

tritt nämlich permanent in Widerspruch zu den unablässigen Versuchen des Malers, die Einsicht in die Substanzlosigkeit ästhetischer Produktion zu widerlegen.“ (32) Adorno hatte formuliert: „Schein ist die Kunst am Ende dadurch, dass sie der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag.“ (Adorno 1970, 231) Und: Des „Scheins mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren, ist die Idee von Kunst.“ (Ebd., 122)

Zweite gelingt es über fast 500 Seiten, eine präzise Autopsie mit der philosophischen Reflexion über die Möglichkeit und die Modalitäten zeitgenössischer Malerei auf höchstem Niveau zu verbinden. Richters kokette Bemerkung „Meine Bilder sind klüger als ich“ (in dem Beitrag zu seinem 80. Geburtstag auf ARD alpha am 10.2.2012) bringt Armin Zweite kongenial auf den Begriff,

führt ihre „malerische Klugheit“ zur ästhetischen Erkenntnis, mit Beobachtungen zu Richters Kunst und ihrer Zeitgenossenschaft, die vor allem mit Adornos *Ästhetischer Theorie* begründet werden. Vielleicht wird Armin Zweites Richter-Monographie in der nächsten Forschergeneration (die mit Peter Geimer und André Rottmann als Autoren im New Yorker Katalog bereits am Werk ist) ergänzt durch eine Untersuchung dieses Œuvres aus dezidiert bild- und medienwissenschaftlicher Sicht, ist Richters Kunst doch als grundlegende ‚Arbeit am Bild‘ in all seinen Erscheinungsformen zu verstehen.

---

PROF. DR. HANS DICKEL  
 Institut für Kunstgeschichte,  
 Universität Erlangen-Nürnberg,  
 Schlossgarten 1 (Orangerie), 91054 Erlangen,  
 hans.dickel@fau.de

## Spielräume zwischen Stift und Papier

Barbara Wittmann  
**Bedeutungsvolle Kritzeleien.  
 Eine Kultur- und Wissens-  
 geschichte der Kinderzeichnung,  
 1500–1950.** Zürich,  
 diaphanes 2018. 417 S., zahlr. Ill.  
 ISBN 978-3-0358-0084-5. € 39,95

In ihrer jüngsten Monographie *Bedeutungsvolle Kritzeleien* stellt Barbara Wittmann ihre Expertise zur Geschichte der Kinderzeichnung unter Beweis. Das Buch basiert auf einer Serie von neun Artikeln, die die Autorin zwischen 2006 und 2012 publizierte und die auch die Grundlage ihrer 2014 an der Bauhaus-Universität Weimar vorgelegten Habilitationsschrift bil-

deten. Im Zuge der Konzeption des Buches wurden diese Beiträge überarbeitet, modifiziert und erweitert. Daraus sind – flankiert von einer methodenkritischen Einleitung und einem Resümee – acht Kapitel hervorgegangen: Die ersten beiden gehen dem Stellenwert der Kinderzeichnung in der bildenden Kunst des 16. bis 19. Jahrhunderts nach, im vierten und fünften widmet sich die Autorin dem kunstwissenschaftlichen, kunstpädagogischen und kulturwissenschaftlichen Diskurs um 1900, und die Kapitel 3 sowie 6 bis 8 behandeln verschiedene Einsatzfelder der Kinderzeichnung in der Psychologie. Alle Abschnitte verbindet die der Wissenschaftsgeschichte entlehnte Frage nach dem Instrument-Charakter der kindlichen Kritzeleien in ihren vielfältigen Entstehungskontexten. Wittmann gelingt es, eine Vielzahl origineller Fragen an ihr Material zu richten, allerdings werden ältere dabei bisweilen übergangen, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

## DIE KUNSTGESCHICHTE DER KINDERZEICHNUNG

Den Auftakt macht die frühneuzeitliche Kunstgeschichte der Kinderzeichnung in Italien und den Niederlanden. Als entscheidende Prämisse für die Entstehung der Gattung wird dabei – im Einklang mit Wolfgang Kemp (vgl. „... *einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen*“. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch*, Frankfurt a. M. 1979, 26–31) – die allmähliche Aufwertung der Zeichnung zur autonomen Kunstform benannt. Ihre Suche nach zeichnenden Kindern führt die Autorin sodann in die Werkstätten der Renaissance, in denen Lehrlinge erste zeichnerische Kompetenzen erwarben. Spuren ihres Könnens hinterließen sie etwa auf Skizzenblättern, an Wänden oder auf den Rückseiten von Gemälden. Zudem markierte seit Ghibertis Legende von der Entdeckung Giotto durch Cimabue (vgl. Julius Schlosser, *Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti*, Berlin 1920, 51) die Steinritzzeichnung eines Schafes viele Jahrhunderte lang den Gründungsakt der neueren Kunstgeschichte. Dennoch wurden die Gestaltungsprinzipien der Kinderzeichnung vor dem Hintergrund des realistischen Kunstbegriffs der Frühen Neuzeit nie produktiv. So konnte etwa Michelangelo den Vorwurf des Infantilismus ins Feld führen, um seinen ungeliebten Mitarbeiter Baccio d’Agnolo vor seinen Auftraggebern zu diskreditieren. Dürer und Caroto hingegen imitierten den anti-disegno des Kindes, um im Rahmen gemalter bzw. gezeichneter Parodien einen spielerischen Nachweis ihrer Virtuosität zu erbringen. Wie aber ließe sich der ambivalente Status der kindlichen Kritzelei im Kunstdiskurs der Frühen Neuzeit genau charakterisieren? Wittmann schlägt die aktuell vor allem in der Sonderpädagogik kritisch reflektierte Denkfigur des „eingeschlossenen Ausschlusses“ (35) vor und kann damit überzeugen – nicht zuletzt, da diese sich auch auf die Kunstproduktion anderer Randgruppen wie etwa die blinder oder sehgeschädigter Menschen übertragen ließe.

Mit der Hinwendung zum Verhältnis von Hoch- und Kinderkunst im 17. Jahrhundert ist die

Entdeckung neuer Bildstrategien verbunden. Die Autorin konzentriert sich auf die Niederlande, wo sich die Präsenz von Imitationen kindlicher Zeichnungen auf die Subgenres der Kircheninterieur- und Trompe-l’œil-Malerei beschränkt. Besonders aussagekräftig ist hier die Analyse eines Gemäldes von Pieter Saenredam (*Abb. 1*). Der Pionier des gemalten Architekturinterieurs präsentiert in seinem Bild *Blick in das Hauptschiff der Buurkerk in Utrecht* (1644) vordergründig und in unmittelbarer Nähe zur eigenen Signatur zwei (vermeintliche) Kinderkritzeleien, die in den das Kircheninterieur dokumentierenden Vorzeichnungen fehlen und daher als freie Zugaben des Künstlers gewertet werden können. In einem ansonsten dem mosaischen Bilderverbot vollständig anheimgefallenen Kircheninneren ist die Anwesenheit der Skizzen gleich doppelt bezeichnend für das Scheitern des Ikonoklasmus an sich selbst. Denn auf der einen Seite zeugen sie von der mit dem calvinistischen Bildersturm einhergegangenen Profanisierung des sakralen Raumes, in dem sich anstelle von Gläubigen nun Hunde, orientalische Touristen und kleine Schmierfinken aufhalten; und andererseits verweisen sie auf das notorische Verlangen des *homo pictor*, in einem ikonischen Vakuum immer wieder neue Bilder zu schaffen, sei es durch kindliches Gekritzeln an der weißen Wand oder durch die Ästhetisierung der Leere mittels eines kunstvollen Architekturstücks.

Das zweite Kapitel des Buches leitet zur Kinderzeichnung in der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts über. Im ausgehenden 18. Jahrhundert verhandeln Bilder, die auf Kinderzeichnungen Bezug nehmen, laut Wittmann nur noch selten das Thema der Ausbildung von Lehrlingen im Atelier. Vielmehr zeigen sie nun Aspekte der häuslichen Erziehung des Kindes im Kreis der Familie. Das Zeichnen spielte dabei noch immer eine zentrale Rolle, allerdings nicht länger als Teil eines teleologisch auf Berufe in der Kunst bzw. im Kunsthandwerk zulaufenden Curriculums. Was jetzt galt, war das von Rousseau inspirierte pädagogische Konzept der ergebnisoffenen Erziehung, orientiert an der natürlichen Entwicklung des Kindes und (zumindest in den ersten Jahren) fokussiert auf die

systematische Erziehung der Sinne als den universell nützlichen „Werkzeugen des Geistes“ (Jean-Jacques Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung* (1762), hg. v. Ludwig Schmidts, Paderborn u. a. 11993, 111; dazu etwa: Marcel Grandière, *L'idéal pédagogique en France au dix-huitième siècle*, Oxford 1998, 113–137). Vor allem das Beispiel Philipp Otto Runge verdeutlicht vor dem Hintergrund zeitgenössischer Kindheitskonzepte in der Pädagogik, wie sich in der Romantik das künstlerische und rezeptionsästhetische Ideal der Voraussetzungslosigkeit des kindlichen Blicks formierte, das bekanntlich in der Moderne eine zweite Konjunktur erfuhr, aber auch Akteure wie Corrado Ricci auf den Plan rief, die den wissenschaftlichen Wert der Kinderzeichnung entdeckten und sie als Kommunikatorin der Mechanismen des kindlichen Geistes interpretierten.

An die Stelle der Ausbildung zur Kunst trat damit „die Erziehung durch Kunst“ (65) – ein Umstand, auf den die Autorin ein spezielles ikonographisches Phänomen zurückführt: die Zunahme von Darstellungen zeichnender Kinder, bei gleichzeitiger Abnahme der Sichtbarkeit ihrer Machwerke. Als Beispiel wird die Radierung *Cabinet d'un peintre* (1771) angeführt, in der Daniel Chodowiecki seine Frau Jeanne sowie seine fünf Kinder beim Anschauungs- und Zeichenunterricht präsentiert (Abb. 2). Auch hier habe der Künstler die Zeichnung seines ältesten Sohnes – ein Pferd in der Pesade – absichtsvoll verschattet, um zu verdeutlichen, was wichtig ist: Dass gezeichnet wird, nicht was gezeichnet wird. Ob Chodowiecki sich darüber hinaus Sorgen gemacht haben mag, das Bild des Sohnes könnte dem des Vaters „Konkurrenz“ (67) machen, sei dahingestellt. Denn entscheidend ist die Feststellung, dass der Künstler an dieser Stelle einmal mehr (vgl. Jasmin Schäfer, *Das Bild als Erzieher. Daniel Nikolaus Chodowieckis Kinder- und Jugendbuchillustrationen in Johann Bernhard Basedows Elementarwerk und Christian Gottlieb Salzmanns Moralischem Elementarbuch*, Frankfurt a. M. u. a. 2013) seine Identifikation mit den progressiven pädagogischen Idealen der Aufklärung bekundet. Deshalb ist es auch unwahrscheinlich, dass Chodowiecki – wie Wittmann ver-

mutet (vgl. 65–67 u. 122–123) – als kritischer Beobachter Anteil am Lernfortschritt seines Ältesten nimmt, den er ja keines Blickes würdigt. Er ist vielmehr als Künstler und Versorger anwesend, der – den Verlockungen der Lely Venus standhaft trotzend – nur Augen für seine Frau zu haben vorgibt. Diese präsentiert er uns nicht ohne Stolz als Personifikation einer aufgeklärten Paideia – also in eben jener Rolle, die führende Erziehungswissenschaftler in Ermangelung geeigneter öffentlicher Schulen seinerzeit für die Mütter vorsahen (vgl. Raphael Baer, Pestalozzi über die tragende Rolle der Mutter in der familiären Erziehung, in: ders. [Hg.], *Marriage, Family, Society = Ehe, Familie und Gesellschaft in Bezug auf Carl Hilty und Johann Heinrich Pestalozzi*, Niederuzwil 2011, 147–166).

#### KUNSTWISSENSCHAFT, KUNST-PÄDAGOGIK, KULTURWISSENSCHAFT

Im vierten Kapitel wendet sich die Autorin drei Aspekten der Zeichenpädagogik im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu: der empirischen Kinderzeichnungsforschung, die im Rahmen von Massenexperimenten an Volksschulen gigantische Konvolute zusammentrug und statistisch auswertete, um einen an der natürlichen Entwicklung des Kindes orientierten Lehrplan zu entwerfen; ferner Ausstellungen und Kongressen zur Kinderzeichnung, die den langjährigen Reformbemühungen der Kunstpädagogik in den 1920er Jahren institutionell zum Durchbruch verhelfen; aber zu allererst den leitenden Methoden und Praktiken des schulischen Zeichenunterrichts im 19. Jahrhundert. Diese lassen sich wiederum in zwei Lager einteilen: auf der einen Seite die Anhänger der in den Schulen vorherrschenden lineargeometrischen, auf dem kleinteiligen Kopieren von Wandtafeln, Vorlagen und Modellen beruhenden Methode und auf der anderen die Verfechter des gymnastischen Ansatzes mit seinen (teilweise sogar beidhändig auszuführenden) raumgreifenden Übungen im Freihandzeichnen von Kreisen, Schleifen und Palmetten. Deutlich wird, dass die Autorin ihre Aufmerksamkeit überwiegend auf die Ausprägungen und Motivationen des letzteren Phänomens richtet. Das passt zu ihrem allgemeinen Schwerpunkt

**Abb. 1 Pieter Saenredam, Blick in das Hauptschiff der Buurkerk in Utrecht, 1644. Öl/Holz, 60,1 x 50,1 cm. London, National Gallery, NG 1896 (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/pieter-saenredam-the-interior-of-the-buurkerk-at-utrecht>)**



der ‚freien Kinderzeichnung‘, führt aber auch zu einem Zerrbild der historischen Wirklichkeit des institutionellen Kinderzeichnens im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Denn abgesehen von wenigen prominenten (außerschulischen) Ausnahmen wie Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus hatte die sensomotorische Ausrichtung des Zeichenunterrichts durch Liberty Tadd, Joseph Vaughan oder Georg

Stiehler kaum Einfluss auf die Zeichenpraxis. Im Schulunterricht blieb bis zur Kunsterziehungsreform in der Weimarer Republik die lineargeometrische Methode flächendeckend tonangebend, weil sich diese mit der Schulwirklichkeit – mit den knappen Mitteln und der schlechten Ausstattung vieler Einrichtungen, mit der geringen zeichnerischen Kompetenz des Lehrkörpers, mit der chronischen Überbelegung der Schulklassen und vor allem mit den ökonomischen Interessen in den Kultusministerien – besser vertrug. Ein Blick auf die aktuelle Forschungsliteratur zum Thema hätte geholfen, an dieser Stelle zu einer ausgewogeneren Darstellung zu gelangen (etwa: Helene Skladny, *Ästhetische Bildung und Erziehung in der Schule. Eine ideengeschichtliche Untersuchung von Pestalozzi bis zur Kunsterziehungsbewegung*, München 2012; Barbara Lutz-Sterzenbach, *Epistemische Zeichenszenen. Zeichnen als Erkenntnis in der Kunstpädagogik*

*und interdisziplinären Bezugsfeldern*, München 2015; Wolfgang Legler, *Einführung in die Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts von der Renaissance bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, Oberhausen 2011; Hans-Günther Richter, *Eine Geschichte der ästhetischen Erziehung*, Niebüll 2003). Außerdem wird dem Umstand zu wenig Bedeutung beigemessen, dass lineargeometrische Zeichenübungen während der Institutionalisierung des Fachs in den 1870er Jahren auch deshalb so erfolgreich waren, weil sie ihrerseits eine die Zeichendidaktik bereits seit Pestalozzi und Herbart begleitende, auf den Körper bezogene Regulationsutopie zu verwirklichen versprochen: die ästhetische und rationale Erziehung des Auges zu einem universell nützlichen analytischen Instrument.

Das fünfte Kapitel versammelt dann Beispiele des Diskurses zur Kinderzeichnung in so unter-

schiedlichen Disziplinen wie der Psychologie, Anthropologie und Kunstwissenschaft entlang eines roten Fadens, der den Aufstieg und Fall des Evolutionismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfolgt. Dominant war in dieser Phase vor allem Ernst Haeckels biogenetisches Grundgesetz, demzufolge ontogenetische Prozesse phylogenetische Vorgänge rekapitulieren. Die damit einhergehende Möglichkeit, die Entwicklung des Kindes in Analogie zur Entwicklung des Menschen zu setzen, veränderte den Blick auf die Kinderzeichnung zwischen 1895 und 1914 radikal. Wurden die Kritzeleien zuvor als ahistorisch deklariert, weil ihre Gestaltungsprinzipien keinem geschichtlichen Wandel zu unterliegen schienen, so schlugen sie nun eine Brücke über den von Charles Lyells *Principles of Geology* (1830–33) und Charles Darwins *Origin of Species* (1859) aufgerissenen *abyss of time*. Mit großem Erkenntnisgewinn arbeitet Wittmann heraus, wie die pädagogische Psychologie nun ihre Bemühungen um Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der zeichnerischen Entwicklung nochmals intensiviert. Und auch die weltweit erste Ausstellung zum Thema *Das Kind als Künstler* (Hamburger Kunsthalle; 1.–30. Oktober 1898) verfolgte diese Zielsetzung. Ihr Organisator, der Reformpädagoge und Volksschullehrer Carl Götz, arrangierte zu diesem Zweck eine suggestive Bilderfolge, die er mit ethnographischen und prähistorischen Beispielen anreicherte, um der Öffentlichkeit seine Version der Fortschrittsgeschichte nahezubringen.

Zu einer wissenschaftlichen Definition des gesuchten Gesetzes gelangte er dabei nicht. Diese sollten jedoch wenig später Karl Lamprecht und sein Schüler Siegfried Levinstein vorlegen. Vor dem Hintergrund seines gewachsenen Interesses an einer auf psychologischer Grundlage beruhenden komparatistischen Universalgeschichtsschreibung aller Länder und Zeiten erschien auch Lamprecht die Kinderzeichnung als vielversprechendes Vehikel zur Verschränkung von Onto- und Phylogenese. Seine riesige Sammlung von über 140.000 Kinderzeichnungen, die auch Konvolute aus Indien, Japan und dem Kongo enthielt, zählte zu einer der größten ihrer Art, wuchs ihrem

Initiator jedoch derart über den Kopf, dass er sie nie hat auswerten können. Gesammelt und experimentiert wurde dennoch weiter, allerdings nicht länger mit dem Ziel, die Rekapulationstheorie zu stützen, sondern aus dem Interesse heraus, diesem Deutungsdispositiv seine Anziehungskraft zu nehmen. Vor allem der Haeckel-Schüler und Physiologe Max Verworn tat sich dahingehend hervor. Auch er verglich auf der Suche nach strukturellen Ähnlichkeiten Kinderzeichnungen mit prähistorischer und „primitiver“ Kunst, kam dabei jedoch nicht zu einem Fortschrittsmodell, sondern zur Theorie zweier im Menschen angelegter „epistemologischer Grundhaltungen“ (236): ein mimetischer und ein abstrahierender Zugang zur Welt, wobei letzterer sich nicht aus ersterem entwickelt habe. Er stelle vielmehr ein Indiz für die gewachsene Dämonengläubigkeit und Religiosität des Menschen dar, die ihm phantasievollere Darstellungen abverlangten.

Aus kunsthistorischer Perspektive ist das mit diesen Entwicklungen eng verbundene, ihnen aber zeitlich vorgehende Unterkapitel zu Aby Warburg aufschlussreich. Dieser hatte auf seiner Nordamerikareise – genauer auf der Exkursion in die Indianergebiete von New Mexiko und Arizona – einen der allerersten Versuche unternommen, den kulturhistorischen Wert der Kinderzeichnung zu erschließen. Quelle hierfür ist sein Vortrag *Über die Logik der Magie des primitiven Menschen* (1923), der 1988 erstmals unter dem Titel *Schlangenritual. Ein Reisebericht* publiziert wurde. Darin kommt Warburg auf die Kinderzeichnung des jungen Goshoenewa Howato zu sprechen (Abb. 3), die in Zusammenhang mit einem Zeichenexperiment in der Keams Canyon Boarding School entstand und mittlerweile (wie auch die anderen Blätter) verloren zu sein scheint (vgl. 238f.). Wittmann arbeitet überzeugend heraus, welche Bedeutung gerade diese Zeichnung für Warburgs spätere Kulturtheorie hatte, vereint sie doch Anzeichen der kirchlichen und pädagogischen Überschreibung einer indigenen Kultur mit jenen ihres ‚Nachlebens‘ – in diesem Fall von archaischen Vorstellungen



Abb. 2 Daniel Chodowiecki, *Cabinet d'un peintre*, 1771. Radierung, 17,9 cm × 22,9 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-13.582 (<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=chodowiecki&p=1&ps=12&st=Objects&ii=10#/RP-P-OB-13.582,10>)

gen der Schlange als Wettergottheit. Wichtig ist in diesem Kontext die Darstellung der Bezüge Warburgs zur experimentellen Kinderpsychologie und zum Child Study Movement, womit eine sinnvolle Ergänzung zu Uwe Fleckners jüngstem Beitrag gegeben ist (Aby Warburgs amerikanische Reise. Vom „illustrierten Tagebuch“ zur kulturpsychologischen (Selbst)betrachtung, in: Aby Moritz Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika: Vorträge und Fotografien*, hg. v. Uwe Fleckner, Berlin/Boston 2018, 1–23). Umso bedauerlicher ist es, dass die Autorin sich abgesehen von Warburg nicht mit der kunsthistorischen Forschung zur Kinderzeichnung auseinandergesetzt hat. Eine Vertiefung hätte sich angeboten, da dieses Thema im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert viele Vertreter des Fachs bewegte – so etwa auch Heinrich Wölfflin, der sich von der Dissertation (*Prolegomena zu einer Psychologie der Architek-*

*tur* (1886), hg. v. Tristan Weddigen/Oskar Bätschmann [Gesammelte Werke, Bd. 1], Basel 2021, 41) bis zum Spätwerk immer wieder auf Kinderzeichnungen bezog.

### DIE PSYCHOPHYSIOLOGIE DER KINDERZEICHNUNG

Der letzte große Block des Buches setzt sich aus vier Kapiteln zusammen, die der Psychophysiologie des Zeichnens gewidmet sind. Das Thema wird bereits im dritten Abschnitt adressiert, wo Wittmann u. a. am Beispiel der Versuche James Mark Baldwins mit dessen eigenen Kindern darlegt, dass sich die frühe Experimentalpsychologie von der Hinwendung zur Kinderzeichnung erstmal gar keine Rückschlüsse auf die Entwicklung des Kunsttriebes erhoffte, sondern Einsichten in sensorische Prozesse, die die Kulturtechnik des Schreibens betreffen. Der Stellenwert der Kinder-



**Abb. 3** Goshoenewa Howato, Kinderzeichnung, 1896. Photomechanische Reproduktion des verlorenen Originals. London, The Warburg Institute Archive (Wittmann, S. 193, Abb. 1)

zeichnung in der Intelligenzforschung wird dann im sechsten Kapitel ins Visier genommen. Im Zentrum des Interesses steht hier der Draw-a-Man Test, den die amerikanische Psychologin Florence Laura Goodenough auf Basis eines Massenexperiments und einer Sammlung von 5.000 Kinderzeichnungen 1924 an der Stanford University als Dissertation eingereicht hatte. Wittmann beschreibt zum einen die ideengeschichtlichen Voraussetzungen dieses psychometrischen Verfahrens in der Intelligenzforschung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, zum anderen das Prozedere des Tests an sich, der von den Probandinnen und Probanden verlangte, so gut es geht eine männliche Gestalt zu Papier zu bringen. Anschließend folgte die Auswertung mit Hilfe einer Skala von 51 Beurteilungskriterien. Das Ergebnis diente der genauen Bestimmung der geistigen Entwicklungsstufe des Kindes und nicht zuletzt dank eines Multiplikators auch der Bezifferung seines Intelligenzquotienten.

Der Draw-a-Man Test gehörte über Jahrzehnte zu den meistverwendeten Evaluationsverfahren in der klinischen Psychologie Nordamerikas. Er wurde im Zuge dessen immer wieder adaptiert und schließlich auch zur Diagnose physischer und psychischer Krankheiten verwendet. Auch Goodenough selbst verhalf ihm 1926 zu einem neuen Anwendungsgebiet, indem sie ihr Verfahren für eine vergleichende Untersuchung der Intelligenz von weißen amerikanischen und immigrier-

Befund, dass die Intelligenz der amerikanischen Kinder die der anderen Gruppen deutlich übertreffe, was in Goodenoughs Augen die damals noch verbreitete Theorie bekräftigte, der Intelligenzquotient sei vererbbar und unveränderlich. Erst 1950 sollte Goodenough diese rassistische Position revidieren und die gravierenden methodischen Mängel ihres Verfahrens einräumen – ohne damit die Stigmatisierung von Minderheiten aus der Welt zu schaffen, die der Draw-a-Man Test jahrzehntelang ermöglicht hatte. Das Kapitel ist nicht zuletzt deshalb bereichernd, weil es neben der körperlichen und geistigen Disziplinierung im Rahmen von Zeichenunterricht auf eine weitere, weniger gut untersuchte biopolitische Dimension der Kinderzeichnung aufmerksam macht.

Das siebte Kapitel behandelt dann die Geschichte der psychoanalytischen Auslegung von Kinderzeichnungen. Nach einem Blick auf den weiteren Kontext – insbesondere auf die Tradition der Interpretation von Schrift und Zeichnung als Symptome psychischer Erkrankungen um 1900 – kommt Wittmann auf die Rolle der Kritzeleien in der frühen psychoanalytischen Kinderkur zu sprechen. Kinderzeichnungen wurden hier zu einem wichtigen *tool* der Datengewinnung, da die etablierten Zugänge über das Gespräch und die Traumdeutung bei den jungen Patientinnen und Patienten versagten. Schon Sigmund Freud ließ daher in seiner im Jahr 1909 erstpublizierten *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* (Gesam-

ten Kindern heranzog. Unter Ausblendung aller sozialen, milieu- und bildungsspezifischen Faktoren gelangte sie dabei zu dem wenig überraschenden

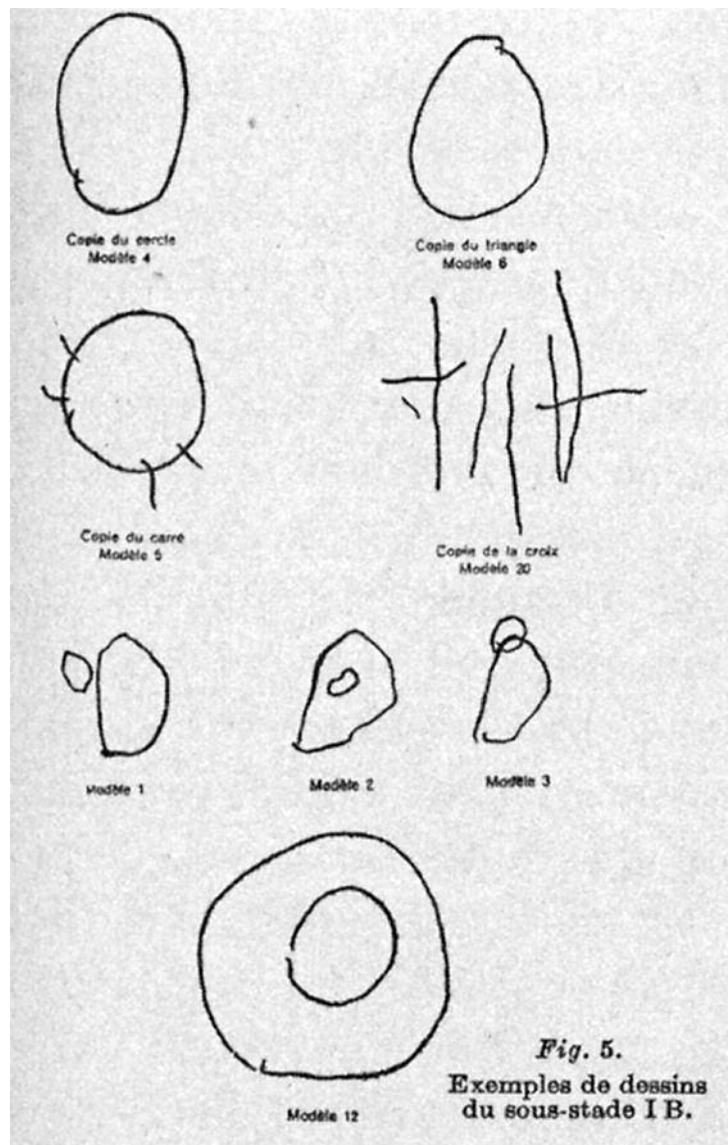
**Abb. 4** Zusammenstellung der Ergebnisse aus den Experimenten zur geometrischen Vorstellung des Kindes. Kinderzeichnungen im Teilstadium I B nach einzelnen Modellen, in: Jean Piaget/Bärbel Inhelder, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris 1948, S. 75, Fig. 5 (Wittmann, S. 333, Abb. 15)

melte Werke, Bd. 7, 1941, hg. v. Anna Freud, 241–377) den „kleinen Hans“ zeichnen und wertete die Resultate im Anschluss hermeneutisch aus. Melanie Klein setzte diese Tradition fort. Zeichenmaterialien gehörten neben Spielzeugen zum festen Objektbestand ihres Behandlungsraumes. Analysiert wurde von ihr aber nicht mehr nur die symbolische Dimension der Kritzeleien, sondern gerade die Art und Weise, wie die Zeichnungen zu Papier kamen.

Das achte Kapitel schließlich richtet den Blick auf die bahnbrechenden entwicklungspsychologischen Forschungen Jean Piagets. Dieser vertrat die Theorie, dass dem Kind in der Frühphase seiner Entwicklung eine Art, räumlich

zu denken, eigen sei, die später von der euklidisch-geometrischen Anschauung überschrieben werde. Um diese ursprüngliche Schicht der Rauman-schauung zu erkunden und die weitere Psychogene-se des kindlichen Wahrnehmungsraumes zu entfalten, führte Piaget Zeichenexperimente durch, in denen die Kinder 21 Vorlagen oder Modelle geometrischer Formen kopieren sollten. Dabei wurden sie genau beobachtet, jede ihrer Re-gungen wurde protokolliert. Auf der Basis der so erhobenen Daten konstatierte Piaget eine neue psychogenetische Regelmäßigkeit: Ihm fiel auf, dass ca. Dreijährige durchaus in der Lage waren, topologische Relationen zu bezeichnen, nicht je-

doch euklidische. So wurde von den Probandinnen und Probanden etwa erkannt, dass Geschlossenheit eine gemeinsame topographische Eigenschaft von Kreis, Quadrat und Dreieck darstellt, denn diese wurde in allen drei Fällen durch konvergierende Kurven abgebildet (Abb. 4). Die geometrischen Unterschiede der Figuren hingegen wurden gar nicht oder nur andeutungsweise wiedergegeben. Auf dieser Stufe, so der Rückschluss Piagets, spielen projektive und euklidische Relationen wie Perspektive, Proportionen oder Entfernungen noch keine Rolle im Wahrnehmungsraum des Kindes. Dieser sei vielmehr nach topologischen Eigenschaften wie Nachbarschaft, Reihenfolge oder Ste-





tigkeit geordnet, bevor er sich im fortschreitenden Alter mehr und mehr an den Prinzipien der euklidischen Geometrie ausrichte – ein Prozess, den die zeichnerische Praxis des Kindes zugleich reflektiere und motiviere.

### FAZIT

Man wird kein Buch finden, dass sich bis dato auf breiterer Quellenbasis und mit größerer Expertise dem historischen Phänomen der Kinderzeichnung gewidmet hätte. Wittmann ist trotz der Internationalität und Multidisziplinarität des Diskurses zu einer ansprechend geschriebenen, klar strukturierten und an den wesentlichen Stellen überzeugenden Darstellung der wechselhaften Geschichte des kindlichen Zeichnens vom 16. bis zum 20. Jahrhundert gelangt. Drei Punkte sind dennoch anzumerken: einerseits die Abbildungsqualität der Illustrationen, die besonders in den ersten Kapiteln stark zu wünschen übrig lässt. Zweitens die etwas unglückliche Gewichtung der verhandelten Themen: Das Buch weist gerade in der zweiten Hälfte einen psychologiehistorischen Überhang

auf, den man hätte ausgleichen können, etwa durch Fragen nach der Rezeptionsgeschichte der Kinderzeichnung in der modernen Kunst, nach ihrem Stellenwert in der kunsthistorischen Forschung oder auch im Hinblick auf *gender*-Fragen. Und drittens fragt man sich, wieso die Autorin ihre Materialauswahl weitgehend auf die ‚freie Kinderzeichnung‘ beschränkt und damit nicht nur ein veraltetes Konzept der Reformpädagogik reproduziert hat, sondern auch die lange, nicht weniger material- und aufschlussreiche Geschichte der ‚gebundenen Kinderzeichnung‘ unterbelichtet lässt. Den positiven Gesamteindruck können und sollen diese Anmerkungen aber nicht trüben. Wittmann hat ohne jeden Zweifel ein Standardwerk vorgelegt.

---

**DR. TOBIAS TEUTENBERG**

Heinrich Wölfflin – Gesammelte Werke

Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut

für Kunstgeschichte, Rom

Tobias.Teutenberg@biblhertz.it

## Erwiderung auf Christian Freigangs Replik, in: *Kunstchronik* 74/8, 2021, 425f.

---

**R**igidität und Vehemenz der Replik von Christian Freigang überraschen insofern, als lediglich der ungeklärte Sinngehalt der fraglichen Hand Gegenstand der Interpretation war und diese eine immerhin in sich schlüssige Deutung zur Diskussion stellte. Intendiert war nicht, anhand eines Details der Villard-Skizze „eine umfassende Deutung der gotischen Architektur vorzunehmen“, sondern exempla-

risch aufzuzeigen, wie eine konsequente kunstsoziologische Perspektive für bislang ungeklärte Sachverhalte durchaus aufschlussreich sein kann. Insofern machte es auch Sinn, sich zu vergegenwärtigen, dass seit mehr als 80 Jahren, seit Hahnlosers Publikation 1935, die fragliche Hand in der deutschen Kunstgeschichte nicht weiter bedacht worden ist. Auch Freigangs zwischenzeitlich erschienene Villard-Studie lässt die Hand außer Betracht (Christian Freigang, BNF ms. fr. 19093 als ‚pädagogisches Skizzenbuch‘: Wer war Villard?, in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach [Hg.], *Con bella maniera. Festgabe für Peter Seiler*, Heidelberg: arthistoricum.net 2021, 19–31. <https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11065>). Auch die in Freigangs Replik erwähnten isolierten