battista: De Statua, De Pictura, Elementa Picturae – Das Standbild, die Malkunst, Elemente der Malerei, hg. von Oskar Bätschmann / Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000.
- Alberti, Leon Battista: Della Pittura. Über die Malkunst, hg. von Oskar Bätschmann / Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.
- Alberti, Leon Battista: Über das Hauswesen (Della Famiglia), übersetzt von Walther Kraus, Stuttgart 1962.
- Alefeld, Yvonne-Patricia: Göttliche Kinder. Die Kindheitsideologie in der Romantik, Paderborn 1996.
- Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations=Lexikon), Zu zwölf Bänden, Erster Band A bis Bl, Leipzig 1833

- Ananoff, Alexandre: François Boucher, avec la Collaboration de M. Daniel Wildenstein de l'Institut, Tome I und II, Genf 1976.
- Andree, Rolf: Arnold Böcklin. Die Gemälde, Basel / München 1977 und ²1998.
- Andrews, E. T.: Ludwig Knaus. Acht farbige Wiedergaben nach Bildern und Skizzen. Mit Erinnerungen an Ludwig Knaus. Leipzig o. J.
- Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München ¹⁵2003.
- Arnheim, Rudolf: Anwendungen gestalttheoretischer Prinzipien auf die Kunst. In: Gestalttheorie in der modernen Psychologie, hg. von Suitbert Ertel, Lilly Kemmler und Michael Stadler, Darmstadt 1975, 278–284.
- Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Neufassung, ins Deutsche übertragen von Hans Herrmann, Berlin / New York 1978.
- Barolsky, Paul: Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen, Darmstadt 1995.
- Basedow, Johann Bernhard: Elementarwerk mit den Kupfertafeln Chodowieckis u. a., Kritische Bearbeitung in drei Bänden, hg. von Theodor Fritsch, Bd. I, II und III, Hildesheim / New York 1972.
- Basedow, Johann Bernhard: Ausgewählte pädagogische Schriften. Hg. von Albert Reble, Paderborn 1965.
- Baumgart, Fritz: Idealismus und Realismus 1830–1880. Die Malerei der bürgerlichen Gesellschaft, Köln 1975.
- Bauer, Hermann / Dittmann, Lorenz / Piel, Friedrich u. a. (Hg.): Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. Probleme der Kunstwissenschaft, Erster Band, Berlin 1963.
- Baur, Eva Gesine: Studien zum französischen und englischen Kinderbild im 18. und 19. Jahrhundert, Diss., München 1991.
- Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1987.
- Baxandall, Michael; Ursachen der Bilder. Berlin 1990.

- Becker, Ingeborg (Hg.): Theodor Hosemann. Illustrator – Graphiker – Maler des Berliner Biedermeier, Wiesbaden 1983.
- Bedaux, Jan Baptist / Ekkart, Rudi (Hg.): *Pride and Joy. Children's Portraits in The Netherlands 1500–1700*, Amsterdam / Gent / New York 2000.
- Behler, Wolfgang (Hg.): *Das Kind. Eine Anthropologie des Kindes*, Freiburg 1971.
- Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.
- Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion der frühen Bildtafeln der Passion*, Berlin ²1995.
- Bender, Ewald: *Das Leben Ferdinand Hodlers*. Zürich 1921.
- Bender, Ewald: *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Erster Band, Das Frühwerk bis 1895*, Zürich 1923.
- Berckenhagen, Ekkart: *Anton Graff. Leben und Werk*. Berlin 1967.
- Berend-Corinth, Charlotte (Hg.): *Lovis Corinth. Die Gemälde, Werkverzeichnis, neu bearbeitet von Béatrice Hernod*, München ²1992.
- Berg, Jan Hendrik van den: *Metabletica. Über die Wandlung des Menschen, Grundlinien einer historischen Psychologie*, Göttingen 1960.
- Beringer, Josef August: *Hans Thoma – Griffelkunst*. Frankfurt am Main 1916.
- Beringer, Josef August: *Trübner. Des Meisters Gemälde in 450 Abbildungen, Klassiker der Kunst Band XXVI*, Stuttgart und Berlin 1917.
- Beringer, Josef August: *Hans Thoma – Der Malerpoet. Mit 26 Bildern*, München 1919.
- Berthold, Otto: *Die Reformation der Schule*. Groß-Lichterfelde 1912.
- Bertuleit, Sigrid / Valter, Claudia: *Kinder! Bilder und Genreszenen*, Schweinfurt 2006.
- Bestvater-Hasenclever, Hanna: *Johann Peter Hasenclever, ein wacher Zeitgenosse des Biedermeier*. Recklinghausen 1979.
- Bierbaum, Otto Julius: *Der neubestellte Irrgarten der Liebe. Lieder, Gedichte und Sprüche aus den Jahren 1885 bis 1905*, Leipzig 1906.

- Bierich, J. R., Grüttner, R., Schäfer, K.-H. (Hg.): Geschichte der Kinderheilkunde. Physiologie und Pathologie der Entwicklung, in: Handbuch der Kinderheilkunde, Band I/1, hg. von H. Opitz und F. Schmid, Berlin / Heidelberg / New York 1971.
- Bittner, Günther / Schmid-Cords, Edda: Erziehung in früher Kindheit. Pädagogische, psychologische und psychoanalytische Texte, München⁵1973.
- Blochmann, Elisabeth u.a.(Hg.): Fröbels Theorie des Spiels I. Weinheim⁴1965.
- Boardman, John: Schwarzfigurige Vasen aus Athen. Ein Handbuch, übersetzt von Florens Felten, Kulturgeschichte der antiken Welt Band 1, Mainz am Rhein o. J.
- Boas, George: The Cult of Childhood. Studies of the Warburg Institute, hg. von Ernst H. Gombrich, Bd.29, London 1966.
- Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.
- Boekels, Ursula: Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829–1910) – Das Frühwerk. Diss., Bonn 1999.
- Boekhoff, Hermann: Meister malen Kinder. Berühmte Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten, Braunschweig 1961.
- Boesch, Hans: Kinderleben in der deutschen Vergangenheit. Monographie zur deutschen Kulturgeschichte, Leipzig 1900.
- Borrmann, Norbert: Kunst und Physiognomie. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Köln 1994.
- Bosch, Hieronymus: Das vollständige Werk. Hg. von Roger H. Marijnissen unter Mitarbeit von Peter Ruyffelaere, Weinheim 1988.
- Boskamp, Katrin: Studien zum Frühwerk von Max Liebermann mit einem Verzeichnis der Gemälde und Ölstudien von 1866–1889. Studien zur Kunstgeschichte Bd. 88, Hildesheim 1994.
- Boskamp–Prieuer, Katrin: „Kindergesellschaft als Hauptsache“ Kinder- und Kindheitsbilder von Max Liebermann und Fritz von Uhde. In: Ausstellungskatalog „KinderBlicke Kindheit und Moderne von Klee bis

- Boltanski“, Städtische Galerie Bietigheim–Bissingen 7. Juli bis 16. September 2001, Ostfildern–Ruit 2001, 10–29.
- Brand, Bettina: Fritz von Uhde. Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit, hg. von Richard Hamann-Rac Lean, Hefte des Kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Mainz, Heidelberg 1983.
- Brandlhuber, Margot Th. / Buhs, Michael: Franz von Stuck – Meisterwerke der Malerei. München 2008.
- Brettschneider, Werner: Kindheitsmuster. Kindheit als Thema autobiographischer Dichtung. Berlin 1982.
- Brieger, Lothar: Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei, München 1922.
- Brion, Marcel: Die deutsche Malerei. Die Geschichte der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1962.
- Bühler, Karl: Die geistige Entwicklung des Kindes. Jena 1918.
- Bunge, Matthias: Max Liebermann als Künstler der Farbe. Eine Untersuchung zum Wesen der Kunst, Berlin 1990.
- Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, hg. von Walther Rehm, Stuttgart 1960.
- Burke, Peter: Montaigne zur Einführung. Dresden ³2004.
- Busch, Günter / Keller, Horst: Meisterwerke der Kunsthalle Bremen. Bremen 1959.
- Busch, Günter: Max Liebermann Maler Zeichner Graphiker. Frankfurt am Main 1986.
- Busch, Günter: Das Gesicht. Aufsätze zur Kunst, Frankfurt am Main 1997.
- Busch, Günter / Werner, Wolfgang: Paula Modersohn-Becker 1876-1907. Werkverzeichnis der Gemälde, Band II, München 1998.
- Buschor, Ernst: Bildnisstufen. München 1947.
- Bushart, Bruno / Jensen, Jens Christian (Hg.): Hans Thoma 1839-1924. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 1989/90.

- Busse, Hermann Eris: Hans Thoma. Leben und Werk, Mit einhundert Abbildungen, Berlin 1935.
- Camper, Petrus (Pieter): Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge im Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters. Hg. von Adriaen Gilles Camper, Berlin 1792.
- Carstens, Lars O.: Luther als Pädagoge. Studien zur Relevanz pädagogischer Grundgedanken in einer wertunsicheren Welt, Diss., Aachen 1999.
- Carus, Carl Gustav: Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele, Pforzheim 1846.
- Carus, Carl Gustav: Die Proportionslehre der menschlichen Gestalt. Zum ersten Male morphologisch und physiologisch begründet, Leipzig 1854.
- Carus, Carl Gustav: Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis, neu bearbeitet und erweitert von Theodor Lessing, Celle³1925.
- Cassirer, Ernst: Das Problem Jean Jacques Rousseau. Darmstadt 1970.
- Château, Jean: Spiele des Kindes. Stuttgart 1974.
- Christiansen, Jörn: Focke-Museum. Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Ein Führer durch die Sammlungen. Bremen 1998.
- Clauß, Günter / Hiebsch, Hans: Kinderpsychologie. Berlin 1958.
- Comenius, Johann Amos: Orbis sensualium pictus. Faksimiledruck der Ausgabe Noribergae, M. Endter, 1658, hg. von Hellmut Rosenfeld, Osnabrück 1964.
- Corinth, Lovis: Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch, Neudruck der dritten Auflage Berlin 1920, Hildesheim 1979.
- Defregger, Hans-Peter: Franz Defregger 1835–1921. Rosenheim 1983.
- Defregger, Hans-Peter: Franz Defregger 1835–1921. Ergänzungsband, Rosenheim 1991.
- DeMause, Lloyd (Hg.): Hört ihr die Kinder weinen? Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit, Frankfurt am Main 1977.
- Der Kunstbrief. Bildnisse der Familie von Hans Thoma – Bilder und Selbstzeugnisse, Berlin 1947.

- Deuchler, Florens / Roethlisberger, Marcel / Lüthy, Hans (Hg.): Schweizer Malerei. Vom Mittelalter bis 1900, Genf 1975.
- Die Dioskuren XVIII, 1873, 22: Rezension anlässlich der Ausstellung im Münchner Kunstverein 1873.
- Diem, Eugen: Johann Sperl. Ein Meister aus dem Leiblkreis, München 1955.
- Diem, Hermann u.a.(Hg.): Untersuchungen zur Anthropologie des Kindes. Heidelberg 1960.
- Diesterweg: Jean Jacques Rousseau. Essen 1884.
- Diderot, Denis: Encyclopédie 1751–1780. Bd.3, hg. von John Lough. Paris 1976.
- Dirx, Ruth: Das Kind, das unbekannte Wesen. Geschichte, Soziologie, Pädagogik, Hamburg 1964.
- Dörnhöffer, Friedrich (Hg.): Albrecht Dürers Fechtbuch. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Siebenundzwanzigster Band, Teil II, Wien / Leipzig 1907 / 1909.
- DuBos, Jean Baptiste: Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719).Nachdruck der Ausgabe von 1770, Genf 1967.
- Dürer, Albrecht: Proportionslehre, 1528.
- Dürer, Albrecht: Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Band 1 1484–1502, hg. von Friedrich Winkler, Berlin 1936.
- Dürer, Albrecht: Schriftlicher Nachlass. Hg. von Hans Rupprich, zweiter Band, Berlin 1966.
- Eberle, Matthias: Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnisse der Gemälde und Ölstudien, Band I 1865–1899, München 1995.
- Eberle, Matthias: Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnisse der Gemälde und Ölstudien, Band II 1900–1925, München 1996.
- Ebertshäuser, Heide C.: Malerei im 19. Jahrhundert – Münchner Schule. Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon, München 1979.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus: Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriß der Humanethologie, München / Zürich 1984.
- Einsiedler, Wolfgang: Das Spiel der Kinder. Zur Pädagogik und Psychologie des Kinderspiels, Bad Heilbronn / Obb.1991.

- Erikson, Erik H.: Kinderspiel und politische Phantasie. Stufen in der Realisierung der Realität, hg. von Alexander Mitscherlich, übersetzt von Hilde Weller, Frankfurt am Main 1978.
- Fiedler, Konrad: Schriften zur Kunst II. Hg. von Gottfried Boehm, München²1971.
- Fischer, Marcel: Albert Anker. Skizzenbuch 1871, Sammlung Arthur Stoll, hg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Zürich, Kleine Schriften Nr. 1, Zürich 1958.
- Fischer, Torsten: Jean-Jacques Rousseau – Ein Wegbereiter der modernen Erlebnispädagogik?, Lüneburg 1995.
- Fittà, Marco: Spiele und Spielzeug in der Antike. Unterhaltung und Vergnügen im Altertum, aus dem Ital. übers. von Cornelia Homann, Stuttgart 1998.
- Francialli, Marco: Les enfants terribles. Il linguaggio dell'infanzia nell'arte, The language of Childhood in Art 1909-2004, Museo Cantonale d'Arte, Lugano 2004.
- Frevert, Ute: Der Mensch des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1999.
- Fried, Lilian (Hg.): Einführung in die Pädagogik der frühen Kindheit. Weinheim 2003.
- Friedländer, Max Julius: Max Liebermann. Berlin 1924.
- Friedrich, Caspar David: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Hg. von Sigrid Hinz, Berlin 1968.
- Friedrich, Karl Josef: Das Hans Thoma-Buch. Freundesgabe zu des Meisters 80. Geburtstag, Leipzig 1919.
- Friedrichs, Yvonne: Anziehungspunkt Kunstmuseum; Haben Sie das schon im Original gesehen? Kinderbilder des 19. Jahrhunderts (I und II), in: Düsseldorfer Hefte, Heft 6, Düsseldorf 1967, 13–19, Heft 7, Düsseldorf 1967, 22–25.
- Fritz, Jürgen: Theorie und Pädagogik des Spiels. Eine praxisorientierte Einführung, München²1993.
- Fritsch, Karl Ewald / Bachmann, Manfred: Deutsches Spielzeug. Hamburg 1965.

- Fritzsch, Theodor (Hg.): Johann Bernhard Basedow. Elementarwerk mit den Kupfertafeln Chodowieckis u. a., Kritische Bearbeitung in drei Bänden, Hildesheim / New York 1972.
- Fröbel, Friedrich : Menschenerziehung. Die Erziehungs-, Unterrichts- und Lehrkunst, angestrebt in der allgemeinen deutschen Erziehungsanstalt zu Keilhau, hg. von Hans Zimmermann, Leipzig 1926.
- Fröbel, Friedrich: Die Pädagogik des Kindergartens. Gedanken Friedrich Fröbels über das Spiel und die Spielgegenstände des Kindes, hg. von Wichard Lange, Neudruck der Ausgaben 1862 und 1874, Osnabrück 1966.
- Froitzheim, Eva-Maria: Hans Thoma (1839–1924). Ein Begleiter durch die Hans-Thoma-Sammlung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1993.
- Fuchs, Georg: Wilhelm Trübner und sein Werk. 124 Reproduktionen seiner sämtlichen Hauptwerke mit begleitendem Text und einer Einleitung, München / Leipzig 1908.
- Gantenbein, Leo: Der Maler Albert Anker. Zürich 1980.
- Gerlach, Peter: Antikenstudien in Zeichnungen klassizistischer Bildhauer. München 1973.
- Gernert, Wolfgang: Über die Rechte des Kindes. Impulse für die Jugendhilfe zum Schutz des Kindes durch Familie, Gesellschaft und Staat, Stuttgart 1992.
- Giesen, Josef: Dürer's Proportionsstudien im Rahmen der allgemeinen Proportionsentwicklung. Teildruck, Bonn 1929.
- Giesen, Josef: Europäische Kinderbilder. Die soziale Stellung des Kindes im Wandel der Zeit, München 1966.
- Gitschmann, Wilhelm: Die Pädagogik des John Locke, historisch und psychologisch beleuchtet. Cöthen-Anhalt ²1910.
- Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart / Zürich 1978.
- Gombrich, Ernst H.: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984.

- Gombrich, Ernst H.: Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung, Frankfurt / New York 1994.
- Green, Anna: French Paintings of Childhood and Adolescence 1848-1886, Hampshire 2007.
- Grimschitz, Bruno: Ferdinand Georg Waldmüller. Salzburg 1957.
- Gronau, Dietrich: Max Liebermann. Eine Biographie, Frankfurt am Main 2001..
- Groos, Karl: Das Seelenleben des Kindes. Ausgewählte Vorlesungen, Berlin ⁴1913.
- Gudiol, José: Goya 1746-1828. Band I, II und III, Barcelona 1971.
- Gugeler, Michaela / Strobl, Andreas (Hg.): Hans Thoma 1939 – 1924 - Der verstörende Griff nach der Welt. Werke aus dem Nachlass, Frankfurt am Main 2008.
- Gutbrod, Evelyn: Die Rezeption des Impressionismus in Deutschland 1880–1910. Diss., München 1980.
- Hahnloser, Hans Robert: Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs, Wien 1935.
- Hancke, Erich: Max Liebermann. Berlin ²1923.
- Hansen, Dorothee (Hg.): Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus, eine Wiederentdeckung, Ausstellung Kunsthalle Bremen 29. November 1998 – 28. Februar 1999, Museum der bildenden Künste Leipzig 24. März –30. Mai 1999, Ostfildern-Ruit 1998.
- Hansen, Volkmar / Jung, Sabine: Homo ludens –der spielende Mensch. Bonn 2003.
- Hardach-Pinke, Irene: Kinderalltag. Aspekte von Kontinuität und Wandel der Kindheit in autobiographischen Zeugnissen 1700 bis 1900, Frankfurt am Main 1981.
- Hartmann, Christine: Untersuchungen zum Kinderbild bei Otto Dix. Kunstgeschichte Band 26, Münster 1989.
- Hebenstreit, Sigurd: Johann Heinrich Pestalozzi. Leben und Schriften, Freiburg 1996.

- Heckes, Pia, Heidermann, Horst: Peter Schwingen (1813–1863). Leben und Werk, Bonn 1995.
- Heckhausen, Heinz: Entwurf einer Psychologie des Spielens. In: Psychologische Forschung, Zeitschrift für Allgemeine Psychologie und Medizinische Psychologie, Band 27 1963/64, hg. von R. Heiss, Th. Herrmann, W. Metzger u. a., Berlin / Göttingen / Heidelberg / New York 1964, 225–243.
- Hegemann; Hans Werner: Der Engel in der deutschen Kunst. München ²1950.
- Hegemann-Fonger, Heike: Zum Wandel des Kinderspiels. Beiträge zur Welt der Kinder, Bd. 3, Münster 1994.
- Helmolt, Christa von: Hans Thoma. – Spiegelbilder, Stuttgart 1989.
- Herbst, Friedrich: Otto Scholderer 1834–1902. Ein Beitrag zur Künstler- und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Diss., Frankfurt am Main 1934.
- Herrmann, Ulrich (Hg.): Das pädagogische Jahrhundert. Volksaufklärung und Erziehung zur Armut im 18. Jahrhundert in Deutschland, Weinheim 1981.
- Heßling, Jörg: Die Haltung zu Kindern in der deutschen Kinderheilkunde von 1877 bis 1980. Diss., Herzogenrath 1998.
- Hetzer, Hildegard: Spielen lernen – spielen lehren. Mit einem Beitrag über das Freispiel im Kindergarten, München 1969.
- Hetzer, Hildegard: Spiel und Spielzeug für jedes Alter. Mit einem Beitrag über Spielförderung von sozio-kulturell benachteiligten Kindern, München ¹²1972.
- Higonnet, Anne: Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood. London 1998.
- Hills, Jeanette: Das Kinderspiel von Pieter Bruegel d- Ä. (1560). Eine volkskundliche Untersuchung, Wien 1957.
- Hinkel, Hermann: Kinderbildnisse. Ausgewählte Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln 1988.
- Hirsh, Sharon L.: Ferdinand Hodler. München 1981.

- Hobrecker, Karl: Alte vergessene Kinderbücher. Nachdruck der Ausgabe von 1924, hg. von Hubert Göbels, Dortmund 1981.
- Hoffmann, Erika: Fröbels Theorie des Spiels III. Weinheim 1967.
- Hogarth, William: The Analysis of Beauty (1753), hg. von Ronald Paulson, New Haven 1997.
- Honig, Michael-Sebastian / Leu, Hans Rudolf / Nissen, Ursula (Hg.) Kinder und Kindheit. Soziokulturelle Muster – sozialisationstheoretische Perspektiven, Weinheim 1996.
- Honig, Michael-Sebastian: Entwurf einer Theorie der Kindheit, Frankfurt am Main 1999.
- Hoorn, Gerard van.: Choes and Anthesteria. Leiden 1951.
- Howoldt, Jenns E.: Die Atmosphäre der Sünde. In: Die Vernissage Nr. 15/1998 6. Jahrgang, Zeitschrift zur Ausstellung, Heidelberg 1998, 17–31.
- Huerkamp, Claudia: Der Aufstieg der Ärzte im 19. Jahrhundert. Vom gelehrten Stand zum professionellen Experten: Das Beispiel Preußens, Göttingen 1985.
- Hugelshofer, Walter: Ferdinand Hodler. Eine Monographie, Zürich 1952.
- Huggler, Max / Cetto, Anna Maria: Schweizer Malerei im neunzehnten Jahrhundert. Basel 1969.
- Huggler, Max: Albert Anker 1831 – 1910. <Der Maler und sein Dorf>, Bern 1977.
- Huizinga, Johan: Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur, Basel / Brüssel / Köln / Wien ³1949.
- Hürlimann, Bettina: Kinderbilder in fünf Jahrhunderten europäischer Malerei. Zürich 1949.
- Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869. Leipzig 1984 und 1995.
- Hutter, Waltraud: Engel: Faszination und Geheimnis. Graz / Wien / Köln 2001.
- Imdahl, Max: Gesammelte Schriften. Band 2, Zur Kunst der Tradition, hg. und eingeleitet von Gundolf Winter, Frankfurt am Main 1996.

- Imdahl, Max: Gesammelte Schriften. Band 3, Reflexion – Theorie – Methode, hg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, mit einem Beitrag von Hans Robert Jauß, Frankfurt am Main 1996.
- Jahn, Johannes: Daniel Chodowiecki und die künstlerische Entdeckung des bürgerlichen Alltags. Berlin 1954.
- Janssen, Werner: Kultur und Spiel... die dialogische Erweiterung des natürlichen Spielraums. Diss., Frankfurt am Main 1991.
- Jaton, Anne-Marie: Johann Caspar Lavater. Philosoph – Gottesmann – Schöpfer der Physiognomik, eine Bildbiographie, Zürich 1988.
- Jensen, Jens Christian: Philipp Otto Runge – Leben und Werk, Köln 1977.
- Jensen, Jens Christian: Carl Spitzweg. Köln 1980.
- Jensen, Jens Christian: Adolph Menzel. Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen der Sammlung–Dr.-Georg-Schäfer-Stiftung Schweinfurt, München 1998.
- Joppien, Kathrin: Das Kind und sein Spielzeug. Ein Motiv der europäischen Kunst seit der Pädagogik der Aufklärung, Diss., Bonn 1988.
- Jung, Carl G. / Kerényi, Karl: Das göttliche Kind in mythologischer und psychologischer Beleuchtung. Leipzig 1940.
- Jung, Carl G.: Über die Entwicklung der Persönlichkeit. Olten / Freiburg im Breisgau 1972.
- Justi, Ludwig: Von Runge bis Thoma. Berlin 1932.
- Kaemmerling, Ekkehard: Bildende Kunst als Zeichensystem. Band I, Ikonographie und Ikonologie, Theorien – Entwicklung – Probleme, Köln 1991.
- Kanz, Roland (Hg.): Das Komische in der Kunst. Köln 2007.
- Kaumann, Edwin: Johann Amos Comenius und Jean Jacques Rousseau, ihre verschiedenartige Bewertung des kindlichen Lebens. Diss., Leipzig 1909.
- Kayser, Wolfgang: Kunst und Spiel. Fünf Goethe–Studien, Göttingen 1961.
- Keiser, Herbert Wolfgang: Gemäldegalerie Oldenburg. München 1967.
- Kerschensteiner, Georg: Begriff der Arbeitsschule. Leipzig 1917.
- Key, Ellen: Das Jahrhundert des Kindes. Berlin 1902.

- Knaus, Ludwig: Eine Kunstgabe für das deutsche Volk. Mit einem Geleitwort von Wilhelm Kotzde, hg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Mainz 1913.
- Knaus, Ludwig: Ludwig Knaus. Hg. von der Vereinigung Malerstübchen Willingshausen e. V., Willingshauser Hefte 5, Willingshausen 1995.
- Knipping, John B.: Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth., Nieuwkoop / Leiden 1974.
- Koetschau, Karl: Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit. Zugleich ein Rückblick auf die Jubiläums-Ausstellung Düsseldorf 1925 der Jahrtausendfeier der Rheinlande, Düsseldorf 1926.
- Koella, Rudolf (Hg.): Ferdinand Hodler. München 1999.
- Koletzko, Berthold (Hg.): Kinderheilkunde und Jugendmedizin. Berlin 2004.
- Krierer, Karl R.: Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik, Wien 1995.
- Kuthy, Sandor / Lüthy, Hans A.: Albert Anker. Zwei Autoren über einen Maler, Zürich 1980.
- Kuthy, Sandor / Koella, Rudolf: Anker in seiner Zeit. Hg. vom Kunstmuseum Bern, Bern 1981.
- Kuthy, Sandor / Bhattacharya-Stettler, Therese: Albert Anker 1831-1910. Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien, Basel 1995.
- Lammel, Gisold (Hg.): Daniel Chodowiecki. Berlin 1987.
- Lammel, Gisold: Preussens Künstlerrepublik von Blechen bis Liebermann. Berliner Realisten des 19. Jahrhunderts, Berlin 1995.
- Lange, Wichard (Hg.): Die Pädagogik des Kindergartens. Gedanken Friedrich Fröbels über das Spiel und die Spielgegenstände des Kindes, Neudruck der Ausgaben 1862 und 1874, Osnabrück 1966.
- Langeveld, Martinus Jan: Studien zur Anthropologie des Kindes. Tübingen³1968.
- Langmuir, Erika: Imagining Childhood. New Haven / London 2006.
- Lauterbach, Iris: Antoine Watteau 1684–1721, Köln 2008.

- Lauts, Jan / Zimmermann, Werner (Hg.): Neuere Meister im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1 und 2, Karlsruhe 1972.
- Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Verkürzt hg. von Johann Michael Armbruster, Erster Band, Winterthur 1783.
- Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Verkürzt hg. von Johann Michael Armbruster, Zweiter Band, Winterthur 1784.
- Ledderhose, Maria: Daniel Chodowiecki und die Pädagogik im 18. Jahrhundert. Diss., Köln 1982.
- Lehmann, Evelyn / Riemer, Elke: Die Kaulbachs. Eine Künstlerfamilie in Arolsen, Hg. Waldeckischer Geschichtsverein e. V. Arolsen, Kassel-Wilhelmshöhe 1978.
- Leiste, Susanne: Studien zur Darstellung des Kindes und der bildenden Kunst des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit. Diss., Erlangen-München 1985.
- Lessing, Waldemar: Wilhelm von Kobell. Hg. und eingeleitet von Ludwig Grote, München 1966.
- Lexow-Hahn, Gerte: Das Kind im Bild. Bürgerliche Kindauffassungen im Spiegel von Märchenbildern mit besonderer Berücksichtigung anthroposophischer Märchen - Alben aus der Werkstatt von Hilde Langen in Dornach. Diss., Frankfurt 1989.
- Liebermann, Max: Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden, hg. und eingeleitet von Günter Busch, Frankfurt am Main 1978.
- Locke, John: Einige Gedanken über die Erziehung. Hg. von Johann Bernhard Deermann, Paderborn 1967,
- Löhmer, Cornelia: Die Welt der Kinder im fünfzehnten Jahrhundert. Weinheim 1989.
- Lohaus, Arnold, Vierhaus, Marc, Maass, Asja: Entwicklungspsychologie des Kindes- und Jugendalters für Bachelor. Mit 50 Abbildungen und 29 Tabellen, Berlin / Heidelberg / New York 2010.
- Lohmeyer, Karl: Heidelberger Maler der Romantik. Heidelberg 1935.

- Lorenz, Angelika: Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Darmstadt 1985.
- Ludwig, Horst: Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1978.
- Luther, Martin: Pädagogische Schriften. Hg. von Hermann Lorenzen, Paderborn 1957 und ²1969.
- Mackensen, Lutz: Deutsche Etymologie. Ein Leitfaden durch die Geschichte des deutschen Wortes, Bremen 1962.
- Mäckler, Andreas: 1460 Antworten auf die Frage: was ist Kunst? Köln 2003.
- Mai, Ekkehard, Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Die Düsseldorfer Malerschule, Katalog Kunstmuseum Düsseldorf, hg. von Wend von Kalnein, Mainz / Rhein 1979.
- Markowitz, Irene: Die Düsseldorfer Malerschule. Malerei, Band 2, hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1969.
- Markowitz, Irene / Andree, Rolf: Die Düsseldorfer Malerschule. Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf, überarbeitete Neuauflage, hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1977.
- Martin, Jochen / Nitschke, August (Hg.): Zur Sozialgeschichte der Kindheit. Freiburg / München 1986.
- Matz, Friedrich: Ein römisches Meisterwerk – Der Jahreszeitensarkophag Badminton – New York. Berlin 1958.
- Mehner, Carl Max: Der Einfluß Montaigne's auf die pädagogischen Ansichten von John Locke. Diss., Leipzig 1891.
- Meier, Frank: Von allerley Spil und Kurzweyl. Spiel und Spielzeug in der Geschichte, Ostfildern-Ruit 2006.
- Meißner, Günter: Max Liebermann. Wien / München 1974.
- Mener, J.(Hg.): Meyer's Conversations=Lexikon, Das große Conversations=Lexicon für die gebildeten Stände, Originalausgabe, 17. Band, Johann (Biogr.)–Klapka, Hildburghausen / Amsterdam / Paris / Philadelphia 1850.
- Messerer, Wilhelm: Kinder ohne Alter. Putten in der Kunst der Barockzeit, Regensburg 1962.

- Miller, Norbert: Jean Paul Werke. Band V, Vorschule der Ästhetik, *Levana* oder Erziehungslehre u.a., München 1963.
- Montessori, Maria: *Kinder sind anders. Il Segreto dell' Infanzia*, Stuttgart 1952.
- Montessori, Maria: *Die Entdeckung des Kindes*. Herausgegeben und eingeleitet von Paul Oswald und Günter Schulz-Benesch, Freiburg / Basel / Wien 1969.
- Moritz, Werner: *Johann Sperl 1840-1914*. Rosenheim 1990.
- Mühlestein, Hans / Schmidt, Georg: *Ferdinand Hodler 1853–1918. Sein Leben und sein Werk*, Zürich 1942.
- Müller, Werner Y.: *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Band II, Reife und Spätwerk 1895–1918*, Zürich 1941.
- Müller-Knaus, Else: *Erinnerungen an Ludwig Knaus*. In: *Ausstellungskatalog Ludwig Knaus 1829–1910*, Museum Wiesbaden 21. Oktober –30. Dezember 1979, Staatliche Kunstsammlungen Kassel 19. Januar –16. März 1980, Kunstmuseum Düsseldorf 30. März –11. Mai 1980, Hanau 1979, 79–117.
- Murken, Christa (Hg.): *Kinder des 20. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog Koblenz, Köln 2000.
- Neidhardt, Hans-Joachim: *Die Malerei der Romantik in Dresden*. Leipzig 1976.
- Neumann, Peter Horst: *Jean Pauls „Flegeljahre“*. Göttingen 1966.
- Nickel, Rainer (Hg.): *Jacobus de Voragine. Legenda aurea*, Stuttgart 2007.
- Niedersächsisches Landesmuseum Hannover: *Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*. Textband, hg. von Ludwig Schreiner, neu bearbeitet und ergänzt von Regine Timm, Hannover 1990.
- Oerter, Rolf: *Moderne Entwicklungspsychologie*. Donauwörth 1969.
- Oerter, Rolf: *Psychologie des Spiels. Ein handlungstheoretischer Ansatz*, München 1993.
- Ostini, Fritz von: *Uhde. Künstlermonographien, Band LXI*, hg. von H. Knackfuß, Bielefeld und Leipzig²1911.

- Ostwald, Hans: Das Liebermann-Buch. Berlin 1930.
- Panofsky, Erwin: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Band II, hg. von Prof. Dr. G. Biermann, 188–219, Leipzig 1921.
- Panofsky, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. München 1977.
- Paul, Jean: Levana oder Erziehungslehre. In drei Bändchen, Stuttgart / Tübingen 1814.
- Pauli, Gustav: Max Liebermann. Des Meisters Gemälde in 304 Abbildungen, Klassiker der Kunst Band XIX, Stuttgart / Leipzig 1911.
- Peiper, Albrecht: Chronik der Kinderheilkunde. Leipzig ⁴1965.
- Peller, Lili E.: Das Spiel im Zusammenhang der Trieb- und Ichentwicklung, in: Erziehung in früher Kindheit, hg. von Günther Bittner und Edda Schmid-Cords, München ⁵1973.
- Perry, Claire: Young America. Childhood in the 19th-Century Art and Culture, New Haven / London 2006.
- Pestalozzi, Johann Heinrich: Wie Gertrud ihre Kinder lehrt. Ein Versuch den Müttern Anleitung zu geben, ihre Kinder selbst zu unterrichten, in Briefen von Heinrich Pestalozzi. Bern / Zürich 1801.
- Pestalozzi-Bridel, Annette: Die Bedeutung des Spiels im psychoanalytischen und pädagogisch-anthropologischen Verständnis. Diss., Zürich 1983.
- Peter, Karl, Wetzell, Georg, Heiderich, Friedrich (Hg.): Handbuch der Anatomie des Kindes. Erster Band, 1. und 2. Lieferung, München 1928.
- Pfisterer, Ulrich: Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445. München 2002.
- Pico della Mirandola, Giovanni: Über die Würde des Menschen (De dignitate hominis). Aus dem Neulateinischen übertragen von Herbert Werner Rüssel, mit der Lebensbeschreibung Picos von Thomas Morus 1510, Zürich 1988.
- Piel, Friedrich (Hg.): Meisterzeichnungen aus sechs Jahrhunderten. Die Sammlung Jan Wodner Wien, Köln 1986.

- Pietsch, Ludwig: Knaus. Mit 60 Abbildungen von Gemälden und Zeichnungen und 7 Einschaltbildern Künstler-Monographien Band XI, Bielefeld / Leipzig 1896.
- Pietsch, Ludwig: Knaus. Mit 70 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen, Künstler-Monographien Band XI, Bielefeld / Leipzig ²1901.
- Pigler, A.: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Band II, Budapest 1956.
- Pilz, Kurt: Johann Amos Comenius Die Ausgaben des Orbis Sensualium Pictus. Eine Bibliographie, Nürnberg 1967.
- Platte, Maria: Kinder sehen dich an. Die schönsten Kinderbilder von Tizian bis Picasso, Köln 2004.
- Pöppel, Ernst: Grenzen des Bewußtseins. Über Wirklichkeit und Welterfahrung, Stuttgart 1985.
- Pöppel, Ernst: Der Rahmen. Ein Blick des Gehirns auf unser Ich, München / Wien 2006.
- Poliakoff, Michael: Studies in the Terminology of the Greek Combat Sports. Beiträge zur klassischen Philologie Heft 146, Königstein im Taunus 1982.
- Pope-Hennessy, John Wyndham: The Portrait in the Renaissance. London / New York 1966.
- Preyer, Ursula: Unsere alten Spiele. Beiträge zu unserer Geschichte 11, Wermelskirchen 2001.
- Preyer, William: Die Seele des Kindes. Beobachtungen über die geistige Entwicklung des Menschen in den ersten Lebensjahren, bearbeitet und herausgegeben von Karl L. Schaefer, Leipzig ⁶1905.
- Prochno, Renate: Joshua Reynolds. Weinheim 1990.
- Quensel, Paul: Johann Ulrich Schellenberg 1709–1795. Leben und Werk, Bern 1953.
- Rebel, Ernst: Albrecht Dürer. Maler und Humanist, genehmigte Sonderausgabe, München 1999.
- Reble, Albert (Hg.): Johann Bernhard Basedow. Ausgewählte pädagogische Schriften, Paderborn 1965.

- Rehbein, Günther: Der unbekannte Knaus. In: Düsseldorfer Hefte, Heft 21, 1967, Düsseldorf 1967, 28.
- Rehm, Max: Das Kind in der Gesellschaft. Abriß der Jugendwohlfahrt in Vergangenheit und Gegenwart, ein Ausschnitt aus der Sittengeschichte, Rechtsgeschichte, Gesellschaftslehre und Sozialpolitik, München 1925.
- Reimer, Karl: Michael von Montaigne. Ansichten über die Erziehung der Kinder, Berlin 1870.
- Retter, Hein: Spielzeug. Handbuch zur Geschichte und Pädagogik der Spielmittel, Weinheim / Basel 1979.
- Ricke-Immel, Ute: Die Düsseldorfer Genremalerei. In: Ausstellungskatalog „Die Düsseldorfer Malerschule“, Kunstmuseum Düsseldorf 13. Mai – 8. Juli 1979, Mathildenhöhe Darmstadt 22. Juli – 9. September 1979, hg. von Wend von Kalnein, Mainz 1979, 149–164.
- Roffler, Thomas: Ferdinand Hodler. Frauenfeld / Leipzig 1926.
- Rohrandt, Klaus: Wilhelm Trübner (1851–1917). Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik, Biographie und Studien zum Werk, Band 1, Diss., Kiel 1972.
- Roland Michel, Marianne: Watteau 1684–1721, München 1984.
- Rosenberg, Adolf: Vautier. Künstler-Monographien Band XXIII, Bielefeld 1897.
- Rosenberg, Pierre / Tempérini, Renaud: Chardin. München / London / New York 2000.
- Rosenhagen, Hans (Hg.): Max Liebermann mit 115 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen. Bielefeld / Leipzig 1900.
- Rosenhagen, Hans (Hg.): Uhde. Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen, Klassiker der Kunst Band XII, Stuttgart / Leipzig 1908.
- Rosenhagen, Hans: Wilhelm Trübner. Mit einem Titelbild, 97 Abbildungen im Text, darunter 12 farbige. Bielefeld / Leipzig 1909.
- Rosenhagen, Hans (Hg.): Ludwig Knaus als Zeichner, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 58.Jg. Heft 11/12, Leipzig 1924/25, S.227.

- Rousseau, Jean-Jacques: Emil oder Ueber die Erziehung (Emile ou De l'éducation). Hg. von Ludwig Schmidts, Paderborn 1972.
- Rudolph, Werner: Olympischer Kampfsport in der Antike. Faustkampf, Ringkampf und Pankration in den griechischen Nationalspielen, Berlin 1965.
- Rühfel, Hilde: Das Kind in der griechischen Kunst – Von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus. Mainz 1984.
- Rühfel, Hilde: Kinderleben im klassischen Athen - Bilder auf klassischen Vasen. Mainz 1984.
- Ruhmer, Eberhard: Das Rein Malerische. Diss., Halle an der Saale 1940.
- Ruhmer, Eberhard: Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei. Rosenheim 1984.
- Ruhmer, Eberhard: Leibl als Vorbild. In: Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag, Katalog München, hg. von Götz Czymmek und Felix Billeter, Heidelberg 1994, 155–175.
- Runkel, Ferdinand, Böcklin, Carlo (Hg.): Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe und Persönliches von und über Arnold Böcklin, Planegg 1992.
- Russ, Sigrid: Das „interessante gemüthliche deutsche Genre“. Betrachtungen zur Genremalerei von Ludwig Knaus, in: Ausstellungskatalog Ludwig Knaus 1829–1910, Museum Wiesbaden 21. Oktober –30. Dezember 1979, Staatliche Kunstsammlungen Kassel 19. Januar –16. März 1980, Kunstmuseum Düsseldorf 30. März –11. Mai 1980, Hanau 1979, 13–35.
- Saedler, Heinrich (Hg.): Hans Thoma als Meister des Wortes. Mit 13 Abbildungen, München-Gladbach 1924.
- Sandig, Marina: Die Liebermanns. Ein biografisches Zeit- und Kulturbild der preußisch-jüdischen Familie und Verwandtschaft von Max Liebermann, Neustadt an der Aisch 2005.
- Sauerlandt, Max: Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei von etwa 1450 bis etwa 1850. Königstein im Taunus 1921.
- Sauerlandt, Max: Emil Nolde. München 1921.
- Schad, Martha: Frauen, die die Welt bewegten. Geniale Frauen, der Vergangenheit entrissen..., Augsburg 1997.

- Schadow, Gottfried: Atlas zu Polyklet oder Von den Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter. Berlin 1877.
- Schardt, Alois J.: Franz Marc. Berlin 1936.
- Scheuerl, Hans: Beiträge zur Theorie des Spiels. Weinheim 1955.
- Scheuerl, Hans: Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen. Weinheim / Basel 1954, ⁹1973.
- Schiefler, Gustav / Urban, Martin (Hg.): Emil Nolde. Das graphische Werk, Köln 1995.
- Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung (1795). In: Schillers Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe in 16 Bänden, hg. von Eduard von Hellen, Zwölfter Band, Stuttgart / Berlin 1905.
- Schiller, Friedrich: Die ästhetische Erziehung des Menschen. Über naive und sentimentale Dichtung. In: Schillers Werke, Vollständige Ausgabe in fünfzehn Teilen, hg. von Artur Kutscher, Achter Teil, Berlin 1909.
- Schlögl, Hermann / Schwarz, Karl: Lesser-Ury – Zauber des Lichts. Berlin 1995.
- Schmalenberg, Fritz: Ausschnitte aus Anker-Bildern. Acht farbige Wiedergaben in der Größe der Originale, Bern 1954.
- Schmalhausen, Bernd: „Ich bin doch nur ein Maler“ Max und Martha Liebermann im Dritten Reich. Hildesheim / Zürich / New York 1994.
- Schmidts, Ludwig (Hg.): Emil oder Ueber die Erziehung (Jean-Jacques Rousseau). Paderborn 1972.
- Schmitt, Hanno / Siebrecht, Silke (Hg.): Eine Oase des Glücks. Der romantische Blick auf Kinder, Begleitbuch zur Ausstellung im Rochow-Museum Reckahn vom 31. August bis 1. Dezember 2002, Leipzig 2002.
- Schnell, Werner: Georg Friedrich Kersting (1785-1847). Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog, Berlin 1994.
- Schober, Alfred: Friedrich Fröbel als Führer zur Gegenwartspädagogik. Ein Auszug aus seinen Schriften, Berlin 1925.
- Schuyt, Michael: Seifenblasen. Schwebende Träume, „Kugeln der Götter“, Köln 1988.

- Schwidder, Werner (Hg.): Die Bedeutung der frühen Kindheit für die Persönlichkeitsentwicklung. Göttingen 1962.
- Shedid, Abdel Ghaffar: Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittel-ägypten. Mainz am Rhein 1994.
- Siewerth, Gustav: Wagnis und Bewahrung. Zur metaphysischen Begründung des erzieherischen Auftrages, Düsseldorf 1958.
- Simon, Hermann, Stiftung „Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum (Hg.): „Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten.“ Max Liebermann zum 150. Geburtstag, Rekonstruktion der Gedächtnisausstellung des Berliner Jüdischen Museums von 1936, Berlin 1997.
- Sitt, Martina / Articus, Rüdiger (Hg.): Angesichts des Alltäglichen. Genre-motive in der Malerei zwischen 1830 und 1900, aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof und der Kunstakademie NRW, [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, 6. Oktober 1996 bis 30. März 1997 im Kunstmuseum Düsseldorf], Köln / Weimar / Wien 1996.
- Soine, Knut: Johann Peter Hasenclever. Ein Maler im Vormärz, Neustadt an der Aisch 1990.
- Spemann, Margarete: Stunden mit Hans Thoma. Stuttgart 1939.
- Steinberg, Leo: The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion. New York / Toronto 1983.
- Stella, Jacques: Les Jeux et Plaisirs de l'Enfance. Graves par Claudine Bouzonnet-Stella, Paris 1981.
- Steward, James Christen: The New Child. British Art and the Origins of Modern Childhood 1730–1830, Berkely 1885.
- Stiftung Oskar Reinhart Winterthur: Band 1, Schweizer Maler des 18. und 19. Jahrhunderts, hg. von Franz Zelger, Zürich 1981. Band 2, Deutsche und österreichische Maler des 19. Jahrhunderts, hg. von Peter Wignau-Wilberg, Zürich 1981. Band 3, Schweizer Maler und Bildhauer seit Ferdinand Hodler, hg. von Matthias Wohlgemut / Franz Zelger, Zürich 1984.

- Storch, Wolfgang: Georg Schrimpf und Maria Uhden. Leben und Werk, mit einem Werkverzeichnis von Karl-Ludwig Hofmann und Christmut Praeger, Berlin 1985.
- Straten, Roelof van: Einführung in die Ikonographie. Berlin ²1997.
- Suh, H. Anna: Leonardo da Vinci. Skizzenbücher, Köln 2005.
- Szasz, Suzanne: Körpersprache der Kinder. Bergisch Gladbach 1979.
- Terwiel, Johannes: Rousseaus Ansichten über die geistige Entwicklung des Kindes und die heutige Kinderpsychologie. Diss., Münster 1908.
- Thieme, Ulrich / Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Band 1-37, Leipzig 1999.
- Thode, Henry (Hg.): Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen, Klassiker der Kunst Band XV, Stuttgart / Leipzig 1909.
- Thoma, Hans: Im Herbst des Lebens. Gesammelte Erinnerungsblätter, München ⁶⁻¹⁰1909.
- Thoma, Hans: Die zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternde Seele, Jena 1917.
- Thoma, Hans: Im Winter des Lebens. Aus acht Jahrhunderten gesammelte Erinnerungen, Jena 1919.
- Thoma, Hans / Thode, Henry: Federspiele. Frankfurt am Main ³1919.
- Thoma, Hans: Briefwechsel mit Henry Thode. Hg. von Joseph August Beringer, Leipzig 1928.
- Thomae, Hans: Die Periodik im kindlichen Verhalten. Mit Beiträgen von I. Erfmann, U. Lehr und R. Schapitz, Göttingen 1957.
- Tittel, Lutz (Hg.): Arnold Böcklin. Leben und Werk in Daten und Bildern, Frankfurt am Main 1977.
- Trier, Eduard / Weyres, Willy: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden. Mit Beiträgen von Rolf Andree, Helmut Börsch-Supan, Siegfried Gohr, Ingrid Jenderko-Sichelschmidt, Ekkehard Mai, Irene Markowitz, Werner Neite, Herbert Rode und Gerhard Rudolph, Band 3, Malerei, Düsseldorf 1979.
- Trübner, Wilhelm: Personalien und Prinzipien. Berlin 1907.
- Trübner, Wilhelm: Aus meinem Leben. In: Kunst und Künstler 6, 1908, 4.

- Trübner, Wilhelm: Nachlass I. Teil: Eigene Gemälde, Arbeiten seiner Gattin Alice, Werke aus dem Freundeskreis, Berlin 1918.
- Uhde, Fritz von: Eine Kunstgabe für das deutsche Volk mit einem Geleitwort von Alexander Troll, hg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Mainz 1908.
- Uhde, Sophie von: Erinnerungen an Fritz von Uhde. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 12. September 1926.
- Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Schule im 19. Jahrhundert. Berlin 1921.
- Uhde-Bernays, Hermann (Hg.): Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauern aus fünf Jahrhunderten, München² 1956.
- Vietinghoff, Egon von: DuMont's Handbuch zur Technik der Malerei. Köln 1983.
- Volkelt, Hans: Fröbel und die Kinderpsychologie der Gegenwart. Sonderdruck, Weimar / Boehlau 1932.
- Wachtmann, Hans-Günter: Paula Modersohn-Becker. Von der Heyd-Museum Wuppertal. Kommentare zur Sammlung, Heft 1, Wuppertal 1976.
- Wagner, Anna: Max Liebermann in Holland. Bonn 1973.
- Waldmann, Emil: Das Bild des Kindes in der Malerei. Oldenburg i. O. / Berlin 1940.
- Wartmann, Andreas: Studien zur Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule (1826–1867). Diss., Münster 1996.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Familie. Geschichte, Geschichten und Bilder, Frankfurt am Main 1976.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: Was wir gespielt haben. Frankfurt am Main 1981.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Kinderstube. Frankfurt am Main 1991.
- Weege, Fritz: Dionysischer Reigen. Lied und Bild in der Antike, Halle an der Saale 1926.

- Wichmann, Siegfried: Wilhelm von Kobell. Monographie und kritisches Verzeichnis, München 1970.
- Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973.
- Wilk, Liselotte / Bacher, Johann: Kindliche Lebenswelten. Eine sozialwissenschaftliche Annäherung, Opladen 1994.
- Willemsen, Annemarieke: Kinder delijt. Nijmegen 1998.
- Wirth, Irmgard: Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum Ersten Weltkrieg, Berlin 1990.
- Wundram, Manfred / Walther, Ingo F. (Hg.): Renaissance. Köln / London / Paris 2006.
- Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Basel / Stuttgart ¹¹1956.
- Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste, welches bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden. Band 15, 18 und 38, Leipzig / Halle 1737.
- Zimmermann, Werner: Das Hans-Thomamuseum in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Eine Einführung, Karlsruhe 1979.
- Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach 1850–1920. Monographie und Werkverzeichnis, München 1980.

Ausstellungskataloge

Altenburg

Das Staatliche Lidenau-Museum. Seine Geschichte und seine Sammlungen, hg. von Hanns Conon von der Gabelentz und Helmut Scherl, Altenburg 1967.

Basel

Wilhelm Trübner. Kunsthalle Basel 16. Januar –13. Februar 1927, Basel 1927.

Kinderleben in Basel. Eine Kulturgeschichte der frühen Jahre, hg. von Astrid Arnold, Basel 2005.

Berlin

Die Deutsche Jahrtausstellung Berlin 1906. Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875 in der königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, hg. vom Vorstand der Dt. Jahrtausstellung, München 1906.

Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Bd. 1 und 2. Kaiser-Friedrich-Museum Berlin, Berlin 1950.

Nationalgalerie Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts, Berlin 1976.

„Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten.“ Max Liebermann zum 150. Geburtstag, Rekonstruktion der Gedächtnisausstellung des Berliner Jüdischen Museums von 1936, hg. von Hermann Simon und der Stiftung „Neue Synagoge Berlin - Centrum Judaicum“, Berlin 1997.

Bern

Anker in seiner Zeit. Bearbeitet von Sandor Kuthy und Rudolf Koella, hg. vom Kunstmuseum Bern, Kunstmuseum Bern 19. September bis 15. November 1981, Kunstmuseum Winterthur 16. Januar bis 7. März 1982, Bern 1981.

Kunstmuseum Bern. Braunschweig 1994.

Albert Anker – Adolf Wölfli, „Parallele Welten“, Sammlungsausstellung im Kunstmuseum Bern 19. Mai – 1. August 1999, Schriftenreihe Kunstmuseum Bern Nr.1, Bern 1999.

Albert Anker – Schöne Welt, Zum 100. Todestag, Kunstmuseum Bern 7. Mai bis 5. September 2010, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten in Winterthur 6. November 2010 bis 6. März 2011, hg. von Kunstmuseum Bern, Bern 2010.

Bietigheim-Bissingen

Kinderblicke. Kindheit und Moderne von Klee bis Boltanski. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen 7. Juli bis 16. September 2001, hg. vom Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen, Ostfildern-Ruit 2001.

Bocholt

Israhel van Meckenem. Goldschmied und Kupferstecher, Zur 450. Wiederkehr seines Todestages, Bocholt 1953.

Bonn

Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich. Museum der bildenden Künste Leipzig, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn vom 4. März bis 17. April 1994, Stuttgart 1994.

Kleine Prinzen. Kinderbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert aus der Fundacion Yarnick y Ben Jakober, 3. Oktober 2003 bis 4. Januar 2004, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn 2003.

Bremen

„Nichts trägt weniger als der Schein“ Max Liebermann – der deutsche Impressionist. Kunsthalle Bremen vom 16. Dezember 1995 bis 24. März 1996, hg. vom Kunstverein in Bremen, München 1995.

Fritz von Uhde – Vom Realismus zum Impressionismus. Eine Wiederentdeckung, Kunsthalle Bremen 29. November 1998 – 28. Februar 1999, Museum der bildenden Künste Leipzig 24. März – 30. Mai 1999, hg. von Dorothee Hansen, Ostfildern-Ruit 1998.

Den Haag

Children. Royal Picture Gallery Mauritshuis (Hg.), Zwolle 2007.

Dresden

Ludwig Richter und sein Kreis. Ausstellung zum 100. Todestag im Albertinum zu Dresden März bis Juni 1984, Leipzig 1984

Gotthardt Kuehl – Lübeck 1850–1915. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, 28. März bis 9. Juni 1993, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, 20. Juni bis 22. August 1993, hg. von Gerkens, Gerhard / Zimmermann, Horst, Dresden, Leipzig 1993.

Kokoschka und Dresden. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Gemäldegalerie Neue Meister und Österreichische Galerie Belvedere Wien, Leipzig 1996.

Düsseldorf

Gedächtnisausstellung Ludwig Knaus. Veranaltet zum bevorstehenden 100. Geburtstag des Künstlers, hg. vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1929.

Ludwig Knaus 1829–1910. Sonderausstellung 31. September – Oktober 1967, 100 Jahre Galerie G. Paffrath, Düsseldorf 1967.

Die Düsseldorfer Malerschule. Malerei, Band 2, Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf, hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf und bearbeitet von Irene Markowitz, Düsseldorf 1969.

Die Düsseldorfer Malerschule. Hg. von Wend von Kalnein, Kunstmuseum Düsseldorf, 13. Mai – 8. Juli 1979, Mathildenhöhe Darmstadt, 22. Juli – 9. September 1979, Mainz 1979.

Ein Führer zur Ausstellung Malerei des 19. Jahrhunderts. Meisterzeichnungen der Düsseldorfer Malerschule von Christian Klemm, hg. von Wilhelm Zacher, Essen 1981.

Führer durch die Sammlungen 1. Alte Kunst 19. Jahrhundert, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1985.

Picassos Welt der Kinder. Anlässlich der Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (9.9. bis 3.12.1995) und in der Staatsgalerie Stuttgart (16.12.1995 bis 20.3.1996), hg. von Werner Spiess, München / New York 1995.

Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900, aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof

mit Sammlung der Kunstakademie NRW, [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, 6. Oktober 1996 bis 30. März 1997 im Kunstmuseum Düsseldorf], bearbeitet von Martina Sitt unter Mitarbeit von Ute Ricke-Simmel, Köln / Weimar / Wien 1996.

Homo ludens – der spielende Mensch, zeitgleich an 5 Orten. Eine Gemeinschaftsausstellung des Arbeitskreises selbständiger Kultur-Institute e. V. – AsKI, hg. von Volkmar Hansen, Bonn 2003.

Frankfurt

Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung für Moskau und Leningrad, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 14.02.–20.04.1975, hg. von Klaus Gallwitz, Frankfurt am Main 1975.

Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe-Museum. Katalog der Gemälde, bearbeitet von Sabine Michaelis, Tübingen 1982.

Wilhelm Trübner – Die Frankfurter Jahre 1896-1903. Ausstellung anlässlich seines 150. Geburtstages, Haus Giersch – Museum Regionaler Kunst 1. April bis 29. Juli 2001, Frankfurt am Main 2001.

Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge. Katalog zur Ausstellung im Städel Museum 20. April bis 15. Juli 2007 und in der Dulwich Picture Gallery 1. August bis 4. November 2007, hg. von Mirjam Neumeister, Frankfurt am Main 2007.

Freiburg

Hans Thoma – Lebensbilder. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag, Augustinermuseum Freiburg im Breisgau 2. Oktober – 3. Dezember 1989, Königstein im Taunus 1989.

Haarlem

Pride and Joy. Children's Portraits in The Netherlands 1500-1700, Frans Halsmuseum, Haarlem, 7. Oktober – 31. Dezember 2000, Koninklijk

Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, 21. January – 22. April 2001, Amsterdam 2000.

Halle

Staatliche Galerie Moritzburg Halle. Geschichte und Sammlungen, Halle 1994.

Das Kind in der Kunst – Vom Jesuskind zur Barbiepuppe, Ausstellung im Museum Universitatis Halle, 11. Mai bis 15. Juli 2000, Halle 2000.

Hamburg

Gedächtnisausstellung Emil Nolde, 27. April bis 16. Juni 1957. Kunstverein Hamburg, Hamburg 1957.

Kinderleben – Kinder leben. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1979.

Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle. Bearbeitet von Eva Maria Krafft und Carl-Wolfgang Schümann, Hamburg 1989.

Europa siebenzehnhundertneunundachtzig. Aufklärung, Verklärung, Verfall, Ausstellung der Hamburger Kunsthalle vom 17.09.–19.11.1989 zum 200. Jahrestag der Französischen Revolution, hg. von Werner Hofmann, Köln 1989.

Max Liebermann – Der Realist und die Phantasie. Hamburger Kunsthalle vom 7. November 1997 bis zum 25. Januar 1998, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main vom 11. Februar 1998 bis zum 12. April 1998, Museum der bildenden Künste Leipzig vom 29. April bis 28. Juni 1998, hg. von der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1997.

Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Hg. von Tobias G. Natter im Auftrag der Neuen Galerie New York. 15. März – 10. Juni 2002, Hamburger Kunsthalle 5. Juli – 29. September 2002, Köln 2002.

Hannover

Niedersächsische Landesausstellung zur 150jährigen Wiederkehr des Geburtstags von Wilhelm Busch. Wilhelm Busch als Maler in seiner Zeit, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Hannover 1982.

Kinder! Darstellungen um 1900. Mit Beiträgen von Gabriele Sand und Christine Eckett, Sprengel Museum Hannover 29. August 2010 bis 23. Januar 2011, Hannover 2010.

Heidelberg

Wilhelm Trübner. Gedächtnisausstellung aus Anlass seines Hundertsten Geburtstages am 3. Februar 1951, Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Heidelberg 1951.

Wilhelm Trübner 1851-1917. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg 10. Dezember 1994 bis 19. Februar 1995, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 10. März bis 21. Mai 1995, Heidelberg 1995.

Wilhelm Trübner 1851–1917. Ausstellungskatalog für das Kurpfälzische Museum der Stadt Heidelberg, hg. von Jörn Bahns, Heidelberg 1996.

Jena

Das Kind in der Kunst. Erziehungskonzepte der Frühromantik und das Bild des Kindes in der Aufklärung. Sonderausstellung im Jenaer Romantikerhaus 9. März bis 10. Juli 2003, Jena 2003.

Karlsruhe

Hans Thoma, Ausstellung von Aquarellen und Handzeichnungen, Badische Kunsthalle Karlsruhe, 6. Juli –17. August 1930, Karlsruhe 1930.

Hans Thoma 1839-1924. Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag, Katalog der Gemälde, Karlsruhe 2. Juli – 21. August 1939, Karlsruhe 1939.

Wilhelm Trübner und sein Kreis. Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag, 1. Juli bis 30. September 1951, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1951.

Moritz von Schwind – Meister der Spätromantik. In der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vom 12. Oktober 1996 bis 6. Januar 1997 und im Museum der bildenden Künste Leipzig vom 27. Februar bis 20. April 1997, Ostfildern-Ruit 1996.

Jean Siméon Chardin 1699–1779 – Werk Herkunft Wirkung. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe vom 5. Juni bis 22. August 1999, Ostfildern-Ruit 1999.

Koblenz

Kinder des 20. Jahrhunderts. Hg. von Christa Murken, Klaus Weschenfelder und Brigitte Schad, Galerie der Stadt Aschaffenburg vom 9. April – 12. Juni 2000 und Mittelrhein-Museum Koblenz vom 18. Juni – 27. August 2000, Köln 2000.

Köln

WRM Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung, bearbeitet von Christian Heße und Martin Schlagenhauser, Köln 1986.

Wallraf-Richartz-Museum Köln. Von Stefan Lochner bis Paul Cezanne, 120 Meisterwerke der Gemäldesammlung, Köln 1986.

„...mit liebevollen Blicken...“ – Kinder im Werk von Käthe Kollwitz. 08.02. bis 15.04.2007, Bonn 2007.

Leipzig

Museum der bildenden Künste Leipzig. 500 Jahre Kunst in Leipzig. Ausstellung zur 800-Jahrfeier der Stadt Leipzig vom 30. September bis 31. Dezember 1965, Leipzig 1965.

München

Meisterwerke aus den Jahren 1870-1890 von Hans Thoma, 31. Oktober-22. November 1929, Ludwigs Galerie München, München 1929.

Franz Marc 1890–1916. 27.8.–26.10.1980, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1980.

Hans von Marees. Katalog seiner Gemälde, hg. von Ute Gerlach-Laxner, München 1980.

Albertina Wien. Zeichnungen 1450-1950, 18. September bis 19. November 1986, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, hg. von Walter Koschatzky, München 1986.

Franz von Lenbach 1836–1904. 14. Dezember 1986 – 3. Mai 1987 Lenbachhaus München, München 1987.

Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag. Hg. von Götz Czymnek und Felix Billeter, München, Neue Pinakothek 12. Mai bis 24. Juli 1994, Wallraf-Richartz-Museum 4. August bis 23. Oktober 1994, Heidelberg 1994.

Ferdinand Hodler. Hg. von Rudolf Koella, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 25. Juni bis 10. Oktober 1999, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 24. Oktober 1999 bis 3. Januar 2000, München 1999.

New York

François Boucher 1703–1770. The Metropolitan Museum of Art, New York, 17 janvier – 4 mai 1986, The Detroit Institute of Arts, Detroit, 27 mai – 17 août 1986, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 18 septembre 1986 – 5 janvier 1987, Paris 1986..

Nürnberg

Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt. Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1977.

Vergiß den Ball und spiel‘ weiter – das Bild des Kindes in zeitgenössischer Kunst und Wissenschaft. Eine Initiative des Siemens-Kulturprogramms, hg. von Eckart Liebau mit Essays von Christa Berg, Kunsthalle Nürnberg 21. Oktober 1999 – 09. Januar 2000, Köln 1999.

Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, hg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 15. September 2001 bis 17. Februar 2002, Nürnberg 2001.

Rosenheim

Johann Sperl 1840–1914. Gedächtnisausstellung zum 150. Geburtstag 12. Oktober bis 25. November 1990. Städtische Galerie Rosenheim, Rosenheim 1990.

Schweinfurt

Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Ausstellung im Schloß Laxenburg, hg. von Konrad Kaiser, Schweinfurt 1968.

Adolph Menzel Realist-Historist-Maler des Hofes. Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, aus der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt und aus der Kunsthalle Bremen, ergänzt durch Bestände der Kunsthalle zu Kiel und des Museums für Kunst und Kulturgeschichte in Lübeck, Schweinfurt 1981.

Museum Georg Schäfer Schweinfurt. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, hg. von Bruno Bushart / Matthias Eberle / Jens Christian Jensen, Schweinfurt 2002.

Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung 1765-1815, Museum Georg Schäfer Schweinfurt 15. Juni bis 2. November 2003, Schweinfurt 2003.

Stuttgart

Staatsgalerie Stuttgart. Katalog 1957, Stuttgart 1957.

Meisterwerke aus dem Besitz des Stuttgarter Galerievereins. Stuttgart 1996.

Weimar

Die Weimarer Malerschule. Ausstellung zum Gedächtnis der Gründung der Weimarer Kunstschule im Jahre 1860, September bis Oktober 1960 in der Kunsthalle Weimar, Weimar 1960.

Das Kinderbild von Meisterhand. Wandlungen eines Themas der bildenden Kunst von Lucas Cranach bis zur Gegenwart, Ausstellung zum fünfhundertsten Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä., Kunstsammlungen zu

Weimar 25. Mai bis 15. Oktober 1972, Kunsthalle am Theaterplatz,
Weimar 1972.

Wien

Die Österreichische Galerie in Belvedere in Wien. Hg. von Hans Aurenhammer, o. J.

Meisterzeichnungen aus sechs Jahrhunderten. Die Sammlung Jan Wodner, hg. von Friedrich Piel, Wien, Albertina, 25. Januar – 2. März 1986, München, Haus der Kunst, 25. März – 25. Mai 1986, Köln 1986.

Zur Sozialgeschichte des Kindes von der Aufklärung bis ins 20. Jahrhundert. 159. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Hermesvilla Lainzer Tiergarten 9. April 1992 bis 14. Februar 1993, Wien 1992.

Max Liebermann. Werke 1900–1918, Ausstellung im Jüdischen Museum der Stadt Wien, 7. November 1997 bis 18. Januar 1998, Begleitbuch „Max Liebermann und die französischen Impressionisten“, im Auftrag des Jüdischen Museums hg. von G. Tobias Natter und Julius H. Schoeps, Köln 1997.

Wiesbaden

Ludwig Knaus 1829–1910. Museum Wiesbaden 21. Oktober – 30. Dezember 1979, Staatliche Kunstsammlung Kassel 19. Januar – 16. März 1980, Kunstmuseum Düsseldorf 30. März – 11. Mai 1980, Wiesbaden 1979.

Willingshausen

Ludwig Knaus. Vereinigung Malerstübchen Willingshausen e. V., Willingshäuser Hefte 5, Willingshausen 1995 Winterthur

Caspar David Friedrich to Ferdinand Hodler: A Romantic Tradition. Nineteenth-Century Paintings and Drawings from Oskar Reinhart Foundation, Winterthur, hg von Peter Wigmann, Frankfurt 1993.

Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, Winterthur, hg. von Mariantonia Reinhard-Felice, Basel 2003.

Wuppertal

Ferdinand Hodler. Hg. von Rudolf Koella, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 25. Juni bis 10. Oktober 1999, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 24. Oktober 1999 bis 3. Januar 2000, München 1999.

Johann Peter Hasenclever (1810–1853), ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution. Hg. von Stefan Geppert, Bergisches Museum Schloß Burg an der Wupper, Solingen 04. April – 09. Juni 2003, Mainz 2003.

Abbildungsverzeichnis

Einzelspiel im Innenraum

- Abb. 1: Albert Anker, Der kleine Architekt, 1867, Öl/Holz, 18 x 13,5 cm, Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich (1898), Inv.Nr. 645. X
- Abb. 2: Albert Anker, Das Kartenhaus, 1870, Öl/Lw., 27 x 21,5 cm, Privatbesitz
- Abb. 3: Albert Anker, Der Seifenbläser (Gamin faisant des bulles de savon), 1873, Öl/Lw., 45 x 32 cm, Kunstmuseum 1943, Bern, Legat Hermann Bürki, Bern und Siders, Inv.Nr. 1570
- Abb. 4: Albert Anker, Kleinkind mit Spielzeug, 1875, Öl/Holz, 19 x 14 cm, Privatbesitz
- Abb. 5: Albert Anker, Die kleine Genesende II, 1870, Öl/Lw., 27 x 21,5 cm, Privatbesitz
- Abb. 6: Albert Anker, Mädchen mit Dominosteinen spielend, um 1900, Öl/Holz, 37 x 37 cm, Privatbesitz
- Abb. 7: Auguste Baud-Bovy, Kind an der Spielzeugkiste, 1877, Öl/Lw., 24 x 16 cm, Stiftung Oskar Reinhart „Am Römerholz“ 1940, Winterthur
- Abb. 8: Wilhelm Busch, Kegeljunge, 1870–1880, Öl auf Papier/Pappe, 32 x 23,8 cm, Städtische Galerie 1908, Hannover, Inv. Nr. KM 1908/111 – Leihgabe Wilhelm-Busch-Museum, Hannover, Inv.Nr. L 1053
- Abb. 9: Franz von Defregger, Spielendes Mädchen, vor 1890, Öl/Lw., Kunsthaus Zürich
- Abb. 10: Philipp Franck, Kind mit Puppe, 1918, Verbleib unbekannt
- Abb. 11: Ferdinand Hodler, Kind am Tisch, 1889, Öl/Lw., 27,5 x 21,5 cm, Privatbesitz
- Abb. 12: Leopold Graf von Kalckreuth, Wolf kauern, 1900, Öl/Lw., 113 x 88 cm, Kunsthalle 1940, Hamburg, Inv.Nr. 2882
- Abb. 13: Friedrich August von Kaulbach, Spielzeug (Kind mit Spieldose), 1899, Öl/Lw., 123 x 89 cm, ehemals Bayerische Gemälde-

sammlungen, Neue Pinakothek, München, 1937 in London, Deutsche Botschaft, im Zweiten Weltkrieg verschollen. Eine leicht veränderte, kleinere Fassung mit dem Titel „Spielzeug“, 116,6 x 87,9 cm, befindet sich im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Inv.Nr. 2002.

- Abb. 14: Ludwig Knaus; Bescheidenes Vergnügen (Der genügsame Bürger), 1886, Öl/Lw. auf Holz, 50 x 60 cm, museum kunst palast 1886, Düsseldorf, Inv.Nr. 4028
- Abb. 15: Max Liebermann, Spielendes Kind in der Haustür, 1875, Öl/Holz, 46 x 37 cm, Privatbesitz
- Abb. 16: Max Liebermann, Kind an der Truhe (Die Tochter des Künstlers / Spielendes Mädchen), 1888, Öl/Holz, 46 x 37 cm, Privatbesitz (Northport, N. Y. Slg. Mrs. Howard White)
- Abb. 17: Max Liebermann, Spielendes Kind, 1898, Öl/Lw., 32 x 24 cm, Privatbesitz
- Abb. 18: Heinrich Linde-Walther, Kind im Spielzimmer, 1901, Öl/Lw., 119 x 90 cm, Museen für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck 1902, Inv.Nr. 245
- Abb. 19: Paula Modersohn-Becker, Kind mit rotgewürfeltem Kissen, um 1904, Öl/Lw., 66,2 x 58 cm, Paul Modersohn-Becker Museum, Kunstsammlungen Böttcherstraße 1996, Bremen, WV Nr. 461
- Abb. 20: Fritz von Uhde, Kind mit Puppen, 1885, Öl/Lw., 128 x 94 cm, Sammlung Georg Schäfer 1968, Schweinfurt, Inv.Nr. MGS 5276.
- Abb. 21: Fritz von Uhde, Spielender Knabe, um 1890, Öl auf Holz, 46,1 x 37,2 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Partnerspiel im Innenraum

- Abb. 22: Albert Anker, Die Klapper, 1867, Öl/Lw., 15 x 20 cm, Privatbesitz

- Abb. 23: Albert Anker, Freundschaft, 1879, Öl/Lw., 22 x 28,5 cm, Privatbesitz
- Abb. 24: Albert Anker, Zwei Kinder mit Schiefertafel, 1882, Öl/Lw., 51,5 x 66,5 cm, Privatbesitz
- Abb. 25: Albert Anker, Die ersten Schritte, 1888, Öl/Lw., 66,5 x 36 cm, Privatbesitz
- Abb. 26: Wilhelm Busch, Die beiden Schwestern, (Die Geschwister), Öl auf Pappe/Holz, 33 x 20,5 cm, Städelsches Kunstinstitut 1908, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 1435
- Abb. 27: Franz von Defregger, Maria und Lisl, 1906, Öl/Karton, 28,4 x 22,2 cm, Privatbesitz
- Abb. 28: Carl Fröschl, Spielgefährten, 1873, Öl/Lw., 32 x 23,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München
- Abb. 29: Leopold Graf von Kalckreuth, Kindertheater, 1900, Öl/Lw., 132 x 160 cm, Bayerische Gemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München
- Abb. 30: Oskar Kokoschka, Spielende Kinder, 1909, Öl/Lw., 72 x 108 cm, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, Inv.Nr. WLM 573/655
- Abb. 31: Max Liebermann, Spielende Kinder, 1876, Öl/Lw., 81 x 124 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister 1924, Dresden, Inv.Nr. 693.
- Abb. 32: Max Liebermann, Die Geschwister (Die ältere Schwester), 1876, Öl/Lw., 142 x 98 cm, verschollen
- Abb. 33: Fritz von Uhde, Die große Schwester, 1885, Öl/Lw., 145 x 117,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Leihgabe der Stadt Nürnberg, Inv.Nr. Gm 1788
- Abb. 34: Fritz von Uhde, Das Bilderbuch II, 1889, Öl/Lw., 145 x 116 cm, Kunsthalle, Hamburg
- Abb. 35: Marc Louis Benjamin Vautier, Im Bade, ohne nähere Angaben

Gruppenspiel im Innenraum

- Abb. 36: Albert Anker, Die Marionetten, 1869, Öl/Lw., 23,5 x 36,5 cm, Privatbesitz
- Abb. 37: Lovis Corinth, Schattenspiele, 1891, Öl/Lw., 85 x 103 cm, Privatbesitz
- Abb. 38: Franz von Defregger, Kinderszene, 1869, Öl/Holz, ohne nähere Angaben
- Abb. 39: Franz von Defregger, Beim Vorlesen, 1873, Öl/Lw., 45,5 x 34 cm, Sammlung Georg Schäfer
- Abb. 40: Franz von Defregger, Die drei Jüngsten (malend), 1892, Öl/Holz, 52 x 40 cm, Privatbesitz
- Abb. 41: Ludwig Meyer, Die Kinder des Künstlers beim Brettspiel, ohne nähere Angaben
- Abb. 42: Fritz von Uhde, Die Kinderstube, 1889, Öl/Lw., 110 x 138 cm, Kunsthalle 1901, Hamburg, Inv.Nr. 1637
- Abb. 43: Robert Weise, Kinder unter dem Weihnachtsbaum, 1905, Öl/Lw., 91 x 131 cm, Westfälisches Landesmuseum, Münster

Einzelspiel im Außenraum

- Abb. 44: Reinhold Max Eichler, Gänseliesel, 1893, Öl/Lw., 139 x 84 cm, Staatliches Lindenau-Museum, Altenburg
- Abb. 45: Ferdinand Hodler, Blumen pflückendes Mädchen, nach 1887, Öl/Lw., 48,5 x 38 cm, Kunstmuseum, Solothurn
- Abb. 46: Paula Modersohn-Becker, Flöte blasendes Mädchen im Birkenwald, 1905, Öl/Lw. auf Holz, 110,4 x 90,2 cm, Kunstsammlungen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum 1998, Bremen, Inv.Nr. 602
- Abb. 47: Johann Sperl, Spielendes Kind, o. J., Öl/Lw., 18,8 x 15,9 cm, Heimatmuseum, Bad Aibling
- Abb. 48: Hans Thoma, Nach der Schule (Anfänge der Kunst), 1873, Öl/Holz, 25 x 33,8 cm, Städelsches Kunstinstitut, Städtische Galerie, Frankfurt am Main, Inv.Nr. SG 905

- Abb. 49: Fritz von Uhde, Heideprinzeßchen, 1889, Öl/Lw., 140 x 111 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie 1934, Berlin, Inv.Nr. A II 841.
- Abb. 50: Fritz von Uhde, Junges Mädchen mit Hund (Studie), um 1898/99, Öl auf Pappe, 59 x 45,5 cm, Kunsthalle, Bremen, Inv.Nr. 529–1947/33

Partnerspiel im Außenraum

- Abb. 51: Wilhelm Busch, Zwei Schusterjungen balgen sich um einen Apfel, 1870–1880, Öl/Lw., 36,5 x 31 cm, Städelsches Kunstinstitut 1930, Frankfurt am Main, Inv.Nr. 1844.
- Abb. 52: Wilhelm Busch, Zwei Schusterjungen nach der Balgerei um einen Apfel, 1870–1880, Öl/Lw., 36,5 x 31 cm, Städelsches Kunstinstitut 1930, Frankfurt am Main, Inv.Nr. 1845
- Abb. 53: Franz von Defregger, Geschwister beim Lesen, 1873, Öl/Lw., ohne nähere Angaben
- Abb. 54: Julius Geertz, Schneevergnügen, Öl/Lw., 17 x 22,5 cm, ohne nähere Angaben
- Abb. 55: Karl Haider, Zwei Mädchen auf der Wiese, 1870, Öl/Lw., 45 x 67,5 cm, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt
- Abb. 56: Ludwig Knaus, Kartenspielende Schusterjungen, 1861, Öl/Lw., 41 x 48,5 cm, Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Marburg
- Abb. 57: Ludwig Knaus, Huckepack, um 1870, Öl/Holz, 44,8 x 22,6 cm, ohne nähere Angaben
- Abb. 58: Max Liebermann, Zwei Waisenmädchen im Garten, um 1883, Öl/Lw., 74,5 x 59,3 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Städtische Galerie 1949, Hannover, Inv.Nr. KM 119/1949.
- Abb. 59: Max Liebermann, Spielende Kinder vor der Haustür, 1887, Öl/Lw., 66 x 81 cm, Privatbesitz
- Abb. 60: Max Liebermann, Spielende Kinder in der Scheune, 1898, Öl/Pappe, 33 x 48 cm, verschollen

- Abb. 61: Felix Schlesinger, Zwei Kinder mit Kaninchen spielend, o. J., Öl/Lw., 37 x 41 cm, www.oceanbridge.com/oilpaintings/section.php
- Abb. 62: Johann Sperl, Spielende Kinder, Öl/Karton, 20 x 28 cm, ohne nähere Angaben
- Abb. 63: Hans Thoma, Kinderidyll, 1880, 20 x 28 cm, ohne nähere Angaben

Gruppenspiel im Außenraum

- Abb. 64: Albert Anker, Die Eichhörnchenjagd, 1866, Öl/Lw., 52 x 67 cm, Musée d'art et d'histoire 1919, Neuchâtel, Inv.Nr. 663.
- Abb. 65: Albert Anker, Böckligumpen, 1866, Öl/Lw., 62,5 x 81 cm, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1945, Inv.Nr. 578.
- Abb. 66: Albert Anker, Kindergespann, um 1868, Öl/Lw., 51 x 78 cm, Privatbesitz
- Abb. 67: Arnold Böcklin, Kinderständchen, 1857/58, Öl/Lw., 46,5 x 83 cm, in: Rolf Andree, Arnold Böcklin – Die Gemälde, Basel / München 1977, 228 Abb. 106
- Abb. 68: Arnold Böcklin, Maipfeifen schnitzende Kinder (Frühlingslied), 1865, Öl/Lw., 64,5 x 96,5 cm, Oskar Reinhart Fondation 1951, Winterthur
- Abb. 69: Wilhelm Busch, Kinder in Hügellandschaft, o. J., Öl auf Holz, 21,5 x 33,5 cm, Wolfgang Gurlitt Museum, Neue Galerie der Stadt Linz, Linz, Inv.Nr. 20
- Abb. 70: Lovis Corinth, Schwimmanstalt in Horst an der Ostsee, 1902, Öl/Lw., 76 x 100,5 cm, Museum Georg Schäfer 1961, Schweinfurt, Inv.Nr. MGS 4102
- Abb. 71: Franz von Defregger, Spielende Kinder, um 1895, Öl/Holz, 30,5 x 40 cm, Privatbesitz
- Abb. 72: Franz von Defregger, Kinder mit Baukasten, um 1909, Öl/Lw., 35 x 27 cm, Besitzer unbekannt

- Abb. 73: Anton Dieffenbach, Spielende Kinder, 1860er Jahre, Öl/Lw., 95 x 135 cm, in: Hans Paffrath,, Düsseldorf 1995
- Abb. 74: Carl Gottfried Eybe, Badende Kinder, 1858, Öl/Lw., 122 x 93,5 cm, Kunsthalle 1858, Hamburg, Inv.Nr. 3137
- Abb. 75: Anselm Feuerbach, Kinderständchen 2. Fassung, 1860, Öl/Lw., 116 x 231 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Städtische Galerie 1913, Hannover, Inv.Nr. KM 302/1913.
- Abb. 76: Anselm Feuerbach, Balgende Buben, 1860, Öl/Lw., 117 x 231 cm, Kunstmuseum, Städtische Kunstsammlungen 1921, St. Gallen
- Abb. 77: Anselm Feuerbach, Badende Kinder, 1864, Öl/Lw., 74,5 x 148,7 cm, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Schack Galerie, München
- Abb. 78: Anselm Feuerbach, Boccia spielende Kinder, 1872, Öl/Lw., 64 x 51,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Inv.Nr. 9237
- Abb. 79: Ernst Fröhlich, Mädchen mit Kinderwagen, o. J. Öl/Holz, 22,5 x 29 cm, Gemälde-Kabinett-Unger, Schloss Haimhs./Dachau
- Abb. 80: Richard Hartmann, Schlittenfahrende Kinder in Worpswede, 1907, Öl/Lw., 100 x 70 cm, Kunsthalle, Worpswede
- Abb. 81: Friedrich Karl Hausmann, Pariser Straßenkinder, 1852, Öl/Lw., 163,5 x 205,5 cm, Kunsthalle 1866, Hamburg, Inv.Nr. 1333
- Abb. 82: Leopold Graf von Kalckreuth, Kinderreigen, 1886, Öl/Lw., 83,8 x 124,5 cm, Museum Georg Schäfer 1969, Schweinfurt, Inv.Nr. MGS 5404
- Abb. 83: Hermann Kaulbach, Schubkarrenfahrt (Der Eilzug kommt), 1906, Öl/Holz, 53,5 x 66 cm, Kaulbachmuseum, Arolsen
- Abb. 84: Hermann Kaulbach, Wo ist die Maus?, 1906, Öl/Holz, 61 x 49 cm, Kaulbachmuseum, Arolsen
- Abb. 85: Ludwig Knaus, Kindervergnügen im Sand, 1873, Öl/Lw., 64,4 x 109,4 cm, The Walters Art Gallery, Baltimore

- Abb. 86: Ludwig Knaus, Unter ritterlichem Schutz (Rheinischer Karneval), 1. unvollendete Fassung mit Tochter Amelie als Modell, o. J., Öl/Lw., 80 x 64 cm, Staatsgalerie 1954, Stuttgart, Inv.Nr. 2452
- Abb. 87: Christian Adam Landenberger, Badende Knaben, 1904, Öl/Lw., 115 x 141 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek 1905, München, Inv.Nr. 8379
- Abb. 88: Carl Lasch, Spielende Kinder, 1861, Öl/Lw., 106 x 85,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister 1862, Dresden, Inv.Nr. 2355
- Abb. 89: Max Liebermann, Spielende Kinder (Bäumlein wechselt euch), 1882, Öl/Lw., 51 x 69 cm, Privatbesitz
- Abb. 90: Max Liebermann, Badende Knaben, 1896–1898, Öl/Lw., 122 x 151 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek 1981, München, Inv.Nr. 14.679
- Abb. 91: Max Liebermann, Badende Knaben, 1900, Öl/Lw., 113 x 152 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.Nr. GEM 92/14
- Abb. 92: August Macke, Spielende Kinder am Wasser. o. J., Öl/Lw., Privatbesitz
- Abb. 93: Adolf Maennchen, Kindergeburtstag, um 1904, Öl/Lw., 116,5 x 132 cm, Galerie G. Paffrath, Düsseldorf
- Abb. 94: Emil Nolde, Wildtanzende Kinder, 1909, Öl/Lw., 73 x 88 cm, Kunsthalle 1957, Kiel, Inv.Nr. 629
- Abb. 95: Johann Baptist Reiter, Kinder beim Soldatenspiel, 1848, Öl/Lw., 69,5 x 55,5 cm, Sammlung Georg Schäfer 1955, Schweinfurt, Inv.Nr.MGS 2173
- Abb. 96: Leander Russ, Kinder auf dem Eis, um 1850, ohne nähere Angaben, Albertina, Wien.
- Abb. 97: Wilhelm Schütze, Spielende Kinder, um 1830, ohne nähere Angaben
- Abb. 98: Johann Sperl, Spielende Kinder, um 1907, Öl/Lw., 32,5 x 40,3 cm, Stadtgeschichtliches Museum, Nürnberg, Inv.Nr. 547

- Abb. 99: Eugen Spiro, Soldatenspielende Kinder, 1911, Öl/Lw., 92 x 93 cm, Privatbesitz
- Abb. 100: Franz von Stuck, Rodelnde Kinder, um 1908, Öl/Lw., 40,4 x 50 cm, Staatsgalerie, Stuttgart
- Abb. 101: Hans Thoma, Der Kinderreigen, 1872, Öl/Lw., 115 x 161 cm, Staatliche Kunsthalle 1902, Karlsruhe, Inv.Nr. 435–1937/8
- Abb. 102: Hans Thoma, Raufende Buben, 1872, Öl/Lw. auf Pappe, 102 x 88 cm, Staatliche Kunsthalle 1907, Karlsruhe, Inv.Nr. 1029
- Abb. 103: Hans Thoma, Badende Knaben, 1875, Öl/Lw., 154 x 114 cm, Museum der Stadt Stettin
- Abb. 104: Wilhelm Trübner, Balgende Buben, 1872, Öl/Lw., 54 x 71,5 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Städtische Galerie 1915, Hannover, Inv.Nr. KM 103/1915
- Abb. 105: Fritz von Uhde, Die Töchter des Künstlers (In der Laube), 1896, Öl/Lw., 118 x 147,5 cm, Kunstmuseum, Düsseldorf, Inv.Nr. 4129
- Abb. 106: Marc Louis Benjamin Vautier, Im Kreuzgang, 1874, Öl/Lw., 77,5 x 99 cm, ohne nähere Angaben
- Abb. 107: Ferdinand Georg Waldmüller, Vorfrühling im Wiener Wald, 4. Fassung, 1864, Öl/Lw., 42 x 54 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie 1905, Berlin, Inv.Nr. NG 1043
- Abb. 108: Hermann Werner, Der kleine Schulmeister Kinder, Schule spielend), Öl/Papier auf Holz, Kunsthalle 1865, Kiel, Inv.Nr. 59
- Abb. 109: Karl Weysser, Spielende Kinder im Hofe eines Bauernhauses, o. J., Öl/Karton, 55 x 37,5 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Inv.Nr. 1594

Abbildungen zur Ruhe nach dem Spiel

- Abb. 110: Theodor Alt, Siebenschläfer, 1871, Öl/Lw., 55,7 x 67,7 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Städtische Galerie 1912, Hannover, Inv.Nr. KM 376/1912
- Abb. 111: Albert Anker, Schlafender Knabe im Heu, 1897, Öl/Lw., 55 x 71 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel 1922, Inv.Nr. 1390
- Abb. 112: Albert Anker, Zwei schlafende Mädchen auf der Ofenbank, 1895. Öl/Lw., 55,5 x 71,5 cm, Kunsthaus 1911, Zürich
- Abb. 113: Franz von Lenbach, Zwei Knaben an einem Abhang, nach 1859, Öl/Lw., 90 x 65 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Inv.Nr. L 150
- Abb. 114: Gabriele Münter, Schlafendes Kind, 1908, Farbholzschnitt, 16,7 x 23,6 cm, ohne nähere Angaben

Abbildungen zum exemplarischen Bild 1 Kapitel 6.1 (Auswahl)

- Abb. 115: Giovanni Bellini, Die Heilige Allegorie (Detail), um 1490–1500, Öl / Holz, 73 x 119 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz
- Abb. 116: Francisco de Goya, Das Herzogspaar von Osuna und seine Kinder, 1788, Öl / Lw., 225 x 174 cm, Museo del Prado 1897, Madrid, Inv.Nr. 739
- Abb. 117: Albrecht Dürer, Christusknabe, 1506, Pinselzeichnung, 403 x 266 mm, Kunsthalle, Bremen
- Abb. 118: François Boucher, Philippe Égalité als Kind, 1749, Öl/Lw., 88 x 70 cm, Sammlung Rothschild, Waddesdon Manor, Buckinghamshire, Großbritannien
- Abb. 119: Diego Velázquez, Der Zwerg Francisco Lezcano gen. Das Kind von Vallecas, um 1637, Öl/Lw., 107 x 83 cm, Museo del Prado nach 1827, Madrid, Inv.Nr. 1204
- Abb. 120: Moritz Michael Daffinger, Erzherzogin Maria Theresia, um 1819, Öl/Lw., 76,8 x 62,6 cm, Residenzgalerie, Salzburg, Inv.Nr. 11111 1979 157
- Abb. 121: Peter Schwingen, Kind mit Taube, Huhn und Katze, nach 1840, ohne nähere Angaben

- Abb. 122: Peter Fendi, Mädchen mit Puppe, 1830, Aquarell über Bleistift, 103 x 147 mm, Privatbesitz
- Abb. 123: Lesser Ury, Die Geschwister, 1883, Öl/Lw. auf Holz gezogen, 100 x 80 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek 1972, München, Inv.Nr. 14275
- Abb. 124: Fritz von Uhde, Lasset die Kindlein zu mir kommen, 1884, Öl/Lw., 188 x 290,5 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig
- Abb. 125: John Singer Sargent, The Daughters of Edward Darley Boit, 1882, Öl/Lw., 221,93 x 222,57 cm, Museum of Fine Arts, Boston
- Abb. 126: Max Liebermann, Das kleine Mädchen mit der Blume (Sitzendes Kind), 1877, Öl/Holz, 73,5 x 52,4 cm, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud 1980 als Leihgabe aus Privatbesitz, Köln, Dep.Nr. 386
- Abb. 127: Mary Cassatt, Am Strand spielende Kinder, 1884, Öl/Lw., 97,4 x 74.2 cm, National Gallery of Art, Washington
- Abb. 128: Vincent van Gogh, L'Enfant à l'orange, 1890, Öl/Lw., 51 x 50 cm, Villa Flora, Sammlung Hahnloser 1916, Winterthur
- Abb. 129: Alessandro Milesi, Kleinkind vor der Suppenschüssel, 1890, Öl/Lw., Collezione Rossi-Milesi, Mailand
- Abb. 130: Arnold Böcklin, Vita Somnium Breve, 1888, Öl / Holz, 180 x 114 cm, Kunstmuseum, Basel, Inv.Nr. 112
- Abb. 131: Lovis Corinth, Lotte Roll (Mädchen mit Puppe), 1902, Öl/Lw., 57 x 42 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie 1926, Berlin, Inv.Nr. NG 1523
- Abb. 132: Erich Heckel, Sitzendes Kind, 1906, Öl/Lw., 70 x 64 cm, Brücke-Museum 1966, Berlin, Inv.Nr. 2/66
- Abb. 133: Otto Dix, Ursus Dix, sitzend (Sitzender Kinderakt), 1928, Mischtechnik / Holz, 73 x 50 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Staatsgalerie, Stiftung Fohn, München

Abbildungen zum exemplarischen Bild 2 Kapitel 6.2

- Abb. 134: Edgar Degas, Hortense Valpinçon enfant, 1871/72, Öl/Lw., 75,5 x 113,7 cm, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis
- Abb. 135: Tiziano Vecello, Bildnis der Clarissa Strozzi im Alter von zwei Jahren, 1542, Öl/Lw., 115 x 98 cm, Gemäldegalerie 1878, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin
- Abb. 136: Diego Rodriguez de Silva y Velázquez, Infantin Margherita Theresia, 1653/54, Öl/Lw., 128,5 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.Nr. 321
- Abb. 137: Harmen ter Borch, Maria van Moerkerken, um 1660, ohne nähere Angaben
- Abb. 138: Jean-Baptiste Siméon Chardin, Knabe mit Karten spielend (Das Kartenhaus, Le château de cartes), 1737, Öl/Lw., 82 x 66 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv.Nr. 1890 n. 9273
Das Gemälde gilt als Pendant zum im gleichen Jahr entstandenen Werk „Mädchen mit Federball“.
- Abb. 139: Daniel Nikolaus Chodowiecki, Die zweijährige Jeanette, älteste Tochter des Künstlers", 1762/1763, Öl/Holz, Märkisches Museum, Berlin
- Abb. 140: Johann Heinrich Hillebrandt: Spielendes Mädchen der Familie von der Lieth, 1832, Öl/Lw., 24x19,5cm, Kiel, Kunsthalle 1964, Inv.Nr.665

Abbildungen zum exemplarischen Bild 3 Kapitel 6.3

- Abb. 141: Sir John Everett Millais, Poster nach dem Ölgemälde „Bubbles“ von 1886, Chromolithografie auf Papier, Victoria and Albert Museum, London, Inv.Nr. E. 1660–1931
- Abb. 142: Rudolf Bartels, Seifenblasen, 1909, Öl/Lw., 100 x 120 cm, Staatliches Museum, Schwerin, Inv.Nr. G 1714
- Abb. 143: Zwei seifenblasende Knaben, Köln um 1530, Glasmalerei, 82 x 58 cm, Museum Schnüttgen, Köln, Inv.Nr. M 572

- Abb. 144: Martin Graßer, Seifenblasender Tod, um 1725-1730, Stuck, an der Decke der Heilig-Grab-Kapelle im ehemaligen Benediktiner-Kloster St. Michael am Michaelsberg, Bamberg
- Abb. 145: Cornelius Ketel, Homo Bulla, Rückseite des Porträts von Adam Wachendorf als Steel-yard-Kaufmann, 1574, Öl/Lw., Durchmesser 50,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
- Abb. 146: Cornelis de Vos, Allegorie der Vergänglichkeit, o. J., Öl/Lw., 190,5 x 194 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig
- Abb. 147: Karel Dujardin, Allegorie mit Seifenblasen, 1663, Öl/Lw., 116 x 97 cm, Staatliches Museum für Kunst, Kopenhagen
- Abb. 148: Jacques Stella, Les Boutailles de Savon, 1667, Radierung, Blatt 8 in: Les jeux et plaisirs de l'enfance, gravés par Claudine Bouzonnet-Stella, Genf / Paris 1981
- Abb. 149: Pierre Mignard, Mädchen mit Seifenblasen, 1674, Öl/Lw., 132 x 96 cm, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Versailles
- Abb. 150: François Boucher, Les bulles de savon, Öl/Lw., 100 x 1,25 cm, Abb. in: Alexandre Ananoff, François Boucher, Band I, Lausanne / Paris 1976, 225, 226
- Abb. 151: Jean-Baptiste Siméon Chardin, Die Seifenblasen, 1733/34, Öl/Lw., 93 x 74,5 cm, National Gallery of Art, Washington
- Abb. 152: Francisco José de Goya y Lucientes, Niños inflando una vejiga, 1778, Öl/Lw., 116 x 124 cm, Museo del Prado, Madrid, Inv.Nr.776
- Abb. 153: Ferdinand Georg Waldmüller, Seifenblasende Kinder, 1842, Öl/Holz, 57,5 x 45,5 cm, Privatbesitz
- Abb. 154: Edouard Manet, Der Seifenbläser, 1867/68, Öl/Lw., 100,5 x 81,4 cm, Museu Calouste Gulbenkian Foundation, Lissabon, Inv.Nr. 2361
- Abb. 155: El Greco, Knabe, ein Stück glühende Kohle anblasend, um 1573, Öl/Lw., 59 x 51 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel

Abbildungen zum exemplarischen Bild 4 Kapitel 6.4

- Abb. 156: Fritz von Uhde, Fischerkinder von Zandvoort, 1882, Öl/Lw., 60,2 x 80,2 cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien
Inv.Nr. 537
- Abb. 157: Fritz von Uhde, Drei Modelle, 1884, Studie, 137 x 102,5 cm, Staatsgalerie, Stuttgart
- Abb. 158: Fritz von Uhde, In der Sommerfrische, 1883, Öl/Lw., 74 x 59 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München
- Abb. 159: Pas Mèche, 1882, Öl/Lw., 132,1 x 89,5 cm, National Galleries of Scotland 1913, NG 1133
- Abb. 160: Fritz von Uhde, Die große Schwester, 1884/85, Skizze, 48,5 x 33 cm, Lenbachhaus, München
- Abb. 161: Fritz von Uhde, Die große Schwester, 1884/85, Öl/Lw., 60,5 x 48,5 cm, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten 1934, Winterthur
- Abb. 162: Hans Burgkmair d. Ä., Die Spiele des jungen Weißkunig („wie der alt weiß kunig seinen jungen sun edelknaben zugab mit ime kurzweil zu treiben“), 1514, Holzschnitt, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, cod. 3032, 3033 und 3034
- Abb. 163: Pieter Bruegel d. Ä., Kinderspiele, 1560, Holz, 118 x 161 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.Nr.1017
- Abb. 164: Jacques Stella, La Jouste, 1667, Radierung, Blatt 35 in: Les jeux et plaisirs de l'enfance, gravés par Claudine Bouzonnet-Stella, Genf / Paris 1881
- Abb. 165: Francisco José de Goya y Lucientes, Niños jugando a los toros, 1781-1785, 0,29 x 0,41 m, Duke of Santa Marca Collection, Madrid
- Abb. 166: Jozef Israëls, Kinder an der See, 1872, Öl/Lw., 93,5 x 48,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

- Abb. 167: Sir William Quiller Orchardson, *Through the Corn*, 1859, Öl/Lw., ohne nähere Angaben, National Gallery of Scotland, Edinburgh
- Abb. 168: Jan Verhas, *Untröstlich*, 1878, Königliches Museum der Schönen Künste, Antwerpen, Inv.Nr. 2224
- Abb. 169: Ludwig Richter, *Beim Bäcker*, 1866, Feder in Braun über Graphit, 19,4 x 12, 8 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin, Inv.Nr. 174
- Abb. 170: Albert Zeh, *Landschaft mit Taufgesellschaft*, 1860, Öl/Lw., 34,5 x 50,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden, Inv.Nr. 2701
- Abb. 171: Pablo Picasso, *Die beiden Brüder*, 1906, Öl/Lw., 142 x 97 cm, Kunstmuseum Basel, Inv.Nr. G 1967.8
- Abb. 172: Pablo Picasso, *Die beiden Brüder*, 1906, Gouache auf Karton, 80 x 59 cm, Musée Picasso, Paris

Abbildungen zum exemplarischen Bild 5 Kapitel 6.5

- Abb. 173: Hans Thoma, *Bauernjunge am Waldrand*, um 1862, Ölstudie/Pappe, 45 x 37 cm, Staatliche Kunsthalle 1910, Karlsruhe, Inv.Nr. 1340
- Abb. 174: Andrea Mantegna, *Der Parnass*, 1497, Tempera/Lw., 60 x 192 cm, Musée du Louvre, Paris
- Abb. 175: Johann Rottenhammer, *Dancing Putti*, o. J. Tempera/Holz, ohne nähere Angaben, Museum of Fine Art, Valletta
- Abb. 176: Francisco José de Goya y Lucientes, *La Gallina Ciega*, 1789, 2,69 x 3,5 m, Museo del Prado, Madrid, Inv.Nr. 804
- Abb. 177: Jacques Stella, *La Dance*, 1667, Radierung, Blatt 49 in: *Les jeux et plaisirs de l'enfance*, gravés par Claudine Bouzonnet-Stella, Genf / Paris 1881
- Abb. 178: Daniel Chodowiecki, *Kinderreigen*, 18. Jh., Kupferstich, Ausschnitt aus der Tafel V zum Elementarwerk von Basedow

- Abb. 179: Anton Graff, Der Reigen, 1781/82, Öl/Lw., 208 x 140 cm, verschollen
- Abb. 180: Johann Peter Hasenclever, Kinderreigen, 1836, Öl/Lw., 17 x 22,5 cm, Von der Heydt-Museum 1912, Wuppertal, Inv.Nr. G 266;
- Abb. 181: Joseph Karl Stieler, Luise, Marie und Sophie, Prinzessinnen von Bayern, auf einer Wiese tanzend, 1812, Öl/Lw., 183 x 133 cm, Fürst und Taxis-Sammlung, Regensburg
- Abb. 182: Hans Thoma, Frühlingsreigen, 1875, Wandmalerei in Öl, ohne nähere Angaben
- Abb. 183: Hans Thoma, Im Sonnenschein, 1890, /Lw. über Holz, 100 x 74,5 cm, Museum Georg Schäfer 1966, Schweinfurt, InvNr. MGS 5067
- Abb. 184: Hans Thoma, Die Ruhe auf der Flucht, 1908, Thomakapelle, Karlsruhe
- Abb. 185: Ludwig Richter, Feierabend, 1862, Öl/Karton, 16 x 29 cm, Kunstsammlungen, Weimar, Inv.Nr. KK 7797
- Abb. 186: George Romney, Die Leveson-Gover-Kinder, 1776/1777, Öl/Lw., Abbot Hall Art Gallery, Kendal
- Abb. 187: Franz von Lenbach, Knabe in der Sonne, um 1860, Öl/Lw., 33,5 x 26 cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
- Abb. 188: Friedrich August von Kaulbach, Die Tanzenden, um 1913/14, Öl/Lw., 65,9 x 85,5cm, Privatbesitz
- Abb. 189: Ludwig Knaus, Frühlingsreigen, ohne nähere Angaben
- Abb. 190: Arnold Böcklin, Pan im Kinderreigen, 1900, unvollendet, Öl/Holz,, 105 x 150 cm, ohne nähere Angaben
- Abb. 191: Friedrich August von Kaulbach, Mädchenreigen, 1897, Öl/Holz, 90 x 50 cm, Kaulbachmuseum, Arolsen
- Abb. 192: Paul Gauguin, Reigen der kleinen Bretonninen, 1888, Öl/Lw., 73 x 92,7 cm, National Gallery of Art, Washington D. C.
- Abb. 193: Paula Modersohn-Becker, Reigen tanzender Mädchen, 1900, Öl/Lw., 52 x 36 cm, Privatbesitz

- Abb. 194: Ludwig Hofmann, Reigen, um 1900, Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich
- Abb. 195: Thomas Matthews Rooke, The Dancing Girls, 1882, Öl/Lw., 61 x 97 cm, Ashmolean Museum, Oxford
- Abb. 196: Henri Matisse, Der Tanz, 1909, Öl/Lw., 259,7 x 390,1 cm, Museum of Modern Art, New York

Abbildungen zum exemplarischen Bild 6 Kapitel 6.6

- Abb. 197: Wilhelm Trübner, Knabe, vor einem Schrank sitzend, 1872, Öl/Lw., 55,5 x 46,6 cm, Staatsgalerie, Stuttgart
- Abb. 198: Pankratiastengruppe, Anfang 3. Jahrhundert v. Chr. Marmor, Museo degli Uffizi Florenz
- Abb. 199: Michelangelo Buonarroti, Die Schlacht von Cascina, 1504, Zeichnung/Karton für den Saal des Gran Consiglio in Florenz, kopiert von Aristotile da Sangallo, 1542, Öl/Lw., Holkham Hall, Norfolk, England.
- Abb. 200: Jacques Stella, La Guerre, 1667, Radierung, Blatt 26 in: Les jeux et plaisirs de l'enfance, gravés par Claudine Bouzonnet-Stella, Genf / Paris 1881
- Abb. 201: Daniel Nikolaus Chodowiecki, Kinderstube, o. J. Radierung, Germanisches Museum, Nürnberg
- Abb. 202: Martin Schongauer, Zwei Goldschmiedlehrlinge im Streit, Radierung, o. J., 6 x 7,7 cm, Museum of Fine Arts, Boston
- Abb. 203: J. Amman, Kämpfende Schulknaben, 16. Jh., Kupferstich, Kupferstichkabinett, Dresden
- Abb. 204: Joh. Jac. Dorner, Raufende Kinder, ohne nähere Angaben, Privatbesitz
- Abb. 205: Francisco José de Goya y Lucientes, Niños peleandose, 1781-1785, 0,29 x 0,41 m, Antes en la colección Marqués de larios, Madrid
- Abb. 206: Honoré Daumier, Les voleurs et l'âne, 1858, Öl/Lw., 58,5 x 56 cm, Musée d'Orsay, Paris

- Abb. 207: Gustave Courbet, Ringkämpfer, 1853, Öl/Lw., 252 x 199 cm, Magyar Szépművészeti Múzeum, Budapest
- Abb. 208: Eduard von Engerth, Raufende Buben, 1842, Öl/Lw., 79,5 x 63,8 cm, Museum Georg Schäfer 1960, Schweinfurt, Inv.Nr. MGS 1844
- Abb. 209: Julius Schnoor von Carolsfeld, Die Kirche St. Rocco bei Ariccia, 1823, Zeichnung/Feder in Braun über Graphit, 19,6 x 27,8 cm, Grafische Sammlung, Dresden, Inv.Nr. C 1908-861
- Abb. 210: Adolph Menzel, Der Trockenplatz, Gouache, 13,4 x 28,1 cm, Blatt aus dem „Kinderalbum“, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett 1889, Berlin
- Abb. 211: Johann Peter Hasenclever, Raufende Dorfjugend, 1835, Bleistift/Papier, 14,5 x 18,3 cm, Heimatmuseum, Remscheid, Hasenclever Kabinett Nr. 85
- Abb. 212: Adolph Menzel, Raufende Buben, 1864, Bleistiftzeichnungen, Skizzenbuch 1864 Seite 31, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett Berlin
- Abb. 213: Adriaen Brouwer, Streitende Bauern, um 1631-35, Öl/Lw., 25,5 x 34 cm, Mauritshuis, Den Haag
- Abb. 214: Ludwig Knaus, Der Zweikampf hinter dem Zaun, 1892, ohne nähere Angaben
- Abb. 215: Paul Gauguin, Ringende Knaben, 1888, Öl/Lw., 93 73 cm, Sammlung Josefowitz



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3 (Bsp.bild 3)



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14 (Bsp.bild 1)



Abb. 15



Abb. 16 (Bsp.bild 2)



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33 (Bsp.bild 4)

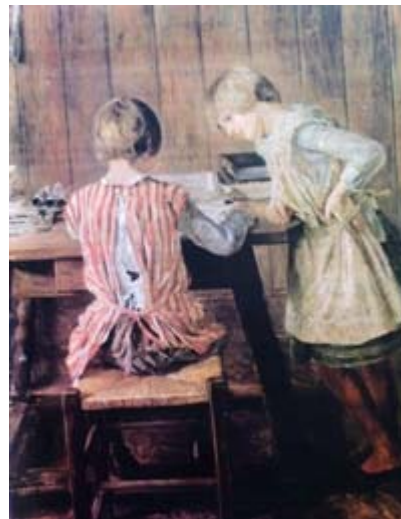


Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42



Abb. 43



Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50



Abb. 51



Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59



Abb. 60



Abb. 61



Abb. 62



Abb. 63



Abb. 64



Abb. 65



Abb. 66



Abb. 67



Abb. 68



Abb. 69



Abb. 70



Abb. 71



Abb. 72



Abb. 73



Abb. 74



Abb. 75



Abb. 76



Abb. 77



Abb.78



Abb. 79



Abb. 80



Abb. 81



Abb. 82



Abb. 83



Abb. 84



Abb. 85



Abb. 86



Abb. 87



Abb. 88



Abb. 89



Abb. 90



Abb. 91



Abb. 92



Abb. 93



Abb. 94



Abb. 95



Abb. 96



Abb. 97



Abb. 98



Abb.99



Abb. 100



Abb. 101 (Bsp.bild 5)



Abb. 102



Abb. 103



Abb. 104 (Bsp.bild 6)



Abb. 105



Abb. 106



Abb. 107



Abb. 108



Abb.109



Abb.110



Abb. 111



Abb: 112



Abb. 113



Abb. 114



Abb. 115



Abb. 116



Abb. 117



Abb.118



Abb. 119



Abb. 120



Abb. 121



Abb. 122



Abb. 123



Abb. 124



Abb. 125



Abb. 126



Abb. 127



Abb. 128



Abb. 129



Abb. 130



Abb. 131



Abb. 132



Abb. 133



Abb. 134



Abb. 135



Abb. 136



Abb. 137



Abb. 138



Abb. 139



Abb. 140



Abb. 141



Abb. 142



Abb. 143



Abb. 144



Abb. 145



Abb. 146



Abb. 147



Abb. 148



Abb. 149



Abb. 150



Abb. 151



Abb. 152



Abb. 153



Abb.154



Abb. 155



Abb. 156



Abb. 157



Abb. 158



Abb. 159



Abb. 160



Abb. 161



Abb. 162



Abb. 163



Abb. 164



Abb. 165



Abb. 166



Abb. 167



Abb. 168



Abb.169



Abb. 170



Abb. 171



Abb. 172



Abb. 173



Abb. 174



Abb. 175



Abb. 176



Abb. 177



Abb. 178



Abb. 179



Abb. 180



Abb. 181



Abb. 182



Abb: 183



Abb. 184



Abb. 185



Abb. 186



Abb. 187



Ab. 188



Abb. 189



Abb. 190



Abb. 191



Abb. 192



Abb. 193



Abb. 194



Abb. 195



Abb. 196



Abb. 197



Abb. 198



Abb. 199



Abb. 200



Abb. 201



Abb. 202



Abb. 203



Abb. 204



Abb. 205



Abb. 206



Abb. 207



Abb. 208



Abb. 209



Abb. 210



Abb. 211



Abb. 212



Abb. 213



Abb. 214



Abb. 215