

MUSEION

16. JAHRGANG | 4/2006 |

www.museion.ch

DIE VERNETZTE SICHT

DAS MAGAZIN FÜR GLAUBEN, WISSEN, KUNST IN GESCHICHTE UND GEGENWART

Porträtmalerei

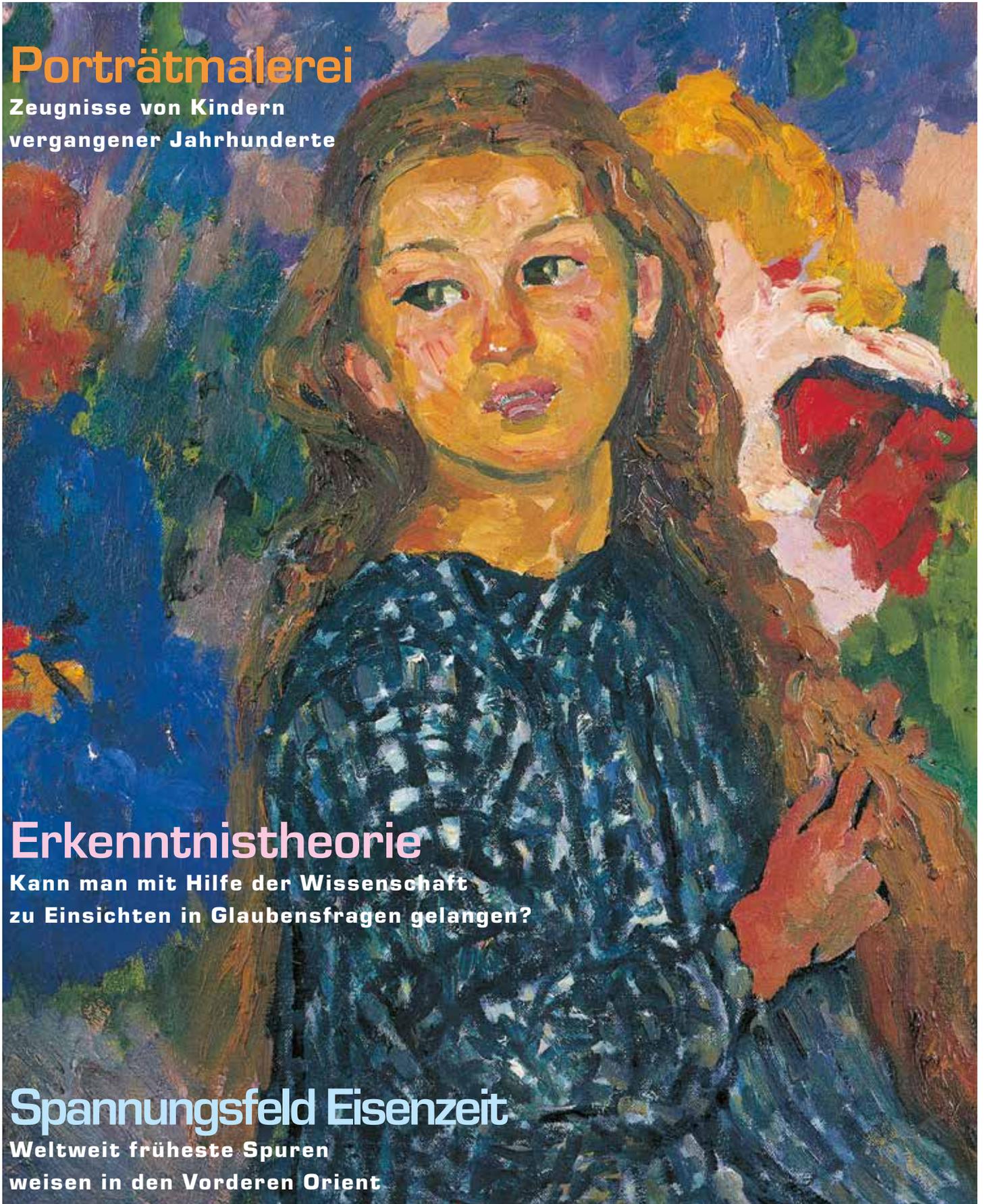
Zeugnisse von Kindern
vergangener Jahrhunderte

Erkenntnistheorie

Kann man mit Hilfe der Wissenschaft
zu Einsichten in Glaubensfragen gelangen?

Spannungsfeld Eisenzeit

Weltweit früheste Spuren
weisen in den Vorderen Orient





Knabe, 1481/83; Bernardino Pinturicchio.



Mädchen mit Perlenohrring, ca. 1665; Vermeer van Delft.



Julie Manet, 1894; Berthe Morisot.

ZEUGNISSE VON KINDERN

Bia de' Medici, ca. 1542 (ihr Sterbejahr); Agnolo Bronzino.



Singende Knaben, ca. 1625; Frans Hals.



Kinderbilder, von Künstlern über Jahrhunderte geschaffen, faszinieren den Betrachter noch heute. Wenngleich es sich in früheren Zeiten bei den Porträtierten meist um Kinder aus Adel und wohlhabendem Bürgertum handelte, aber auch um Kinder von Malern, offenbaren die Bilder etwas über den jeweiligen Zeitgeist, die Kultur des Landes, den gesellschaftlichen Stand und die persönliche Lebenswelt.

Man erlebt Entwicklung und Fortschritt vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Nicht zuletzt fügen sich dank schriftlichen Zeugnissen viele Details zu einem aussagekräftigen Bild, das uns einen Einblick vermittelt in das Denken und Fühlen von Kindern und in ihr Verhältnis zur Welt der Erwachsenen im Wandel der Zeit. Solches Wissen verhilft auch, Vergangenes besser zu verstehen und aufzuarbeiten.

VERGANGENER JAHRHUNDERTE

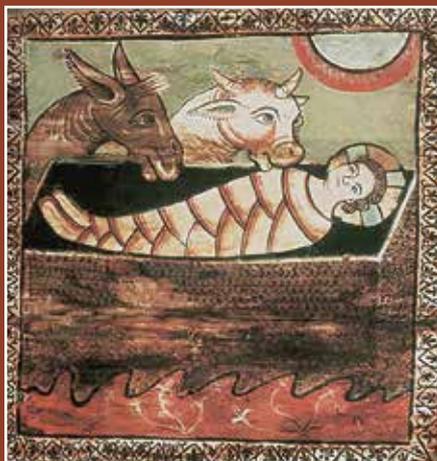
Paul Haviland, 1884; Pierre Auguste Renoir.



Cafferty, ca. 1926; Robert Henri.



Kinder im Schatten des Mittelalters



Ausschnitt aus der romanischen Bilderdecke von Zillis, Graubünden, 1. Hälfte 12. Jh.

Linker Flügel des Altarbildes des Stifters Wilhelm Moreel, im Hintergrund seine drei Kinder; Hans Memling, 1484.

DAS BILD – EIN UNTRÜGLICHER SPIEGEL

In unserer modernen Welt verfügt man über verschiedene technische Möglichkeiten, Gegenwärtiges im Bilde festzuhalten – gleichsam als Erinnerungsbilder von historischem und persönlichem Wert. So bietet das allgemein beliebte Fotografieren eine Möglichkeit, das Heranwachsen von Kindern zu dokumentieren; es können wichtige Situationen oder Entwicklungsschritte des jungen Menschen im familiären, häuslichen Umfeld oder in der Natur aufgenommen werden, wie das erste Lächeln oder die ersten Schritte und anderes mehr. Diese Sammlung von Bildern erlaubt es jederzeit, Rückblick zu halten, über das Gedächtnis gespeicherte Informationen abzurufen und so Erinnerungen an die eigene Kindheit oder an Kinder und Grosskinder, an Geschehenes und Erlebtes wieder lebendig werden zu lassen und darüber nachzudenken.

Diese Möglichkeit, mittels der Fotografie die sichtbare Welt getreu wiederzugeben, existiert jedoch erst seit rund 150 Jahren; es ist also eine verhältnismässig junge technische Errungenschaft. Für weiter zurückliegende Jahrhunderte erweisen sich gemalte Bilder als ein bewährter Spiegel. Allerdings waren in jenen ärmlichen Zeiten bildliche Dokumentationen wie Porträts von Kindern ein Luxus; grossenteils wurden sie von gutsituierten Eltern aus Adel und Bürgertum in Auftrag gegeben, aber auch Kinder von Malern hatten den Vorzug, porträtiert zu werden.

Dank solchem Bildmaterial hat man heute Gelegenheit, jungen Persönlichkeiten direkt und fast lebensnah zu begegnen. Nimmt man sich nämlich die Zeit, die Bilder eingehender zu studieren, gewahrt man Dinge, die einem bei oberflächlicher Betrachtung verschlossen bleiben. Auch Fähigkeiten des Einfühlens und Nachempfindens kommen zum Zuge, und Kenntnisse sowie persönliche Erfahrungen tragen zum besseren Verständnis der Bilder bei; Zeitangaben und historische Ereignisse dienen dabei gleichsam als Gerüst für die Orientierung.

Vereinzelte *autobiographische Texte*, in denen meist Erwachsene aus frühen Kindheits- und Jugendjahren berichten, vervollständigen dieses Bild. So dringen gleichsam leise Kinderstimmen zu uns hinauf: Sie erzählen von persönlich Erlebtem, was sie in ihrem Alltag beeindruckte und welche Gefühle und Gefühlsreaktionen damit verbunden waren.

Der Beitrag beginnt mit seiner Rückschau im Mittelalter, als Menschen noch stark gebunden waren. Eindringlich erlebt man ein Freierwerden während der Epoche der Renaissance, des Aufbruchs in die Neuzeit. Und dann lassen sich in Bildern schrittweise Auswirkungen verfolgen, wie durch die während Aufklärung und nachfolgender Revolutionen harter kämpften Freiheitsrechte für die breitere Bevölkerung unserer Breitengrade ein Fortschritt in Gang gesetzt wurde; dies ermöglichte in vielen Bereichen eine Entfaltung des persönlichen und sozialen Lebens. Was also Menschen über Jahrhunderte an Erfahrungen gewonnen und an tradierten Weisheiten übernahmen, wurde für diesen Fortschritt prägend.

KINDERFEINDLICHES MITTELALTER

Im Mittelalter, das sich über ein ganzes Jahrtausend erstreckte (5. bis 15. Jh.), lebte die Mehrzahl der Menschen in kärglichsten Verhältnissen. Häufig überzogen Kriege die Länder, und damit einhergingen Krankheiten, Epidemien und Hungersnöte, welche die Menschen arm und unglücklich machten. In den meisten Familien war man froh, wenn man nur das Allernotwendigste zum Leben hatte und Not und Elend überstehen konnte. Unter diesen Lebensverhältnissen war die Kindersterblichkeit hoch: Schätzungsweise starben mehr als die Hälfte der Kinder vor dem zehnten Lebensjahr, und nicht selten rafften epidemisch auftretende Krankheiten innerhalb kurzer Zeit mehrere Kinder einer Familie hinweg. Auch die Lebenserwartung Erwachsener war nicht hoch – ein Leben währte vierzig, fünfzig oder sechzig Jahre, nur ausnahmsweise länger. Manche Mutter starb im

Renaissance – erstmals treten Kinder als Persönlichkeiten in Erscheinung

Wochenbett, und die Kinder wurden früh zu Waisen. Mitunter blieben sie sich selbst überlassen, wenn nicht fürsorgliche Verwandte oder hilfsbereite Mitmenschen, oft ungeachtet eigener Armut, sich ihrer opferbereit annahmen. Solche Zustände herrschten noch über Jahrhunderte unter der grossenteils armen Bevölkerung.

Ein aus französischem Adel stammender Abt, *Guibert de Nogent* (um 1054 oder 1064 bis nach 1125), berichtet über sein Leben als Kind:

Ich habe nie Hunger oder Mangel an Kleidern gehabt, aber ich litt sehr oft unter dem Verlust einer sorgfältigen Zuneigung. Auch hielt man mich vom gemeinsamen Spiel mit andern Kindern fern.

Die allgemein schwierigen Lebensumstände brachten es mit sich, dass Kindern vielenorts nicht diese Sorgfalt und Aufmerksamkeit zukam, wie sie Kinder in unseren Landen heute geniessen dürfen. Die Kinder wurden bereits in frühem Alter als *kleine Erwachsene* betrachtet und in deren Lebenswelt und Arbeitsprozesse eingegliedert, wie von *Jean de Brie* in »Le bon berger« (1379) überliefert wird: Ihm sei mit *sieben* Jahren das Hüten von Gänsen und ihren Küken anvertraut worden, und ein halbes Jahr später habe er »grobe und unfolgsame« Schweine hüten müssen, die ihm das Leben schwer machten. Mit *neun* Jahren habe er als Landarbeiter beim Pflügen mitgeholfen, und mit *elf* durfte er 80 »zarte und gute« Lämmer betreuen, die niemandem etwas zuleide taten.

Ein entsprechendes Bild vermittelt die Malerei des Mittelalters. Motivisch wie maltechnisch an strenge Vorschriften und Traditionen gebunden, betrachteten sich die Maler eher als Handwerker denn als Künstler. Da in dieser Zeit weithin verbreiteter Abhängigkeiten von Klerus und Feudalherren die Rechte der Menschen sehr eingeschränkt waren, erlebte der Mensch als Individuum wenig Wertschätzung. So begegnen uns in der Malerei Darstellungen von damals lebenden Kindern nur ganz vereinzelt. Denn die von Klerus und Adel in Auftrag

gegebenen Bilder beinhalteten in der Regel religiöse Themen und Motive. Dementsprechend findet sich das Kind häufig in der Gestalt des *Jesusknäbleins*, das ein Urmotiv in der abendländisch-christlichen Kunst darstellt. Nach mittelalterlicher Tradition ist das Neugeborene straff in Binden eingewickelt; in seinen Gesichtszügen ähnelt es meist mehr einem *kleinen Erwachsenen* als einem Kind (vgl. Abb. S. 8).

Erst im ausgehenden Mittelalter, an der Schwelle zur Neuzeit, als Künstler anfangen, die Lebenswelt genauer zu beobachten, begegnen uns kindgemässere Darstellungen. In sogenannten Andachtsbildern wird der Mensch in einer symbolischen Rolle dargestellt – so als frommer Stifter, weniger in seiner individuellen Eigenart. Doch bei dem 1484 vom niederländischen Maler *Hans Memling* (um 1435–1494) geschaffenen dreiteiligen Altarbild (Triptychon) entdeckt man eine lebensechte Wiedergabe der *Kinder* des Stifters *Wilhelm Moreel*. Neugierig gucken sie von der hintersten Reihe aus, was sich vorne abspielt (S. 8).



Drei Kinder mit Hund, um 1560, Öl; Sofonisba Anguissola.

RENAISSANCE: DAS INTERESSE AM KIND ALS EINER INDIVIDUELLEN PERSÖNLICHKEIT ERWACHT

Der in Bildern sichtbare Wandel im Verhältnis des Erwachsenen zum Kinde begann sich im 15./16. Jahrhundert während der Epoche der *Renaissance* abzuzeichnen. Dieser Fortschritt war von wohlhabenden italienischen Stadtstaaten ausgegangen und wurde in seiner humanistischen Bewegung richtungweisend für andere europäische Staaten. Im Zuge dieser Entwicklung kamen *Bürger freier Handelsstädte* in den Genuss politischer Freiheiten und wirtschaftlicher Blüte. Schulen und Bildungswesen wurden gefördert; dadurch wurde eine Schärfung von Verstand und Überlegungskraft in Gang gesetzt. Doch kam diese Bildung zunächst nur Knaben bessergestellter Gesellschaftskreise und ihren Töchtern im privaten Rahmen zugute.

Entsprechend dieser Entwicklung war die Kunst getragen vom reichen Patriziat und Bürgertum von Städten und Stadtstaaten.

FRÜHSTE VON KINDERN GESCHAFFENE SELBSTBILDNISSE

Aus den auf der Schwelle zur Neuzeit geschaffenen Werken hebt sich ein Bild in seiner Einzigartigkeit hervor: Es ist die erste Selbstdarstellung eines Kindes in der deutschen Kunst: die Silberstiftzeichnung des 13-jährigen *Albrecht Dürer* (1471–1528). Auf der Zeichnung finden sich die Worte (in einem vorneuhochdeutschen, mundartlichen Deutsch): »Dz hab ich aws eim spigell nach mir selbs kunterfet jm 1484 jar, do ich noch ein kint was.«

»Da mein vatter sahe, dass ich fleissig in der übung zu lernen was. Darumb liess er mich in die schull gehen, und da ich schreiben und lessen gelernet, namb er mich wider aus der schull und lernet mich das goltschmid handwerckh.«

1485 begann der 14-Jährige die Lehre in der väterlichen Werkstatt: Dabei entwickelte er, ganz nach spätmittelalterlicher Handwerks-tradition, Fleiss und Kunstfertigkeit:

»Und da ich nun seüberlich arbeiten kund, trug mich mein lust mehr zu der mallerei dan zum goltschmidwerckh. Dass hielt ich mein vatter für. Aber er was nit woll zu frieden, dann jhn reuet die verlorne zeit, die ich mit goltschmid lehr hete zugebracht. Doch liess er mirs nach, und da man zehlt nach Christi geburth 1486 [...] versprach mich mein vatter in die lehr jahr zu Michael Wolgemuth, drei jahr lang jhm zu dienen.«

Nach Abschluss der Lehre bei Maler Wolgemuth begann der nunmehr 19-jährige Dürer nach Ostern 1490 eine vier Jahre dauernde Wanderschaft, um sich in den grossen Meisterwerkstätten in Basel, Colmar und Strassburg weiterzubilden. Dürer ist einer der ersten Künstler, die sich selbst mehrfach porträtierten. Er wurde ein bedeutender Maler und Kupferstecher der Neuzeit.

Ein nicht minder bemerkenswertes Porträt, das 200 Jahre später entstand, ist das im Jahre 1691 gemalte Selbstbildnis der ersten namentlich bekannten Schweizer Malerin, der damals erst 12-jährigen *Anna Waser* (1678–1714), der Tochter eines Amtmanns in Zürich. In künstlerischer Technik perfekt gearbeitet, ist nichts von kindlicher Unbeholfenheit zu spüren. Anna Waser

malte sich hier, dem Betrachter mit blassem Antlitz entgegenblickend, in eine Tracht gekleidet vor ihrer Staffelei, wo sie eben den letzten Pinselstrich am Porträt ihres Zürcher Lehrers *Johann Sulzer* getan hatte.

Vater Waser ermöglichte seiner vielversprechenden Tochttereine Malerausbildung, was für die damalige Zeit und auch noch später höchst ungewöhnlich war. Anna hatte sich 1692 mit 13 Jahren bei dem derzeit bekannten Maler *Josef Werner d. J.* um einen Ausbildungsplatz in seiner Akademie in Bern beworben. Werner soll zunächst abgelehnt haben mit der Begründung, die eingesandten Arbeiten könnten unmöglich von einem so jungen Mädchen stammen. Doch auf Annas zweites Schreiben hin nahm er sie als einziges Mädchen unter jungen Männern zu einer vier Jahre dauernden Malerausbildung auf. Nach Abschluss des Studiums und ihrer Rückkehr ins Elternhaus wurde Anna Waser eine europaweit bekannte Miniaturmalerin und Radiererin und erhielt Porträtaufträge aus Holland, Deutschland und England. Auch der kunstsinnige *Moritz Graf zu Solms* auf Schloss Braunfels an der Lahn in Hessen war auf die Malerin aufmerksam geworden und berief die 21-Jährige als Hofmalerin auf sein Schloss, wo sie von 1699 bis 1702 tätig war. Als aber Annas Schwester und Mutter erkrankten, bat Vater Waser seine Tochter nach Hause zurück, damit sie sich, wie damals üblich, um Haushalt und Krankenpflege kümmere:

»Woraus du wohl begreifen magst, dass deine Anwesenheit hier vonnöten, weil ein frischer Geist und hilfreiche Händ in unserem betrübtten Haus, solches der Herr also geschlagen, wohl zu brauchen und andererseits deine Lehrzeit, die du also gut ausgenützet, nun füglich ihr Ende erreicht hat.«

Die junge Künstlerin kam dieser Verpflichtung nach. Aber nun begannen auch ihre Kräfte der Gesundheit zu schwinden und, wie eine alte Chronik berichtet, »verlor sie ihre Leibes- und Gemütskräfte« mit 30 Jahren und damit ihren Eifer zu malen; sie verstarb sechs Jahre später an den Folgen eines Sturzes.



Albrecht Dürer, 1484, Silberstift.



Anna Waser, 1691, Öl.

Herausragende Künstler, allen voran ein *Leonardo da Vinci* (1452–1519), schufen in Anlehnung an die griechische Antike wichtige Grundlagen für die Malerei, die auf wissenschaftlich *genauer Beobachtung* und Vorgehensweise beruhten. Innerhalb weniger Jahrzehnte wurden neue Techniken entwickelt, die dazu verhalfen, die bildlichen Vorstellungen von einem lebendig und freier wirkenden Menschen umzusetzen. Die menschliche Gestalt wurde plastischer, in einer natürlich wirkenden Dreiviertelansicht dargestellt: von vorne, den Kopf etwas zur Seite gewandt. Um Tiefenwirkung zu erzielen, nutzten die Maler die *Zentralperspektive*,

und um Gefühlswärme in ein Bild einzubringen, bevorzugten sie, anstelle kühler, glatter Temperafarben, warme Töne von Ölfarbe (Bild S. 6, oben links); diese trugen sie nach einer ausgeklügelten Technik in sanften Übergängen auf, mit Licht und Schatten (*Chiaroscuro*) modulierend. Mit der *Sfumato*-Technik erreichten sie Transparenz, indem sie fein abgestimmte Farben ineinander verschwimmen liessen oder übereinander, in Schichten lasierend auftrugen. Dies zum Technischen.

Grundlegender indes war, dass Künstler das Modell meist wirklickeitsgetreu und möglichst charakteristisch wiederzugeben trachteten. Vor allem jenem Künstler gelang dies trefflich, der neben technischen Fertigkeiten und der Fähigkeit zur Konzentration das Vermögen besass, das sichtbar bildlich umzusetzen, was er vom persönlichen Wesen, von der Ausstrahlung des zu Porträtierenden aufzunehmen und zu erfassen imstande war. Besonderes Interesse bekundeten Künstler am *heranwachsenden, jungen Menschen*; so auch die Künstlerin *Sofonisba Anguissola* (um 1532 bis 1625), Tochter eines Edelmanns in Cremona. Man war offensichtlich davon berührt, wie sich im Kinde der Wille und das Selbstbewusstsein ausgestalten, und begann zu erkennen, wie die Entwicklung des jungen Menschen gleichsam nach Gesetzmässigkeiten verlief. In künstlerischer Hingabe versuchten die Maler mittels Zeichenstift, Pinsel und Farbe möglichst genau herauszuarbeiten und wiederzugeben, was sie empfindungsmässig aufnahmen und beobachteten: die dem Mädchen oder dem Knaben eigenen unverwechselbaren Züge, die einmalige, individuelle Physiognomie sowie die typische Haltung und psychische Ausdruckslage (vgl. Bild S. 9).

In italienischen Kinderbildnissen erstaunt das Selbstbewusste der kindlichen Persönlichkeiten. So zum Beispiel im Bildnis der aus einer florentinischen Patrizierfamilie stammenden *Clarissa*, Töchterchen des *Roberto Strozzi*, die ihr Hündchen füttert (Bild nebenan); gemalt wurde die Zweijährige im Jahre 1542 von Meister *Tizian* (*Tiziano Vecellio*; um 1488–1576). Solche Kinderporträts, die reiche

Eltern von namhaften Künstlern anfertigen liessen, stellten für sie eine wertvolle Erinnerung dar, starben doch manche Kinder früh (wie *Bia de' Medici*; S. 6) oder wurden jung verheiratet und verliessen das Haus.

So wurde die Porträtmalerei in der Zeit der Renaissance ein wichtiger Zweig der Kunst; damit war der Anfang gesetzt zu einer stetig sich fortsetzenden Reihe von Kinderbildnissen, wie sie in vielen Ländern Europas entstanden. In zeitgleichen deutschen Kinderporträts ist im Vergleich zu italienischen mehr Verhaltenheit festzustellen, während einem in französischen eine Mischung von Extravertiertheit und Zurückhaltung begegnet.

Aus dieser Zeitepoche, dem Jahr 1528, stammt ein sehr realistisch gemaltes Familienbild des Augsburger *Hans Holbein d. J.* (1497–1543; Bild nebenan), der durch Heirat Bürger von Basel wurde. Wohl aus Mangel an Arbeit zog er im Jahre 1524 nach Frankreich an den Hof *Franz I.* und von dort nach London; 1536 wurde er schliesslich Hofmaler von König *Heinrich VIII.* Beim erwähnten Werk handelt es sich um eines der ersten Bilder, das ein Künstler von seiner eigenen Familie aus einem *inneren Bedürfnis* heraus malte, also um keine Auftragsarbeit. Unverkennbar widerspiegelt sich in den Gesichtern etwas von der Atmosphäre eines auch von Alltagsorgen geprägten Lebens einer Familie von damals.

Was ein solches Leben für Kinder einfacher Bürger mit sich bringen konnte, erhellt aus einer autobiographischen Schilderung. Seit dem ausgehenden Mittelalter war es üblich geworden, dass wissenschaftliche Knaben schon im Kindesalter in Gruppen, angeführt von einem älteren Studenten, in Europa umherreisten, um sich während einiger Jahre an fremden Schulen zu bilden. Der aus dem deutschen Miltenberg stammende *Johannes Butzbach* (1477–1516) berichtete später in seinem auf Lateinisch abgefassten Wanderbuch »*Odeporicon*« über seine Kindheitserlebnisse:

»Als ich [1486, im Alter von 9 Jahren, auf die Wanderschaft ging und mich]

von allen einzeln verabschiedete, liess ich mich von den Tränen der Brüder, Schwestern und andern Verwandten nicht beeindrucken: Glaubte ich doch, dass anderswo der Freitag fetter sei als bei uns der Sonntag – genau so wie jener schlaue *Beanus* es mir vorgegaukelt

Porträts geben Einblick in die Lebenswelt der Kinder

Clarissa Strozzi, 1542, Öl; Tizian.

Die Familie des Malers (Frau Holbein mit den zwei älteren Kindern), 1528, Öl; Hans Holbein d. J.



Barock: Gegensätze von Reichtum und Armut



Infantin Margarita Teresa (Ausschnitt aus dem Bild »Las Meninas«), 1656, Öl; Diego Velázquez.

Die Melonenesser, ca. 1650, Öl; Bartolomé Esteban Murillo.

hatte. [...] Ich reichte meinen Eltern die Hand zum Abschied. Mein Vater, der ein Steinleiden hatte, bangte, dass er mich nie mehr sehen würde; er brach in Tränen aus und schaute mich eine Zeitlang voller Erbarmen an, umarmte mich dann heftig, küsste mich und konnte vor lauter Tränen nicht mehr sprechen. Da erst brach auch ich in Weinen aus und begann, den traurigen Abschied von meinen Lieben zu fühlen. [...] Mit tränenschwerer Stimme gab er mir einige moralische Leitsätze mit, die ich mir als letztes Lebewohl einprägen sollte. [...] "Nun, mein liebster, erstgeborener Sohn – jetzt wirst du also uns allen entrissen, damit du dich bilden kannst. Du gehst in die Fremde und weit weg von hier. Da wird sich dann niemand mehr von uns um dich kümmern können – ausser diesem einen hier, dessen Obhut ich dich anvertraue. [...] Du wirst Gott, unserem Herrn, anvertraut sein, den zu fürchten und zu lieben du immer vor Augen haben sollst. Wenn du dich am Morgen erhebst, so sollst du ihm für die sorgfältige Behütung von Herzen ehrfürchtig danken, und du sollst ihn demütig darum anflehen, dass er dich tagsüber voller Erbarmen vor jeglichem Unheil an Leib oder Seele bewahre. Dasselbe sollst du auch abends tun, wenn du zu Bett gehst." [...] Zusammen mit meiner Mutter folgte ich dem Beanus langsam. Auch meine kleinen Brüder und Schwestern geleiteten uns zusammen mit vielen

andern Gespielen bis zum Tor; dort verabschiedete ich mich, und sie wurden nach Hause geschickt. Meine Mutter aber ging weiter mit mir bis vor die Stadt, indem sie mir gute Ratschläge mitgab, wie es mein Vater getan hatte, von häufigem Schluchzen unterbrochen.«

Aus diesen Worten spricht eine grosse Anhänglichkeit, die schon damals zwischen Eltern und Kindern, auch in einfachen Familien, zum Ausdruck kommen konnte. Man verspürt die Sorgen, die sich Eltern machten, wenn sie ein Kind so früh aus ihrer Obhut entlassen mussten. Aber man erkennt auch, wie sie Trost und Hoffnung aus dem Glauben zu schöpfen vermochten.

HÖFISCH-BAROCKER PRUNK UND VOLKS- TÜMLICHE SCHLICHTHEIT ALS GEGENSÄTZE

Im 16. Jahrhundert nahm im Zuge der *Gegenreformation* die Kunst in den nach Macht strebenden katholischen Monarchien deren höfischen Charakter an. Entsprechend zielte die Porträtkunst in erster Linie auf Repräsentation ab, worauf sie in diesen Kreisen noch lange Zeit ausgerichtet blieb. Von *höfisch-barocker* Förmlichkeit sind auch die Kinderbildnisse geprägt.

Ein Maler, der diese höfische Steifigkeit mittels künstlerischer Techniken etwas herabmilderte, war der humanistisch geprägte spanische Maler *Diego Velázquez* (1599–1660). Vor allem in Kinderbildnissen seines Spätwerks dringt trotz prunkvoller, nach Erwachsenenart steifer Hoftracht noch etwas vom kindlichen Wesen der kleinen Prinzen und Prinzessinnen durch: Sichtbar wird dies an den Kinderhänden, wie sie Dinge umklammern, oder an den zierlichen, von einer Lockenfülle umrahmten Kinderköpfchen. So unter anderem im Porträt der damals fünfjährigen *Infantin Margarita Teresa* (1651–1673), die Velázquez 1656 malte (Bild oben). Margarita wurde mit 12 Jahren einem Verwandten, dem österreichischen Kaiser *Leopold I.*, anverlobt und 1666 mit diesem vermählt; sie gebar vier Kinder, verstarb aber schon mit 22 Jahren.

Einen Gegensatz zu den in Prunkgewändern porträtierten Infanten und Infantinnen bilden die Strassenkinder des jüngeren spanischen Landsmanns, des aus kinderreicher Familie eines Wundarztes in Sevilla stammenden Malers *Bartolomé Esteban Murillo* (1618–1682). Als einer der wenigen Maler wandte sich Murillo Kindern aus *einfachen* Bevölkerungskreisen zu. Ihn berührten die Natürlichkeit und der unbeschwerte Frohmuth, die diese Kinder trotz



bescheidenster Lebensumstände ausstrahlen. Dieses würdevolle, selbstverständliche Tragen der Armut fand ervorbildlich, und ersetzte dies voller Bewunderung beispiel- und lehrhaft in Bildern um (»Die Melonenesser«, S. 12). So nahm er in den um 1650 entstandenen Kinderbildnissen All-gemeingültiges, Überindividuelles vorweg, was für die europäische Porträtmalerei der Zukunft von wegweisender Bedeutung wurde und Künstler späterer Generationen in sogenannten Genrebildern wieder aufnahmen. Ähnliche, aus *innerem Antrieb* gemalte Bilder, wie die Porträts von ärmlichen Bauernfamilien, stammen vom französischen Künstler *Louis Le Nain* (um 1593–1648).

KINDER IN DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST DES 17. JAHRHUNDERTS

Anders wiederum sind Kinderporträts *niederländischer* Maler, die sich in *flämische* und *holländische* Künstler aufteilten. Da gibt es auf der einen Seite die blonden, rosigen, in schimmernde Seide gekleideten Kinder eines *Peter Paul Rubens* (1577 bis 1640), die eine Fröhlichkeit zum Ausdruck bringen. Andererseits begegnet einem in der *bürgerlichen* Porträtkunst der Niederländer, so des *Cornelis de Vos* (um 1584–1651), während des »goldenen Zeitalters«

eine ausgeprägte Mischung von Zierlichkeit und Behäbigkeit, wie sie in Bildnissen kleiner Mädchen (*Meisjes*; Bild oben) aufscheint – in der Art, wie sie dastehen oder sitzen: oft wie erwachsene Frauen mit Hauben und Halskettengeschmückt, das Körbchen am Arm oder mit allerlei Dingen in den Händen. Das blühende Holland des 17. Jahrhunderts scheint ein Land gewesen zu sein, wo Kinder geschätzt waren und es ihnen einermassen gut ging.

Einen Höhepunkt bilden die Kinderporträts des *Rembrandt van Rijn* (1606–1669), in dessen Kunst Innerlichkeit und feines Empfinden für das dem Kinde eigene Wesen sichtbar werden. Nichts ist da zur Schau gestellt, sondern es verlangte den Künstler offen kundig danach, darzustellen, was sein Auge in der Tiefe der kindlichen Seele wahrzunehmen vermochte, und so schuf er gleichsam ein Spiegelbild menschlichen Wesens in der Erscheinungsform des Kindes und jungen Menschen. Obwohl seine Kinderbildnisse, oberflächlich betrachtet, wenig Handlung aufweisen, wie das aus dem Fenster lehrende Mädchen (Bild oben), strahlen sie Wärme und Lebendigkeit aus und zeugen von der aussergewöhnlichen, dem Künstler eignen Ausdruckskraft, worin ihn unter den zahlreichen Malern von damals keiner zu übertreffen vermochte.

Die Töchter des Künstlers, um 1625, Öl; Cornelis de Vos.

Mädchen am Fenster, 1645, Öl; Rembrandt.

DAS ROKOKO UND SEIN HANG ZU VERSPIELT-HEITEREM

Die zu Beginn des 18. Jahrhunderts folgende Kunstströmung des *Rokoko* ging wieder von den Höfen, allen voran dem französischen, aus. Ernst und Pathos des Barock sowie seine Überladenheit waren nicht mehr gefragt, sondern vielmehr das Heitere, Leichte. Die Maler nahmen diese Vorlieben auf und erzielten, dank einer speziellen Technik mit neu entwickelten Pastellkreiden, sanfte, zarte Farbwirkungen, womit sie ihren Bildern etwas Stimmungshaftes verliehen. In wohlhabenden Gesellschaftskreisen, wo man die notwendigen finanziellen Mittel besass, um seinem Sinn fürs Elegante nachzugehen, gab man zierliche Kompositionen und Motive in Auftrag, in denen das Gefühlsmässige, Weiche und Tugenden wie Freundschaft und Zuneigung bildlich Ausdruck fanden. Porträts von Kindern passten gut in den Rahmen dieses Geschmacks, da man der Meinung war, das Kind sei in seinem Wesen

dem Spielerischen näher als der Erwachsene. Gewisse Künstler aber verniedlichten das Kind, indem sie ihm ein puppenhaftes Aussehen gaben mit porzellanhaft anmutender Blässe und glatten Gliedern. Weniger künstlich sind die von *Jean Honoré Fragonard* (1732–1806) mit Pastellfarben gemalten Bildnisse von fast impressionistischer Lichtwirkung.

Eigene Wege beschritt *Jean-Baptiste Siméon Chardin* (1699–1779), der, an die holländische Maltradition des 17. Jahrhunderts anknüpfend, Motive von Kindern aus dem Alltag des bescheidenen Bürgertums malte, zu dem er sich hingezogen fühlte. Seine Bilder sind natürlicher und volksnäher, jedoch weniger farbenfroh infolge der Kleidervorschriften des Ancien Régime (Bild unten, »Die junge Lehrerin«).

In England entstand eine ähnliche kulturelle, künstlerische Strömung. Maler wie *Joshua Reynolds* (1723–1792) und *Thomas Gainsborough* (1727–1788) waren Meister auf dem Gebiet der Porträtkunst. Gainsborough malte um 1756 sichtlich mit Stolz seine beiden Töchter im Garten, wie sie einem Schmetterling naheilen (Bild unten); er zeigt das erwachende Gespür für die Natur auf.

ENTDECKUNG DER ENTWICKLUNGSEPOCHE »KINDHEIT« – IHRE PSYCHOLOGISCHE BEDEUTUNG

Von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an wuchs das *psychologische* Interesse am Kind. Zwar tragen die Kinder in manchen Porträts noch immer Kleidung und Frisuren von Erwachsenen. Doch klingt darin bereits die neue, aufgeschlossenerere Zeit an, denn so mancher Maler scheint empfindsam und offen gewesen zu sein für das auf aufklärerischem Gedankengut fussende Erziehungs- und Bildungskonzept, das sich der Kindheit als einem *besonderen Lebensabschnitt* widmet und Konsequenzen für die Erziehung zieht. Forderungen wurden laut nach einem natürlicheren Umgang mit Kindern, wie es der englische Arzt und Philosoph *John Locke* (1632 bis 1704) in seinem Werk »Some Thoughts Concerning Education« 1693 empfohlen hatte; es wurde bahnbrechend für eine dem Wesen des Kindes angemessenere, auf gesundem Menschenverstand fussende Erziehung: Kinder sollten nicht mehr von Ammen, sondern

von ihren Müttern ernährt werden, und sie sollten in ihrer Bewegungsfreiheit nicht länger durch straffes Einwickeln eingeschränkt werden – Massnahmen, durch die die Kindersterblichkeit erheblich reduziert werden konnte. Lockes Gedanken nahm der aus einer Genfer Bürgerfamilie stammende *Jean-Jacques Rousseau* (1712–1778) in seinem Erziehungsroman »Emile ou De l'éducation« (1762) auf, in dem er am Beispiel eines adligen Knaben die Erziehung verdeutlichte. Vor allem in gebildeten Kreisen Europas – Rousseau richtete sich *nicht* an die arme Bevölkerung – stiess dieses Werk auf grosses Interesse und fand viele begeisterte Nachahmer. Dies setzte eine *psychologisch-pädagogisch* ausgerichtete Erziehung in Gang.

Englischen Malern, die in Kontakt mit aristokratischen Familien standen, die Anhänger der neuen Erziehungsideen waren, gelang es, in

Pflege von Bildung und Bürgertugenden



Die junge Lehrerin, 1736, Öl; Jean-Baptiste Siméon Chardin.

Die Töchter des Malers, um 1756, Öl; Thomas Gainsborough.

Johann Heinrich Pestalozzi und sein Enkel Gottlieb, 1805, Öl; Georg Friedrich Adolph Schöner.



den Bildern, welche sie von deren Familien anfertigten, diese veränderte Haltung dem Kind gegenüber sichtbar werden zu lassen (vgl. Bild unten, *Duchess of Devonshire*, die ihr Töchterchen zu Nachahmung anspornt). Doch allgemein gesehen, verhielt sich das 18. Jahrhundert zum Kinde ähnlich wie Rousseau, der zwar Wichtiges über eine kindgemässe, natürliche Erziehung theoretisch ausformuliert hatte, aber selbst noch nicht in die Praxis umzusetzen vermochte, liess er doch seine eigenen Kinder ins Waisenhaus bringen und dort aufziehen. Denn es war schwierig für die Einzelnen, dies im Kreis der Familie, ja in Schulen zu verwirklichen. Weit hin wurde das Kind im Zuge der Macht der Gewohnheit noch immer als kleiner Erwachsener betrachtet, seine Reaktionen nicht richtig eingeschätzt, weil man das Kind und sein Seelenleben vom gewohnten Standpunkt des Erwachsenen 'von oben herab' beurteilte. Dieser schwierige Umgang mit dem Kind erhellt auch aus zeitgenössischen Texten wie dem autobiographischen Werk des Schweizer Schriftstellers *Ulrich Bräker* (1735–1798):

»Gewiss kann ich mich so weit hinab
– oder hinauf – wo nicht gar bis

auf mein zweites Lebensjahr [1737] zurückerrinnern. Ganz deutlich besinn ich mich, wie ich auf allen vieren einen steinigten Fussweg hinabkroch und einer alten Base durch Gebärden Äpfel abbettelte. – Ich weiss gewiss, dass ich wenig Schlaf hatte, dass meine Mutter, um hinter den Grosseletern einen geheimen Pfennig zu verdienen, des Nachts verstohlenerweise beim Licht gesponnen, dass ich dann nicht in der Kammer allein bleiben wollte und sie darum eine Schürze auf den Boden spreiten musste, mich nackt darauf setzte und ich mit dem Schatten und ihrer Spindel spielte. Ich weiss, dass sie mich oft durch die Wiese auf dem Arm dem Vater entgegentrug und dass ich dann ein Mordiogeschrei anfang, sobald ich ihn erblickte, weil er mich immer rau anfuhr, wenn ich nicht zu ihm wollte. Seine Figur und Gebärden, die er dann machte, seh ich jetzt noch wie lebendig vor mir.«
»Lebensgeschichte und natürliche Abenteuer des armen Mannes im Tockenburg« (1789)

AN DER SCHWELLE ZUM 19. JAHRHUNDERT

In der von politischen, sozialen, technischen und wirtschaftlichen Umwälzungen geprägten Zeit bedurfte es einer Pädagogik der Tat, wie sie von herausragenden Volksbildnern – allen voran von einem *Johann Heinrich Pestalozzi* (1746 bis 1827; Abb. S.14) – eingeleitet wurde; Bildung sollte jetzt vordringlich auch der armen Bevölkerung zugute kommen. In den zwei ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verwirklichten namhafte Pädagogen die Umsetzung theoretischer Grundsätze von Erziehung und Bildung in die Praxis, was später reformfreudige Pädagogen, unter anderem ein Mitbegründer des Kindergartens, *Friedrich Froebel* (1782 bis 1852), fortsetzten.

Auf dem Gebiete der Kunst besann man sich erneut auf die griechische Antike (Klassizismus). Eine Vertreterin dieser Richtung, die sich in der Porträtmalerei einen Namen

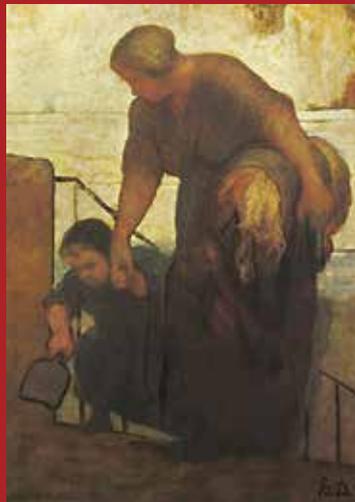
Entdeckung der Kindheit als Lebensalter mit ihr eigenen Gesetzmässigkeiten



Georgina, Duchess of Devonshire, mit Tochter Georgiana, ca. 1785, Öl; Joshua Reynolds.

Selbstporträt mit ihrer Tochter, 1786, Öl; Elisabeth Louise Vigée-Lebrun.





Die Wäscherin, ca. 1860, Öl; Honoré Daumier.

Ein Treffen, 1884, Öl; Marie Bashkirtseff.

Kleinkinderschule, 1879/80, Öl; Max Liebermann.



errang, war die Pariserin *Elisabeth Louise Vigée-Lebrun* (1755 bis 1842), die von ihrem Vater diese Kunst erlernt hatte und sich zu einer europaweit bekannten Künstlerin emporarbeitete. Ihre Bilder strahlen Gefühlswärme aus, wie etwa das 1786 entstandene Selbstbildnis mit Tochter, auch »Mütterliche Liebe« betitelt (S. 15); in einer Zeit gewalttätiger revolutionärer Aufstände waren ihre Bilder wohl gerade wegen dieser visuell wahrnehmbaren Gefühlsempfindungen beliebt. Aufgrund ihrer Malertätigkeit am königlichen Hofe blieb sie von der Härte eines Alltags, wie ihn die einfache Bevölkerung erlebte, verschont. Da sie die persönliche Freundschaft der Königin *Marie Antoinette* genoss, kam sie als Malerin zu Ansehen und wurde 1783 als eine von vier Künstlerinnen in die von männlichen Kollegen dominierte Akademie der Künste aufgenommen. Sie musste dann aber infolge der Verbindungen zur Königsfamilie und zum Hochadel die Revolutionsjahre (1789–1802) im Exil verbringen. Sie suchte mit ihrer Tochter *Julie* (geb. 1780) europäische Grossstädte auf, hielt sich in Rom, Wien, Berlin und

St. Petersburg auf, bis Napoleon sie nach Paris zurückrief. Als die von der Künstlerin überausgeliebte Tochter eine unglückliche Heirat einging, kam es zu einer abrupten Trennung und Distanzierung, was der Mutter grossen Kummer bereitete.

Der Klassizismus wurde von einer weiterengsamteuropäischen Bewegung, der *Romantik*, abgelöst, in welcher der Phantasie, starken Gefühlen und dem Geheimnisvollen grosser Stellenwert zukam. Der Hamburger Maler *Philipp Otto Runge* (1777–1810) zeichnete ein romantisches Kindheitsbild: Seine Kinder waren kräftig und vital (S. 5: »Die Hülsenbeckschen Kinder«, 1805). Man sah in ihnen ein Symbol der Hoffnung, da die göttliche Kraft in ihnen noch unmittelbar wirke.

Als zeitgenössische biographische Aufzeichnungen dienen die

des Malers und Dichters *Wilhelm von Kügelgen* (1802–1867):

»Meine erste, einigermaßen deutliche Erinnerung beginnt mit dem 20. November 1805, an welchem Tage ich drei Jahre alt wurde. Als ich am Morgen die Augen aufschlug, strahlten mich drei kleine Wachskerzen an, die auf weissgedecktem, mit Immergrün garniertem Tische um einen prachtvollen Kuchen standen. Daneben lagen bunte Sachen, unter denen mir eine Arche Noah und besonders ein Bilderbuch erinnerlich ist, dessen Hauptstück den Onkel Nachtwächter mit Spiess und Laterne zeigte. Das Entzücken, das ich empfand, mag Ursache der Unvergesslichkeit jenes grossen Augenblicks gewesen sein. Meine Mutter gab mir die Hand und sagte, dass mein Geburtstag sei. Dann wusch sie mich, scheidelte mir das Haar mit Sorgfalt und kleidete

Bildung soll auch Kindern von Minderbemittelten zuteil werden



mich an. Der offenen Weste wurde ein Paar weite Hosen angenestelt, die hinten offen und mit Schleifen versehen waren; darüber kam ein türkischer Spenser mit kurzen Ärmeln und an die Füße ein Paar Schnallenschuhe. So war der Anzug vollendet, der übrigens im Sommer wie im Winter Hals, Brust und Arme bloss liess.«

»Etwa ein dreiviertel Jahr mochte man in Rhense [in der Nähe von Koblenz] verlebt haben, als meine Grossmutter auf den Tod erkrankte. [...] Da sie so schwach und sterbend war, brachte ich ihr Schneeglöcklein auf ihr Bett. Sie reichte mir die Hand und sagte: „Gelt, Wilhelm, im Himmel sehen wir uns wieder?“ Da schlug ich unbedenklich ein und sagte: „Ja, Grossmama!“«

»Jugenderinnerungen eines alten Mannes«

DARSTELLUNGEN VON ARBEITERKINDERN WÄHREND DES REALISMUS DES 19. JAHRHUNDERTS

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, während der Zeit der *industriellen Revolution*, begann sich, angesichts des unter der arbeitenden Bevölkerung herrschenden Elends in Industriestädten, manchenorts das soziale Gewissen zu regen. Doch verhältnismässig wenige Künstler erachteten es als ihre Aufgabe, dieser sozialen Verpflichtung

nachzukommen, und waren ihr gewachsen, die Schattenseiten des Lebens in Bildern zu thematisieren. Vereinzelt nur widmete man sich diesem neuen Feld der Darstellung von Menschen aus ärmlichen Bevölkerungskreisen und ihrer Arbeit sowie damit verbundenen Themen. Da solche Szenen nicht dem herrschenden Schönheitsempfinden entsprachen, lösten diese Bilder zunächst Entrüstung und Empörung aus; Motive solcher Art seien mit der Kunst nicht vereinbar – ein Gedanke, der heute kaum mehr nachvollziehbar ist. Die betreffenden Künstler freilich liessen sich nicht davon abhalten. Zum Beispiel griff der Franzose Honoré Daumier (1808 bis 1879) das Thema »Die Wäscherin« um 1860 in einem Bild auf, welches eine junge, kräftige Frau zeigt, die bei ihrer harten Arbeit des Wäschewaschens – vermutlich auf einem der Waschschiffe an der Seine – von ihrem Kind begleitet wird. Ihre schwere Arbeit hindert sie nicht, ihrem Kind mütterliche Wärme und Geborgenheit zu schenken; ihre Herzenswärme versinnbildlichte der Maler durch das warme, strahlende Licht (S.16).

Die 24-jährige, in Paris lebende russische Künstlerin Marie Bashkirtseff (1860–1884) malte ein sehr realistisches Bild einer Zusammenkunft von Arbeiterjungen, die miteinander debattieren (S.16). Der Deutsche

Max Liebermann (1847 bis 1935) vermittelte mit seiner Malerei ebenfalls Einblicke in den Alltag von Kindern Nichtprivilegierter, so mit dem Werk »Kleinkinderschule« (Bild links); solche Kindergärten waren gegründet worden, damit Kleinkinder arbeitender Eltern sich zu Hause nicht allein überlassen blieben.

Am vehementesten trat gegen Ende des Jahrhunderts die deutsche Malerin Käthe Kollwitz (1867–1945) als sozialkritische Mahnerin auf. Sie zeichnete Mütter, die in ausdrucksstarken Gebärden ihre Kinder vor Hunger und Krieg schützen wollen. Die Kunst auf diese Weise nutzend, versuchte sie in die Herzen der Zeitgenossen zu dringen und ihr soziales Gewissen wachzurütteln. Ebenso

wollte sie auf die Erbarmungslosigkeit und die Sinnlosigkeit des Krieges aufmerksam machen.

KINDERPORTRÄTS DES IMPRESSIONISMUS

In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts, als sich in Frankreich eine maltechnische Revolution abspielte, beeinflusste dies auch die Porträtkunst. Die Gruppe der sogenannten *Impressionisten* hatte eine ganz neue Art der visuellen Wahrnehmung des Augenblicks und dadurch ausgelöster Empfindungen entwickelt, die sie mit einer speziellen Maltechnik bildlich umsetzten. In ihrem Bildschaffen konzentrierten sie sich neben Landschaften auf Szenen des Alltags, immer bestrebt, das Licht und seine Wirkungen auf die Farben von Gegenständen und Menschen sowie auf seine Auflösung in die Spektralfarben mit reinen Farben wiederzugeben.

In dieser neuen Technik schufen vornehmlich zwei Künstlerinnen – die Pariserin Berthe Morisot (1841 bis 1895) und die auch in Paris lebende Amerikanerin Mary Cassatt (1844 bis 1926) – einfühlsame Kinderporträts, indem sie Motive des familiären Lebens des wohlhabenden Bürgertums wählten, aus dem sie stammten; war doch ihr Wirkenskreis im Vergleich zu dem ihrer männlichen

Malerpersönlichkeit und Gefühlsempfindungen



Mutter kämmt ihr Kind, 1879, Pastell; Mary Cassatt.

Camille Monet mit Kind, 1875, Öl; Claude Monet.

Krebsfang, 1897, Aquarell; Carl Larsson.



Kollegen eingeschränkt, da sie auch nicht an deren öffentlichen Diskussionen über die neue Malerei in Pariser Cafés teilnehmen konnten.

Die beiden versuchten diesen Mangel mit freundschaftlichen Beziehungen zu Impressionisten-Kollegenauszugleichen. Für Berthe Morisot war ein wichtiges Thema die Beziehung zwischen Mutter und Tochter, und daher wählte sie nahe- liegenderweise ihre Tochter *Julie*, einziges Kind aus ihrer Ehe mit *Eugène Manet*, dem Bruder des bekannten Malers *Edouard Manet*, als Modell (Bild S.6 sowie Umschlagrückseite), aber auch Julies Cousinen, Töchter der Schwestern der Künstlerin.

Thematisch ähnliche Bilder malte die unverheiratet gebliebene Mary Cassatt, die mit 21 Jahren nach Paris gezogen war, um sich ganz der Malerei zu widmen. Auch sie porträtierte mit Feingefühl ihre Nichten, denen sie sich eng verbunden fühlte. Ihre Schwester war ihr mit Familie nach Paris nachgefolgt. In ihren Bildern findet man eine ganz spezielle Intimität zwischen Künstlerin und Porträtierten und mitunter die unbeschwerte, offene Art der Amerikanerin.

Beide Künstlerinnen verstanden es, ihrem spezifisch weiblichen Wesen gemäss, zwischenmenschliche Gefühlsbande und -stimmungen in einer für die damalige Zeit

revolutionären Weise maltechnisch umzusetzen. Mit Pinsel oder Kreide gaben sie, gleichsam in einer Farbenharmonie, Gefühlsstimmungen wieder, so dass sie damit selbst bei strengen Kritikern Bewunderung auslösten. So etwa bei der Wiedergabe der innigen Beziehung zwischen Mutter und Kind (Bild oben) oder der engen Bande unter Geschwistern oder Freundinnen.

Im Gegensatz dazu malte *Claude Monet* (1840–1926), der sich mit Vorliebe Landschaften und Blumen widmete, 1875 seine Frau *Camille* mit vermutlich der zweijährigen *Germaine*, dem Töchterchen der befreundeten Familie *Hoschédé* (Bild oben); beide sind in ihre 'Arbeit' vertieft. Es ist ein anderes vertrautes Beisammensein, gleichsam ein liebevolles Nebeneinander – nicht dieser innige Blickkontakt, der am Anfang einer Beziehung steht, ein Sichverstehen ohne Worte, wie es häufig in den Bildern seiner beiden Malerkolleginnen, bewusst oder unbewusst, Niederschlag fand.

In einem zeitgenössischen biographischen Bericht des Schweizer *Heinrich Federer* (1866–1928) finden Phantasie und Denken des Dreijährigen Ausdruck:

»Schon oft habe ich mich geschämt, beim Zurückdringen ins Dunkel der

Kindheit an einem roten Kleidchen mit schwarzen Tupfen stecken zu bleiben. Hinge eine Geissel oder ein Schaukel- pferd oder eine Musikdose am ersten Nagel meiner Erinnerung, so liesse sich immer etwas Ermutigendes daraus er- raten. Jedoch ein Mädchenrock, wie ihn damals dreijährige Buben noch trugen, dieses bequeme, aber den künftigen Hosenmann so entwürdigende Gewand! [...] Aber da hilft nichts. Am Anfang meiner bewussten Geschichte flattert unabwendbar dieser kleine rote Rock. Ich stand [1869] am Fenster des mächtigen Doktor-Omlin-Hauses [in Sachseln], gegen den Dorfbach zu, ohne bei weitem das Gesimse zu erreichen, und blickte über die unzählbaren Tupfe im roten Grunde meines Gewändleins hin- unter [...]. Indem ich aus Langeweile an meinem Tuche schüttelte, schienen die Punkte wie schwarze Käfer aufzuleben, herumzuwimmeln und sich unendlich zu vermehren. Sie krochen millionenhft mir zum Halse herauf und rutschten wieder zu den Füßen hinunter. Ich fühlte ihr Kribbeln und lachte wie gekitzelt darüber. Sehr gut weiss ich, dass ich die Arme spannte, um das ganze Gedränge



irgendwie zusammenzufassen. Doch es war etwas so Unendliches für mich in dieser kleinen Tüpfchengeschichte wie später im unzählbaren Geglitzer des Nachthimmels enthalten.«

»Am Fenster – Jugenderinnerungen«

DIE WENDE ZUM 20. JAHRHUNDERT

Ein anderer Maler, der Schwede Carl Larsson (1853–1919), vermittelt uns ein weiteres Bild von Menschen jener Zeit. Er hatte sich in jungen Jahren, als er in der skandinavischen Künstlerkolonie nahe bei Fontainebleau lebte, in seiner Malerei vom Impressionismus inspirieren lassen, wurde dann aber ein Hauptvertreter des schwedischen Jugendstils. In vielen Bildern hielt er das häusliche und ländliche Familienleben fest: seine Frau Karin und ihre Kinder (vgl. Bild oben).

Eine passende autobiographische Schilderung solcher Naturverbundenheit aus den Kindheitstagen gibt uns die bekannte schwedische Kinderbuchautorin Astrid Lindgren (1907–2002):

»Fragt mich jemand nach meinen Kindheitserinnerungen, dann gilt mein erster Gedanke ... der Natur. Sie umschloss all meine Tage und erfüllte sie so intensiv, dass man es als

Erwachsener gar nicht erfassen kann. Der Steinhafen, wo die Walderdbeeren wuchsen, die Leberblümchen-Stellen, die Schlüsselblumen-Wiesen, die Blaubeer-Plätze, der Wald mit den rosa Erdglöckchen im Moos, die Hage rings um Näs, wo wir jeden Pfad und jeden Stein kannten, der Fluss mit den Seerosen, die Gräben, die Bäche und Bäume, an all das erinnere ich mich besser als an die Menschen. Steine und Bäume, sie standen uns nahe, fast wie lebende Wesen, und die Natur war es auch, die unsere Spiele und Träume hegte und nährte. In der Natur ringsum war auch all das angesiedelt, was unsere Phantasie zu erfinden vermochte. Alle Sagen und Märchen, alle Abenteuer, die wir uns ausgedacht oder gelesen oder gehört hatten, spielten sich dort ab...«

Aus einem Gespräch

»Diese Freiheit zu haben, hiess aber keineswegs, ständig freizuhaben. Dass wir zur Arbeit angehalten wurden, war die natürlichste Sache von der Welt. Schon mit sechs Jahren mussten wir beim Rübenverziehen und Ruffen der Brennesseln für die Hühner helfen. Mit dem Heranwachsen wurden wir auch, sofern es nötig war, bei der Erntearbeit eingespannt. [...] Am Tage meiner Einsegnung [wohl 1921] ging ich am Vormittag aufs Feld Roggen stoppeln und nahm am Nachmittag das Abendmahl. Vor der Arbeit konnte man sich

nicht drücken, wenn es einem gerade passte. Kam beispielsweise eine Mitschülerin, ein untätiges Ferienstadtkind, um einem gerade während des Rübenverziehens eine mehrtägige Radtour vorzuschlagen, dann gab es nur ein Nein. Was einem aufgetragen war, das hatte man zu tun. Ich glaube, es war eine nützliche Lehre, die einem später im Leben half, auch mit eintöniger Arbeit ohne allzu viel Gestöhne und Gejammer fertig zu werden. "Reiss dich zusammen und mach weiter", das waren die Mahnworte unserer Mutter, wenn wir über der Spülwanne in Träumereien versanken, denn selbstverständlich hatten wir auch im Hause zu helfen. So etwas vergisst man sein Leben lang nicht.«

»Das entschundene Land«

Auch die Künstler des *Nachimpressionismus* (Giovanni Giacometti) und jene des *Expressionismus* (unter anderen August Macke) widmeten sich der Porträtmalerei. Ihnen kam es vor allem auf den *Ausdruck*, auf dabei empfundene Gefühle des Künstlers an. Auch die junge, dem Expressionismus nahestehende, im niedersächsischen *Worpswede* tätige Künstlerin Paula Modersohn-Becker (1876–1907) beeinflusste mit ihrem Werk manchen modernen Künstler nachhaltig, obwohl sie bereits mit 31 Jahren verstarb. Mit einer Vereinfachung von Formen und Farben



Mädchen mit Katze im Birkenwald, 1904/05, Öl; Paula Modersohn-Becker.

Mädchen mit Fischglocke, 1914, Öl; August Macke.

reduzierte sie die Bildaussage auf Wesentliches. Ihr ging es um die Komposition von Figuren, nicht um die Darstellung der Landschaft. So stellte sie beim Thema »Kind und Tier« die innige Verbundenheit durch das Im-Arm-Halten und An-den-Körper-Drücken dar. Beim »Mädchen mit Katze« (Bild oben), das 1904/05 entstand, lehnt sich das Mädchen an einen hellen Birkenstamm, in den Armen die Katze, die sie eng ansichschmiegt – gleichsam als eine natürliche Einheit von Baum, Tier und Mädchen. Die Bauernkinder, die die Künstlerin in der dörflichen Abgeschiedenheit porträtierte, hatten einen für Kinder arbeitsreichen Alltag – sie kannten weder Überbehütetsein noch Verwöhntheit, wie sie Kinder aus bessergestelltem Bürgertum oft erlebten. Den Bildern der Künstlerin entströmt sichtbar eine gewisse Schwere und Traurigkeit, die wohl mit ihrem Schicksal und ihrer Art des Erlebens zusammenhing. Anders verhielt es sich beim Schweizer Künstler *Giovanni Giacometti* (1868–1933); er malte ein besonders

farbenfrohes Bild von seiner Tochter »Otilia Giacometti« im Garten, umgeben von Blumen (Titelblatt).

Für den jungen expressionistischen Künstler *August Macke* (1887 bis 1914) bedeutete das Malen »ein freudiges, empfindsames Nachgestalten der Natur im Bilde, mit wunderbaren Farbeinheiten neu aufgebaut«. Er verwirklichte dies auch bei dem Bild »Mädchen mit Fischglocke« (Bild oben), das er kurze Zeit vor seinem Ableben malte – er fiel in den ersten Wochen des Ersten Weltkrieges.

DIE FOTOGRAFIE LÖST DAS GEMALTE PORTRÄT AB

Nach dem Krieg gewann die Porträtfotografie zunehmend an Bedeutung. Es war einfacher und weit weniger zeitaufwendig und kostspielig, zum Fotografieren zu gehen oder selbst zu fotografieren und Familiengeschichte auf diese Art zu dokumentieren, als Familienmitglieder von einem Künstler malen zu lassen. Doch die Feinheit des Ausdrucks und die Betonung der Nuancen der Persönlichkeit vermag die Fotografie nicht immer in

solch künstlerischer Vollkommenheit zu vermitteln, wie es zum Beispiel bedeutenden Künstlerinnen und Künstlern des Impressionismus gelang, in deren Porträtmalerei auch das Geistig-Seelische des jungen Menschen Ausdruck fand. ☹

Bildquellen

S. 14 o.: Zentralbibliothek Zürich. S. 5 o. und übrige Bilder: ABZ-Bildarchiv.

Literatur

Frances Borzello, Ihre eigene Welt, Frauen in der Kunstgeschichte, Hildesheim 2000. Johannes Butzbach, Odeporicon, Wanderbüchlein, Zürich 1993. Philippe Godard, La vie des enfants travailleurs pendant la révolution industrielle, Paris 2001. Christine Kayser (ed.), L'enfant chéri au siècle des Lumières, Louveciennes 2003. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Kleine Prinzen, Kinderbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert aus der Fundación Yannick y Ben Jakober, Bonn 2003. Carl Larsson, Aquarelles, Bibliothèque de l'image, Paris 1994. Astrid Lindgren, Das verschwundene Land, München 2002. Marie-Louise Plessen, Peter von Zahn, Zwei Jahrtausende Kindheit, Köln 1979. Martin Postle, Sir Joshua Reynolds, Cambridge, UK, 1995. Liselotte v. Reinken, Paula Modersohn-Becker, Reinbek bei Hamburg 1998. Robin Richmond, Children in Art, Nashville, Tennessee, 1992. Max Sauerlandt, Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei, Leipzig 1921. Hanno Schmitt, Silke Siebrecht, Eine Oase des Glücks. Der romantische Blick auf Kinder, Reckahn 2002. Sybil Gräfin Schönfeldt, Astrid Lindgren, Reinbek bei Hamburg 1987. Gottfried Sello, Malerinnen aus vier Jahrhunderten, Hamburg 1997. Maria Waser, Die Geschichte der Anna Waser, Stuttgart 1922. Franz Winzinger, Albrecht Dürer, Reinbek bei Hamburg 1998.