Zeitschrift: Zeitschrift für pädagogische Historiographie
Herausgeber: Pädagogische Hochschule Zürich
Band: 10 (2004)
Heft: 1

Artikel: Das Kind mit dem Teddy : Kinderbilder im 20. Jahrhundert
Autor: Pilarczyk, Ulrike
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-901806

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 10.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ästhetik und Pädagogik

(Red.) Traditionell ist die Pädagogik am engsten mit der philosophischen Teildisziplin Ethik verbunden. Diese Nähe verdeckte lange Zeit ästhetische Elemente aus dem Blickwinkel der Erziehung und der Erziehungswissenschaft.

Die beiden nachfolgenden Diskussions-Beiträge von Ulrike Pilarczyk und Johannes Bilstein plädieren exemplarisch dafür, die verdrängten ästhetischen Dimensionen der Pädagogik wieder stärker zu berücksichtigen.

Das Kind mit dem Teddy. Kinderbilder im 20. Jahrhundert

■ Ulrike Pilarczyk

Zur gleichen Zeit, als sich Fotografie anschickte, weltweit ein Massenmedium zu werden, trat auch der Teddy seinen Siegeszug durch die Kinderzimmer Europas und Nordamerikas an. Seither sind sie nicht mehr zu trennen – die Kinder, der Teddy und die Kinderfotografie.

Abb. 1: Unbekannter Knipserfotograf (Familienalbum 1929). «Heissgeliebter Teddybär, hier im Arm eines Jungen – Klassiker unter den Kinderspielzeugen (1929).» Aus: Gerda Nissen/Volker Arnold: Kindheit damals. Heide 1996, S. 80

Bis heute sind die eigenen Kinder für viele Menschen der erste Anreiz, sich einen Fotoapparat anzuschaffen, Millionen von Kinderbildern entstehen täglich. Doch bereits ein flüchtiger Blick auf die Kinderfotografie des 20. Jahrhunderts zeigt in der Masse nicht etwa Vielfalt, sondern eigentümliche Konzentrationen auf relativ wenige, markante Motive:

- Kinder mit Blumen bzw. Korn, in Blüten und auf Wiesen,
- Kinder mit Tieren – Hunde, Katzen, Vögel, Pferde (letztere beinahe ausschliesslich für Mädchen),
- Kinder im (am) Wasser – das badende Kind, wenn es klein ist, in der Badewanne bzw. im Zuber oder wenn es dann älter ist, in grösseren Gewässern,
- Kinder mit Spielzeug, mit dem Ball, dem Schaukelpferd, einem Roller, auf der Schaukel, mit Seifenblasen,
- Kinder mit Puppen, Teddys und (später) auch mit anderen Stofftieren.

Ein Teil der Motivik ist schon in der Malerei angelegt und sehr alt wie die Pflanzen- und Tiersymbolik, doch auch die Darstellung von Kindern mit Spielzeug kennt bereits die Renaissancemalerei. Im 20. Jahrhundert steht das Kind nicht im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses der Maler (vgl. Murken 2000). Umso mehr erscheinen die Kinder in dem populären Bildmedium Fotografie. Man kann sogar sagen, dass die Gattung des Kinderbildes, auch wenn sie nie wirklich eigenständig war, eine «typisch fotografische Schöpfung» ist. Die Frage, warum sich das Kinderbild mit dem Aufkommen der Fo-

tografie so machtvoll verbreitete, verweist auf ein Forschungsdesiderat (Honnef 2000, S. 56).

Einige der Motive, wie das des Kindes mit dem Teddy, avancieren schnell zu Klassikern, fungieren als Klischees, die seitdem permanent wiederholt werden, und zwar von Privat- und Berufsfotografen gleichermassen. Das brachte bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Kritiker auf den Plan, die eine zunehmende Formatierung des Blicks durch die technische Apparatur kritisierten, nachdem die zuvor geäusserten Hoffnungen auf ein neues Sehen durch Fotografie geschwunden waren. Der bis heute ungebrochene Trend zum fotografischen Klischee lässt allerdings den Verdacht aufkommen, dass es möglicherweise ganz andere Bedürfnisse bedient als das nach Originalität und Kreativität. Entgegen der Behauptung, Klischees entstünden durch gedankenlose Nachahmung in schematischer Reproduktion, könnte die Wiederholung von Klischees, ebenso wie ihre Negierung, Differenzierung, Variation bis hin zum Klischeebruch auch als aktiver Bestandteil eines Kommunikationsprozesses interpretiert werden, über den in modernen westlichen Gesellschaften die Verhandlungen von Wertvorstellungen, wesentlich auch pädagogischer Vorstellungen laufen. Dem wiederum liegt die These zugrunde, dass ein Teil des pädagogischen Diskurses über Bilder organisiert ist. Diese Annahmen leiteten eine Untersuchung von Kinderfotografien im 20. Jahrhundert, deren vorläufige Ergebnisse im Folgenden dargestellt werden.

1. Der Quellenwert von Fotografien für erziehungswissenschaftliche Untersuchungen

Bilder haben in der Kindheitsforschung Tradition. Seit Philippe Ariès' *Geschichte der Kindheit* (Ariès 1975, S. 92ff., S. 473f.)[1] sind Kinderbilder von Bedeutung und auch vielfach zu Untersuchungen herangezogen worden.[2] Dies gilt auch für Fotografien (Krüger 2000; Wollersheim 2000), doch im selteneren Fall werden sie quellenkritisch verwandt. Sie dienten bisher eher als Illustrationen oder dokumentierende Zeugnisse.

Zu Recht gilt die Fotografie als schwierige Quelle. Zwar ist sie ein bemerkenswertes historisches Dokument – die in ihr enthaltenen Informationen sind authentisch, sie sind in der Regel nicht nachträglich eingebracht und nicht überformt durch späte Erinnerung –, doch geben Fotografien diese Informationen nicht ohne weiteres preis. Sie liegen der Oberfläche verschlüsselt, und die Versuchungen, sich von deren realistischem Gehalt täuschen zu lassen, das Abgebildete für «wahr» zu halten, sind bekanntermassen gross.

Der spezifische Quellenwert der Fotografie resultiert aus den bildlichen und medialen Eigenschaften, was sie für ganz unterschiedliche Forschungsfragen geeignet macht. Fotografien sind ästhetische Produkte, in deren Gestaltung sich individuelle und kollektive kulturelle Sichtweisen übermitteln, die über Formanalysen zu erschliessen sind (vgl. Mietzner/Pilarczyk 1999a). Fotografien können als Akte der Selbstpräsentation von Fotografen oder als Repräsentationen der Wünsche ihrer Auftraggeber bzw. derer, die die Bilder nachher verwenden, aufgefasst werden. Für pädagogische Untersuchungen ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, dass nicht nur Erwachsene fotografieren, sondern auch Kinder und Jugendliche. Damit eröffnet die Fotografie die immer wieder eingeforderte Möglichkeit, die kindliche (und jugendliche) Perspektive selbst zu erforschen (vgl. Honig 1996, S. 338). Die Fotografie ist ein mehrperspektivisches Medium, weil auch die Perspektiven der Abgebildeten sowie gesellschaftliche Perspektiven in Form von Bildkonventionen und stilistischen Gestaltungen in den Bildaufbau eingehen, ebenso die Perspektive der antizipierten Rezipienten. Gerade der Zusammenhang zwischen der (Selbst-)Präsentation des Fotografen und der Selbstpräsentation des Sujets spiegelt häufig pädagogische Verhältnisse. Natürlich prädestiniert der Abbildungscharakter die Fotografie auch für realgeschichtliche Untersuchungen (vgl. Mietzner/Pilarczyk 1997), denn Fotografien fixieren alles, was sich visuell manifestiert, nicht nur Schulräume, Kleidung, pädagogische Arrangements, sondern auch die Körper der Abgebildeten in pädagogischen Verhältnissen (vgl. Pilarczyk/Mietzner 2000; Pilarczyk 2003). Schliesslich ist die Fotografie nicht nur ein öffentliches, sondern ein allgemeines Kommunikationsmittel. Die massenhafte Produktion und der massenhafte Konsum von Fotografien im öffentlichen, institutionellen und privaten Rahmen machen sie als Quelle für pädagogische Forschungen besonders wertvoll, denn es lassen sich über Bilder laufende gesellschaftlich-pädagogische Diskurse rekonstruieren.

2. Methode und Untersuchungsbestand

Die Besonderheiten der fotografischen Quelle, Komplexität, Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit des fotografischen Bildes, ebenso wie ihr massenmedialer Charakter erfordern Untersuchungsmethoden, die sich sowohl für die Erschliessung des Bedeutungsgehaltes eines fotografischen Bildes eignen als auch für die Analyse grosser Bestände. Die Arbeit mit grossen Bildmengen ist eine der methodischen Herausforderungen, der man sich bei der Verwendung der Fotografien als Quelle stellen muss.

Dafür stehen im Ergebnis unserer Forschungen[3] zwei unterschiedliche methodische Ansätze zur Verfügung, die innerhalb der fotografischen Bildanalyse und Bildinterpretation gleichermassen genutzt werden können und sich wechselseitig aufeinander beziehen:

1) Die fotografische Einzelbildinterpretation zur Analyse und Interpretation ausgewählter, repräsentativer Fotografien – wir nennen das den ikonologisch-ikonografischen Ansatz, der als me-

thodisches Verfahren von Erwin Panofsky in der Kunstgeschichte etabliert wurde und für die Analyse und Interpretation von Fotografien modifiziert wurde.
2) Die fotografische Bildmengen- und Bestandsanalyse zur Analyse und Interpretation vieler Fotografien – den seriell-ikonografischen Ansatz.

Die Tatsache, dass fotografische Bilder und Motive sich aufeinander beziehen, also die Kommunikation der Bilder untereinander bzw. die Kommunikation über Bilder, erfordert einen zahlenmässig relativ grossen Untersuchungsbestand, der ausserdem ein breites Spektrum fotografischer Praxis repräsentieren muss. Insgesamt liegen der nachfolgenden Untersuchung ca. eintausend vorwiegend europäische (teils nordamerikanische) Fotografien vom Ende des 19. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts zugrunde. Hinsichtlich der Quellensorten waren private Amateur- und Knipserfotografie, Atelier- und andere Gebrauchsfotografie sowie künstlerische Fotografie von Erwachsenen, Kindern und Jugendlichen[4] zu unterscheiden. Reportage- und Dokumentarfotografien wurden nicht in die Untersuchung mit einbezogen, da mit ihnen ganz unterschiedliche Zwecke verfolgt werden. Der Bestand wurde über die serielle Analyse, Serienbildung und vergleichende Verfahren, ausgewertet.

Zusätzlich zu diesem grossen, rein fotografischen Bestand habe ich eine besondere Quellensorte in die Untersuchung einbezogen, in der Text und Bild kombiniert sind – die Fotoratgeber. Die Bedeutung der Fotoratgeberliteratur (in Form von Büchern und Zeitschriften) für die Formung des fotografischen Blicks und auch der pädagogischen Bilder im öffentlichen wie im privaten Raum ist noch nicht gewürdigt worden. Fotoratgeber repräsentieren den fotografischen Mainstream ihrer Zeit, und es deutet vieles darauf hin – sowohl Gespräche mit Fotografen als auch die enormen Auflagenhöhen und die Zahl der Wiederauflagen – dass ihr Einfluss auf Bildsehen und Bildgestaltung in der Ausbildungsphase von Fotografen, vor allem im Amateurbereich, gross ist. Die Bildbeispiele anhand derer die Ratgeberautoren – selbst zumeist Berufsfotografen – Handwerk und ästhetische Gestaltung erläutern, sind immer auch als Vorlagen zur Nachahmung gedacht, die Leser und Leserinnen werden zuweilen direkt zum Nachfotografieren animiert. So erläutert das englische Fotografen-Ehepaar Frank und Molly Partington in ihrem Ratgeber The Art of Photographing Children (1945) nicht nur, wie sie ihre Tochter als Krankenschwester (First Aid) in Szene setzten, sondern geben zugleich auch eine detaillierte Skizze des fotografischen Arrangements bei (Abb. 3).

Abb. 2: Frank&Molly Partington (Berufsfotografen): «First Aid».
Aus: The Art of Photographing Children. London 1945, unpag. Bildteil

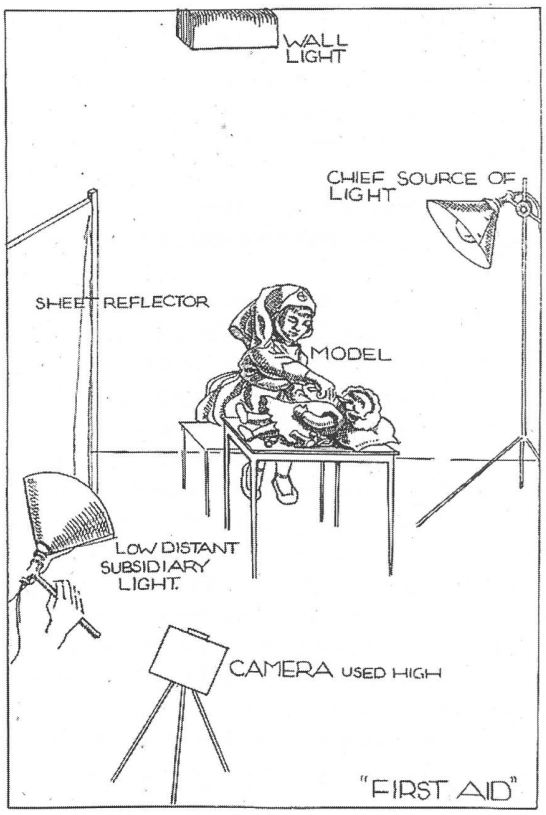

Abb. 3 Frank&Molly Partington (Berufsfotografen): «First Aid».
Aus: The Art of Photographing Children. London 1945, S. 19

Im Folgenden sollen Verbreitung, Funktion und Entwicklung klischeehafter Fotografien entlang der ausgewählten Motive – Kinder mit Teddys, Puppen oder anderen Stofftieren – im Zeitraum des gesamten 20. Jahrhunderts vorgestellt werden – im ersten Teil zunächst in der privaten und populären öffentlichen Fotografie, sodann Transformationen dieses Motivs[5] in der künstlerischen Fotografie.

3. Knipser, Amateure und Berufsfotografen

Die Anwesenheit von Puppen, Teddys und anderen Kuscheltieren auf den Kinderfotografien des 20. Jahrhunderts scheint geradezu zwangsläufig, denn Kinder haben sie tatsächlich ständig dabei, sie spielen mit ihnen, nehmen sie nachts mit ins Bett, betrachten sie als ihre Freunde, ja sogar als Teil von sich selbst.

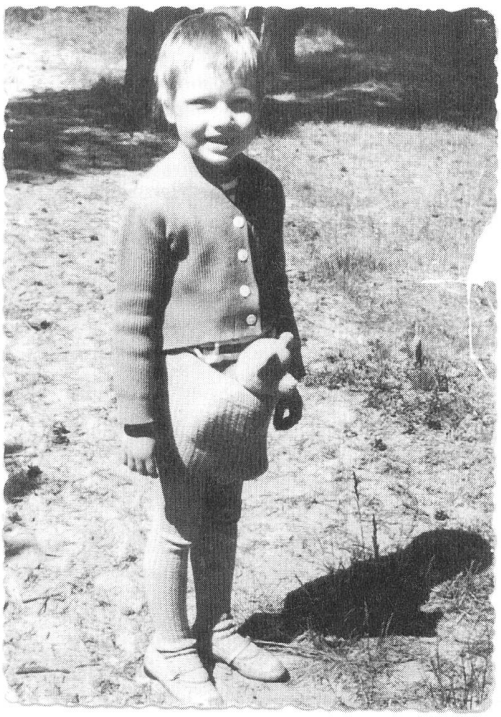

Abb. 4: ohne Titel, Privatbesitz 1961

Genau genommen lassen sich also Fotografien von Kindern mit ihren Puppen oder Kuscheltieren kaum vermeiden, wenn man als Fotograf ein aufmerksamer Beobachter der kindlichen Lebenswelt ist. Auch gibt es funktionale und pragmatische Gründe, die Fotografen dazu bewegt, Kinder mit ihren Puppen abzulichten: Die blosse Anwesenheit sorgt dafür, dass Kinder bei den Aufnahmen still sitzen und gelöster wirken, denn sie fühlen sich nicht so allein oder sie sind so sehr mit ihnen beschäftigt, dass sie die Kamera nicht wahrnehmen. Manche Atelierfotografen besitzen daher körbeweise Puppen und Stofftiere.

Das aus erwachsener Sicht fotografierte Kinderbild stellt allerdings zumeist auch da, wo es gar nicht intendiert ist, eine pädagogische Perspektive dar. Der pädagogische Blick äussert sich in den Kon-

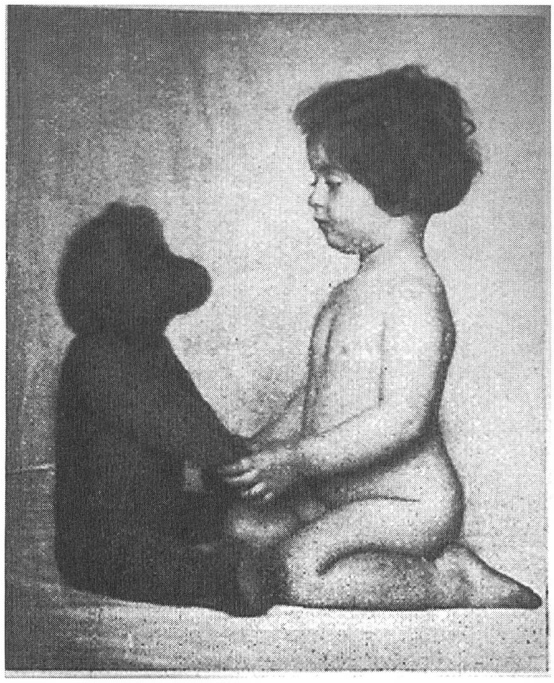

Abb. 5: Lotte Herrlich (Berufsfotografin): «Kinderakt», 1923.
Aus: Deutscher Camera-Almanach Nr. 14, 1923, S. 24

Abb. 6: Unbekannter Amateur (Vater): Fotoalbum 1932. Berlinische Galerie

texten, in die Kinder gestellt werden, im Standpunkt des Fotografen und in der Auswahl des Motivs. Die Frage, die sich permanent stellt, ist: Ist das Bild Konzept oder einfach nur Gelegenheit?

Es scheint zu den Eigenarten der Fotografie zu gehören, dass beide Erklärungen zutreffen, man fotografiert aus Gelegenheit, findet das Ambiente zufällig passend – und folgt dennoch dabei den Regieanweisungen der imaginären Bilder, in denen allgemeine Vorstellungen von Kindheit, Aufwachsen oder Geschlechtsrollen verdichtet sind.

Bewusst oder unbewusst wird die Persönlichkeit des Kindes durch den Zusatz von Spielzeug oder das Ambiente attribuiert – es wird ihr hinzugefügt, was Puppe und Teddy an Eigenschaften repräsentieren, die Persönlichkeit des Kindes steht nicht für sich allein. Bei den stark inszenierten und repräsentativen Fotografien sind die Attribute deutlicher als bei den Knipserfotografen – hier wird das Kind gespiegelt,

Abb. 7 Peter Thanscheidt (vermutlich Amateur): «Geliebter Spielkamerad. Eine Aufnahmegelegenheit, die überaus wandlungsfähig gewesen sein dürfte. Nicht unwichtig, dass das blonde Köpfchen von dem Strohhut als Rahmen umgeben wurde. Dadurch bestand keine Gefahr, dass das Blondhaar mit der glatten Himmelspartie zusammenfliessen konnte.»
Aus: Wolf H. Döring: Photographieren – aber richtig. Unterschondorf 1949, S. 85

verdoppelt. Mit dem Teddy soll Übereinstimmung hergestellt werden, das Spielzeug transportiert Eigenschaften, die bei dem Kind nicht oder noch nicht sichtbar sind.

Entsprechende Hinweise auf die Art der Inszenierungen liefern die Fotoratgeber, die zwar allerhand Tipps für den «natürlich» wirkenden Schnappschuss parat haben, aber in den allermeisten Fällen gar nicht intendieren, Kinder so zu erfassen, wie sie sind, sondern wie sie sein sollen. Ist schon das Spielzeug selbst ein Symbol, so hat auch die Interaktion zwischen Kind und Teddy bzw. Puppe eine symbolische Bedeutung. Bevorzugt wird damit das liebe, das heisst, das liebesfähige Kind dargestellt, das zu seinen Spielgefährten eine enge emotionale Beziehung hat, das fürsorglich ist und verantwortungsvoll. Diese wünschenswerten menschlichen Eigenschaften sind Ausdruck der pädagogischen Hoffnung, dass sich all dies im Kind positiv Angelegte mit seiner Entwicklung auch entfalten möge.

Ausserdem wird die geschlechtsspezifische Dimension des darin verborgenen pädagogischen Anspruchs deutlich. Fotografien mit Teddys gibt es von

Abb. 8: Anselm Spring (Berufsfotograf): «Die Beziehung eines Kindes zu seiner Puppe kann ebenso lebendig sein wie die Beziehung der Mutter zu ihrer Tochter. Puppen, Spielzeug vermitteln einen ‹ungestellten› Ausdruck. Aufgenommen mit Canon F-1 und Zoomobjektiv FD4/ 80–200 mm».
Aus: Erfolgreiche Kinderfotografie. Herrsching 1981, S. 19, Original in Farbe

Jungen und Mädchen, der Umgang der Jungen mit ihren Teddys wirkt allerdings eher freundschaftlich und viel seltener so hingebungsvoll fürsorglich wie der der Mädchen mit ihren kleinen Spielgefährten. Über Kommunikations- und Pflegesituationen zwischen kleinen Mädchen mit ihren Puppen und Teddys wird Mütterlichkeit in vielfältiger Weise ins Spiel gebracht (Abb. 8; 9). Im Umgang mit Puppen, vor allem Babypuppen, werden stereotyp beinahe ausschliesslich Mädchen fotografiert.

Die Intentionen der Fotografen belegen ihre Bildunterschriften. Legt man alle hier versammelten Fotografien (Abb. 1 bis 11) nebeneinander, könnte man sie sämtlich unter den Titel bringen: «Kindheit – beschützt und glücklich», denn sie transportieren (Klischee-)Bilder einer behüteten Kindheit. Sie zeigen Kinder, die harmonisch innerhalb eines gesellschaftlichen Schonraumes ihrer zukünftigen sozialen Rolle entgegenwachsen. Für die Akzeptanz dieses Bildes erfüllen die Teddys, Puppen und Stofftiere ganz spezifische Funktionen, denn die scheint bei den Rezipienten und Rezipientinnen um so grösser zu sein, je mehr sie das Gezeigte anrührt. Rührung pflegt sich bei Erwachsenen regelmässig schon allein bei der Vorstellung einzustellen, dass ein Kind seinem Teddy die Nase putzt.

Innerhalb der medial inszenierten gesellschaftlichen Wunschvorstellungen übernehmen die Klischeebilder also die Aufgabe der Emotionalisierung des am Anfang des 20. Jahrhunderts verkündeten kindlichen Anspruchs auf Schutz und Glück. Dieses Bild zieht sich durch das gesamte «Jahrhundert des Kindes» mit vielfältigen Variationen und Arrange-

Abb. 9: Schlosser&Wenisch (Berufsfotografen): «Kinderbild».
Aus: Deutscher Camera-Almanach Nr. 15, 1924, S. 58

ments im Detail. An dieser Kontinuität bis zur Jahrtausendwende hatten nicht nur die Privatfotografen und Atelierfotografinnen ihren Anteil, sondern generell die Gebrauchsfotografie, vor allem die Professionellen der Werbebranche und natürlich die Autoren populärer Fotoratgeber (Abb. 10; 11).

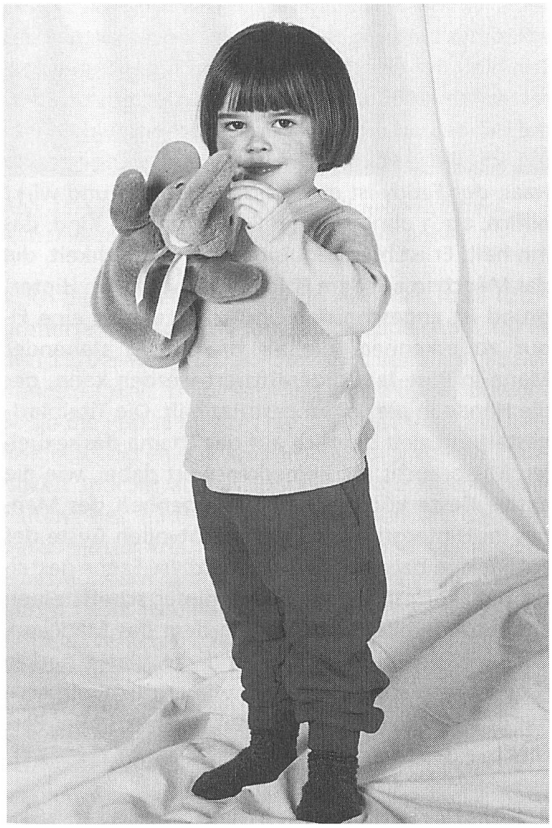

Abb. 10: John Hedgecoe (Berufsfotograf): ohne Titel.
Aus: Meine grosse Fotoschule. München 1997, S. 107, Farbe

Abb. 11: Helen T. Boursier (Berufsfotografin): ohne Titel.
Aus: Photographing Children in Black and White. Buffalo, NY 2000, S. 66

Das Bild des glücklichen und geborgenen Kindes wird, verstärkt nach dem Zweiten Weltkrieg, in den öffentlichen Medien durch das Bild des unglücklichen Kindes ergänzt – aber eben nicht in der privaten Fotografie, nicht in den Ratgebern und nicht in der Werbung. Auf eindringliche Weise wird gerade dort die metaphorische Qualität des Teddy-Motivs deutlich, wo der kindliche Anspruch auf Schutz und Glück nicht eingelöst ist.

Abb. 12: Lothar Reher (Berufsfotograf): ohne Titel.
Aus: Lothar Reher/Paul Wiens: Strasse der Kinder. Berlin 1960, S.143

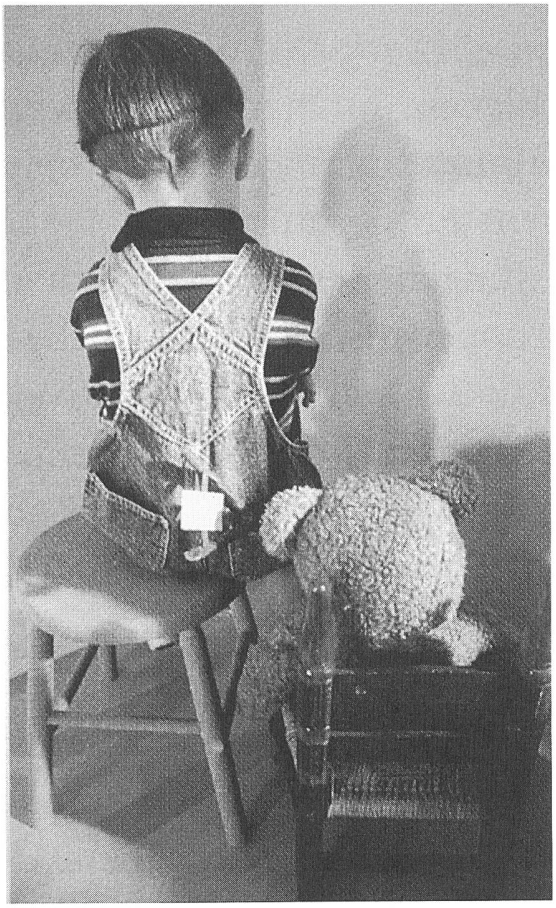

Abb. 13: Unbekannter Berufsfotograf: «Drei Risikofaktoren für die kindliche Entwicklung: harte Strafen, Ablehnung, Scheidung der Eltern.»
Aus: Psychologie heute, Juli 2000, S. 11, Farbe

Das zur Seite gelegte, unbeachtete, beschädigte Spielzeug steht dann für das ungeliebte, leidende, verletzte Kind, für den Mangel an Zuwendung und für erfahrene Gewalt. Die Darstellung dieses unglücklichen Kindes ist dennoch kein Klischeebruch, sondern lediglich das Negativpendant, welches das unglückliche Kind ebenso wie das glückliche als das ursprünglich gute Kind zeigt, das seit der Aufklärung die pädagogischen Vorstellungen der westlichen Welt bestimmt. Ebenso wie das Bild vom Kinderglück setzt das Bild vom Kinderelend auf Rührung, das Pendant zum beschützten, glücklichen, aktiven Kind ist das beschützenswürdige, unglückliche, passive Opfer.

Die Fotografie hat dieses Kinderbild nicht geschaffen, aber sie liefert jeweils zeitgemässe bildliche Konkretionen der pädagogischen Idee. Die spezifische Leistung der populären Fotografie liegt neben der bildlichen Konkretion in der Popularisierung und Emotionalisierung, sie sorgt für die breite Akzeptanz dieser Idee und ihre weltweite Verbreitung.[6] In der an diesen Vorstellungen entfalteten fotografischen Bildwelt gibt es keinen bildlichen Ausdruck für die grausame Wut, mit der Kinder zuweilen ihre Spielgefährten malträtieren, nicht einmal für die unstillbare Neugier, mit der sie ihre Teddys aufschneiden, um zu schauen, wie sie innen sind, oder ihnen die Bärenstimmen «herausoperieren». Einmal ins Bild gesetzt, entwickelt das Thema allerdings seine eigene Dynamik, wovon aktuell das Titelblatt der Broschüre des neuen Jugendschutzgesetzes von 2003 (Abb. 14) zeugt. Der ernste Blick, die Hände und die Blässe des Mädchens wirken wenig kindlich, ebenso das teilweise hochgesteckte Haar, der Teddy ist gross, herausgeputzt und wirkt hilflos, auch ohne rechten Bezug zu dem Kind, das ihn hält. Er ist hier Requisite einer Kindlichkeit, die das Mädchen auf dem Foto gar nicht hat. Im Hintergrund ist angeschnitten und schemenhaft eine Figur zu erkennen, die als breitbeinig stehender Mann in Blue-Jeans identifiziert werden kann, der die Hände in die Seiten gestützt hält. Die Titelblattgestaltung zielt deutlich auf das Thema des sexuellen Missbrauchs ab. Bemerkenswert dabei, wie die aktive Geste körperlicher Überlegenheit des Mannes im Hintergrund mit der machtvollen Geste des Fotografen bzw. desjenigen, der diese Szene gestaltet hat, korrespondiert. Denn dieser schafft einen andeutungsvollen Bildraum, in dem das Mädchen, ihr Blick, das blonde Haar und die blasse nackte Haut ebenso schutzbedürftig wie erotisch wirken – das potentielle Opfer begegnet uns hier in der Perspektive des potentiellen Täters.

Abb. 14: Unbekannter Berufsfotograf: Titelgestaltung der Broschüre «Das neue Jugendschutzrecht». Luchterhand 2003

4. Künstlerische Perspektiven

Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – im Vergleich zur Malerei spät – beginnt die künstlerische Fotografie, sich an diesem Kinderbild abzuarbeiten. Aus der Vielfalt des fotografischen Schaffens habe ich unter den erwachsenen

Fotografen und Fotografinnen jene gewählt, die ihre eigenen Kinder fotografieren, um den Kontrast gerade zum Bereich der privaten Amateur- und Knipserfotografie deutlicher markieren zu können.

Die Amerikanerin Sally Mann (Abb. 15) zeigt in dem Fotoband *Unmittelbare Familie* eine eigenwillige, teilweise schockierende Sicht, die die Darstellung von Sexualität und Gewalt auf der metaphorischen Ebene nicht ausschliesst. Auf der hier ausgewählten Fotografie wirken weder die Töchter der Fotografin noch deren Puppen niedlich, über diese wird das Rollenklischee zitiert. Sally Mann untertitelte ihr Foto *Die neuen Mütter.* Zugleich beschwört sie in allen Fotografien eine beinahe archaische, aktive, selbstbestimmende Kraft der Kinder, auch wenn ihr die Umsetzung dieses Anspruchs bildlich nicht immer überzeugend gelingt. Die Kinder treten als Bewohner eigener, zuweilen mythischer Welten auf, in denen sie wissende souveräne Persönlichkeiten sind.

Abb. 15: Sally Mann (Künstlerin): «Die neuen Mütter». Aus: Unmittelbare Familie. München 1997, unpag.

Auch die Schweizer Künstlerin Annelies Štrba fotografierte ihre Tochter Sonja mit Puppe (Abb. 16) in den 1970er-Jahren. Das Foto zeigt vor allem Beziehungslosigkeit zwischen Kind und Puppe, obwohl Sonja die Puppe im Arm hält. Eher ist Hilf- und Ratlosigkeit und eine unkindliche Müdigkeit und Traurigkeit spürbar als das sonst gezeigte Fürsorgeverhalten. Das Bild setzt Assoziationen an überforderte Mütter frei, auch ist dieses Kind kaum mehr eines, sondern befindet sich an der Schwelle zur Pubertät, dort scheinen die kindlichen Symbole ihre Kraft zu verlieren bzw. sich zu verändern.

Das Tabuthema Gewalt und Aggression durch Kinder greift der amerikanische Fotograf Kelly Wise auf. Die Aggressionen des Kindes richten sich deutlich gegen die einstigen Spielgefährten (Abb. 17), wiederum ist die verletzte Puppe ein metaphorischer Ausdruck, allerdings fehlt das Moment der Rührung, die fotografische Perspektive vermittelt vielmehr die Bedrohlichkeit und Ausweglosigkeit der Situation, die die Perspektive für die Betrachter nacherlebbar macht. Das Kind erscheint sowohl als aktiver, gewaltbereiter Täter als auch auf der Symbolebene als Opfer von Gewalt.

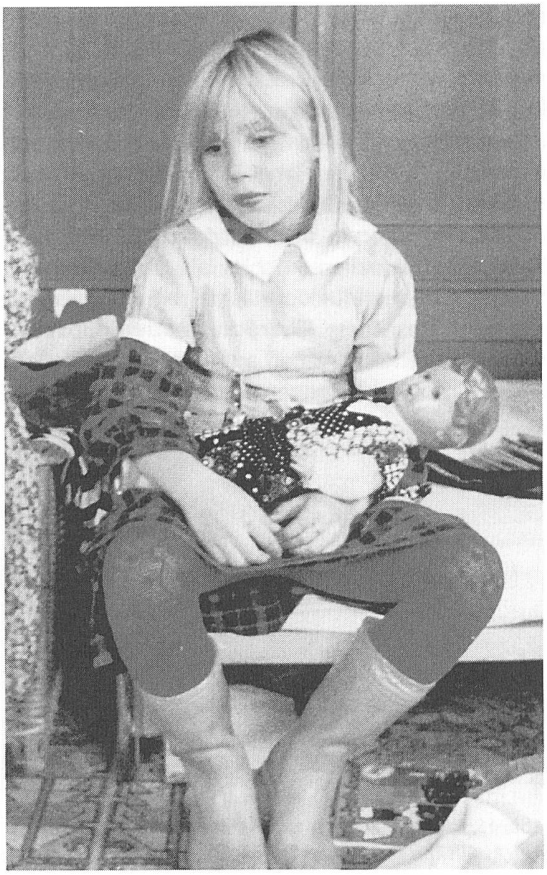

Abb. 16: Annelies Štrba (Künstlerin): «Sonja 1977». Aus: Shades of Time. Baden 1997, S. 63, Farbe

Abb. 17: Kelly Wise (Künstler): Stairway, 1972. Aus: Alice Rose George/Abigail Heyman/Ethan Hoffman (Hrsg.): Flesh&blood. Photographers' Images of their Own Families. Manchester/New York 1992, S. 129

Dagegen wirkt das Foto des Schweizer Fotografen Stefan Banz (Abb. 18) von seinem schlafenden Sohn

eher beiläufig. Was jedoch auf den ersten Blick wie ein elterlicher Kontrollblick ins Kinderzimmer anmutet, erweist sich auf den zweiten als unbehaglich, als Störung einer Szenerie, in die der Fotoblitz unberechtigt eingedrungen ist. Der gewaltsame Bildanschnitt, der den ohnehin nach hinten überstreckten Kopf des Kindes teilt, der wie im Sturz verdrehte Kinderkörper und der schutzlos entdeckte Bauchnabel assoziieren Schlaf als Überwältigung, als Reich, in dem dunkle Mächte regieren, als Bruder des Todes. Diese Eindrücke werden durch das mit ausgebreiteten Armen auf dem Rücken liegende Stoffäffchen konsequent verstärkt.

Abb. 18: Stefan Banz (Künstler): ohne Titel.
Aus: I built this Garden for Us. Photographic works. 1992–1999. Berlin/Zürich 1999, o. Seitenangabe, Farbe

Die erwachsenen Künstler und Künstlerinnen setzen sich mit dem überkommenen Klischeebild auf unterschiedliche Weise auseinander, manchmal wird das Vertraute nur um eine Nuance verschoben, oder es werden Form und Stil oder Details übertrieben, das Bekannte neu arrangiert. Immer geht es ihnen um Verfremdungseffekte, die klischeehafte Vorstellungen der Betrachtenden aufstören (sollen). Dekonstruiert wird die pädagogische Vorstellung vom unschuldigen, anrührenden und hilfsbedürftigen Kind. Es werden teilweise kraftvolle, eigenwillige Wesen gezeigt, die eigene Welten bewohnen, aus denen sie zu uns herüberschauen, die wir nicht recht verstehen können, nur akzeptieren.

Doch diese Wesen fotografieren selbst, und es ist ein lohnendes Unterfangen, ihre Sicht der Welt und die Bildkommentare zur Welt der Erwachsenen systematisch zu sammeln und auszuwerten, was hier nur andeutungsweise geschehen kann. Was die Teddys und Puppen betrifft, möchte man annehmen, dass Jugendliche und Kinder unbekümmerter, spielerischer mit den symbolischen Repräsentationen umgehen, auf jeden Fall frei von pädagogischen Ambitionen. Dennoch machen auch sie die gängigen Klischees zum Ausgangspunkt ihrer Darstellungen. Fotografien des Jugendfotopreises[7] beschäftigen sich zum Beispiel gern mit dem «geheimen Leben» der Kuscheltiere, die je nach Temperament in melancholische Reflexion verfallen (Abb. 19), viel allein in der Welt unterwegs sind oder als coole Typen auftreten (Abb. 20).

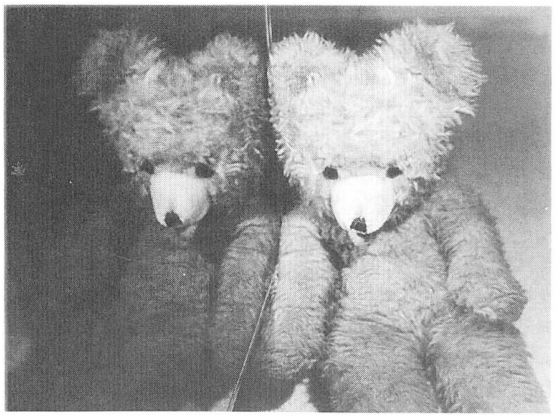

Abb. 19: Nicole Niebling: ohne Titel.
Aus: Katalog des Deutschen Jugendfotopreises 1993, S. 91

Abb. 20: Aurélien Parent: ohne Titeil.
Aus: Twinkland. A Kid's World. Ipso Facto Publishers (Hrsg.). New York 2000. S. 63, Farbe

Auffällig ist, dass sie in der künstlerischen Kinder- und Jugendfotografie oft allein im Bild erscheinen. Das ist zwar nahe liegend, weil das Kind den Part des Fotografen übernimmt, erklärt aber nicht die starke Präsenz der Teddys und Kuscheltiere. Offenbar sind sie auch für junge Fotografen vertraute Symbole der Kindheit. Sie nehmen sie motivisch auf, um darüber eigene Erlebnisse und Erinnerungen zu verarbeiten. In der zuweilen skurrilen Eigenwilligkeit ihrer Spielgefährten manifestiert sich ein genereller Anspruch auf Akzeptanz der eigenen Welt.

Auf anderen Bildern signalisieren sie durchaus einen Verlust von (kindlicher) Geborgenheit und Zukunftsgewissheit (Abb. 21). Am allerhäufigsten behandeln die jungen Fotografen dieses Thema jedoch ironisch. In der ironischen Brechung ist es ihnen möglich, Gefühle zu verarbeiten, die ihnen ansonsten peinlich wären – etwa einen Hang zu Kitsch – oder die sie verdrängen – Angst vor dem Erwachsenwerden. Auf diese Weise wehren sie sich gegen die überkommenen und oktroyierten Symbole der Kindheit und brüskieren den rührseligen Erwachse-

Abb. 21: Daniel Oberholz: ohne Titel.
Aus: Katalog des Deutschen Jugendfotopreises 1998, S. 71

nenblick, zum Beispiel in der Inszenierung des bösen Kindes, das seine Puppe brutal attackiert (Abb. 21).

Die selbstgewählte Bildunterschrift heisst: «Klein Vanessa hatte mal wieder Langeweile.» Diese als Klischeebruch angelegten medialen Inszenierungen sind allerdings ihrerseits seit den 80er-Jahren zu (Horror-) Klischees der Unterhaltungsmedien avanciert. Erinnert sei an Steven Kings *Friedhof der Kuscheltiere* oder an den Film *Chucky, die Mörderpuppe.* Seltener ist diese Art der Inszenierung Thema der Fotografie.

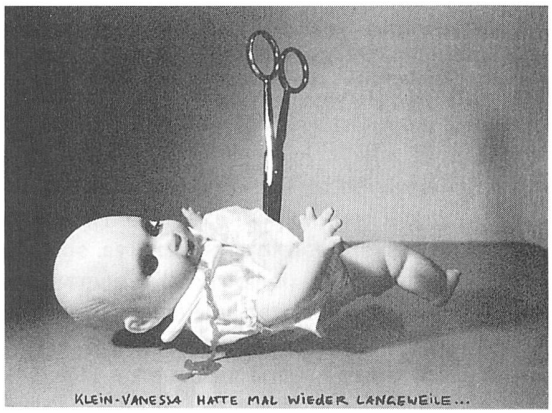

Abb. 22: Nina Stuhldreher: «Klein Vanessa hatte mal wieder Langeweile.»
Aus: Katalog des Deutschen Jugendfotopreises 1994, S. 4

Fazit

Es zeigt sich, dass künstlerisch gemeinte Fotografien, wozu hier auch die Fotografien der jungen Fotografen gerechnet werden können, ohne die Kinderklischees des gesamten 20. Jahrhunderts gar nicht verständlich wären, denn sie schocken, verwirren, spielen mit einem Betrachterblick, der durch das herrschende Klischeebild vom guten Kind geprägt ist. Dieses ist der Referenz(bild)raum, in Bezug auf welchen die Alternativen ihre Bedeutungen gewinnen. So liefern die Klischeebilder auch formal und motivisch das Material, an dem sich die Künstler und Künstlerinnen abarbeiten. Indem das Klischee die Themen stellt, schafft es letztlich Orientierungen, es zeugt von gesellschaftlichen Übereinkünften, von herrschenden Auffassungen. In modernen Gesellschaften sind die Diskurse auch über Massenbildmedien organisiert. Alle, die visuelle Medien nutzen, haben an der visuellen Kommunikation Anteil, indem sie die Themen und Motive entweder bruchlos wiederholen oder variieren, differenzieren, stilisieren oder auch brechen. Im Klischeebild manifestieren sich herrschende Wertvorstellungen vom Kind, vom Aufwachsen und vom Verhältnis der Generationen. Das Festhalten am Klischee ist ein Festhalten an etablierten Wertvorstellungen, der Bruch signalisiert den Diskurs und Zweifel an der Gültigkeit, und, wenn man so will, signalisiert er Krisen. Das heisst aber nicht, dass es dann keine Klischees mehr gibt, sondern die Gegenbilder schaffen neue Motive, die ihrerseits zu Klischeebildern werden können.

1 Vgl. kritisch zu Ariès' Position über die Rolle des Kindes im Mittelalter: Loffl-Haag 1991, S. 182; Kugler 1999, S. 50f.
2 Weber-Kellermann 1979, 1991; Richter 1987; Behnken/du Bois-Reymond 1991; Baader 1996, S. 171–219; Murken/Weschenfelder/Schad 2000; Liebau/Unterdörfer/Winzen 2000; Mietzner/Pilarczyk 1999b; Mietzner 2001. Daneben gibt es populär angelegte Publikationen, vgl. z.B. Gersdorff o.J.; Spiess 1992.
3 Zu den theoretischen Voraussetzungen und methodischen Implikationen der fotografischen Bildinterpretation und -analyse vgl. insbesondere Pilarczyk/Mietzner 2000; 2003; vor allem die für 2004 geplante Veröffentlichung der Habilitationsschrift, in der die Methode der fotografischen Bildanalyse als ein Ergebnis der Forschungen im DFG-Projekt *Erziehungsintentionen, -formen und -wirkungen in deutschen Erziehungsstaaten* an der HU-Berlin (1994–2000 unter Leitung von Konrad Wünsche und Heinz-Elmar Tenorth) dargestellt ist.
4 Die meisten Jugendfotografien entstehen natürlich im Bereich der Knipser- und Amateurfotografie. Für die Untersuchung wurden wegen ihrer höheren Komplexität künstlerisch ambitionierte Kinder- und Jugendfotografien ausgewählt, insbesondere aus den Einsendungen zum Deutschen Jugendfotopreis der Bundesrepublik.
5 Für die Wahl war die Häufigkeit des Teddy-Puppen-Motivs ausschlaggebend, weitgehend ausser Acht gelassen wurde hier, dass das Puppenmotiv älter ist als der Teddy, den es erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts gibt. Auch unterscheidet sich die Puppe hinsichtlich ihrer Symbolik vom Teddy und anderen Stofftieren, die ja eher zu den Tier- und Kuscheltiermotiven gehören.
6 Zum Sprachbild verdichtet, ist das Teddy-Motiv längst auch Teil der pädagogischen Rede geworden, wovon Ti-

tel wie *Software statt Teddybär* (Dittler 1993) oder *Zwischen Computer und Teddybär* (Krüger 2000) zeugen.

7 Der Jugendfotowettbewerb der Bundesrepublik Deutschland wird seit 1961 vom Bundesjugendministerium ausgeschrieben und fand bis 2000 jährlich statt, seitdem im Abstand von zwei Jahren. Die Preisträger und eine Auswahl der besten Fotografien werden in einem Katalog jährlich bzw. nun im grösseren Abstand veröffentlicht.

Literatur

Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München 1975

Baader, Meike Sophia: Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld. Neuwied/Kriftel/Berlin 1996

Behnken, Imbke/du Bois-Reymond, Manuela: Kinder unter sich. Spielwelten in alten Stadtquartieren. In: Christa Berg (Hrsg.): Kinderwelten. Frankfurt am Main 1991, S. 132–154

Dittler, Ullrich: Software statt Teddybär. Basel 1993

Gersdorff, Dagmar von: Kinderbildnisse aus vier Jahrtausenden. Aus den Sammlungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Berlin o.J.

Honig, Michael-Sebastian: Probleme der Konstituierung einer erziehungswissenschaftlichen Kindheitsforschung. Ein Überblick über Fragestellungen, Konzepte und Befunde. In: Zeitschrift für Pädagogik 42(1996), S. 325–345

Honnef, Klaus: Von der Identität zum Symbol. Die fotografische Gestaltung des Kinderbildes. In: Christa Murken/Klaus Weschenfelder/Brigitte Schad (Hrsg.): Kinder des 20. Jahrhunderts: Malerei Skulptur Fotografie. Köln 2000, S. 52–56

Krüger, Heinz-Hermann: Zwischen Computer und Teddybär – Kindheit von 1980 bis 2000. In: Petra Larass (Hrsg.): Kindsein ist kein Kinderspiel. Das Jahrhundert des Kindes (1900–1999). Halle 2000, S. 77–90

Kugler, Hartmut: Kind im Mittelalter. In: Eckart Liebau/Michaela Unterdörfer/Matthias Winzen (Hrsg.): Vergiss den Ball und spiel' weiter. Das Bild des Kindes in zeitgenössischer Kunst und Wissenschaft. Köln 1999, S. 50–55

Liebau, Eckart/Unterdörfer, Michaela/Winzen, Matthias (Hrsg.): Vergiss den Ball und spiel' weiter. Das Bild des Kindes in zeitgenössischer Kunst und Wissenschaft. Köln 1999

Loffl-Haag, Elisabeth: Hört ihr die Kinder lachen? Zur Kindheit im Spätmittelalter. Pfaffenweiler 1991

Mietzner, Ulrike/Pilarczyk, Ulrike: Die erzieherische Funktion von Wandlosungen in Schulräumen der fünfziger Jahre in der DDR. In: Sonja Häder/Heinz-Elmar Tenorth (Hrsg.): Bildungsgeschichte einer Diktatur. Weinheim 1997, S. 383–399

Mietzner, Ulrike/Pilarczyk, Ulrike (1999a): Der gebannte Moment. Jugendliche als Fotografen. In: Johannes Bilstein/Gisela Miller-Kipp/Christoph Wulf (Hrsg.): Transformationen der Zeit. Erziehungswissenschaftliche Studien zur Chronotopologie. Weinheim 1999, S. 276–309

Mietzner, Ulrike/Pilarczyk, Ulrike (1999b): Kinderblicke – fotografisch. In: Eckart Liebau/Michaela Unterdörfer/Matthias Winzen (Hrsg.): Vergiss den Ball und spiel' weiter. Das Bild des Kindes in zeitgenössischer Kunst und Wissenschaft. Köln 1999, S. 74–82

Mietzner, Ulrike/Pilarczyk, Ulrike: Gesten und Habitus im pädagogischen Gebrauch. Ein historischer Vergleich der Entwicklung von Gesten und Körperhabitus im Unterricht der DDR und der Bundesrepublik Deutschland seit 1945. In: Marc Depaepe/Bregt Henkens (Ed.): The Challenge of the Visual in the History of Education. Paedagogica Historica XXXVI(2000), H1, S. 473–497

Mietzner, Ulrike: Kaleidoskop der Erinnerungen. Kindheit in Fotografien. In: Imbke Behnken/Jochen Zinnecker (Hrsg.): Kinder – Kindheit – Lebensgeschichte. Ein Handbuch. Velber 2001

Murken, Christa: Das Kind in der Kunst als Spiegel des gesellschaftlichen Wandels. In: Christa Murken/Klaus Weschenfelder/Brigitte Schad (Hrsg.): Kinder des 20. Jahrhunderts. Malerei Skulptur Fotografie. Köln 2000, S. 8–28

Murken, Christa/Weschenfelder, Klaus/Schad, Brigitte (Hrsg.): Kinder des 20. Jahrhunderts: Malerei Skulptur Fotografie. Köln 2000

Pilarczyk, Ulrike/Mietzner, Ulrike: Bildwissenschaftliche Methoden in der erziehungs- und sozialwissenschaftlichen Forschung. In: Zeitschrift für Qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung 1(2000), H2, S. 343–364

Pilarczyk, Ulrike/Mietzner, Ulrike: Das Visuelle in Bildung und Erziehung. Habilitationsschrift, eingereicht bei der Humboldt-Universität Berlin. Ms Berlin 2002

Pilarczyk, Ulrike/Mietzner, Ulrike: Methoden der Photoanalyse. In: Yvonne Ehrenspeck/Burkhard Schäffer (Hrsg.): Film- und Photoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Opladen 2003, S. 19–36

Pilarczyk, Ulrike: Darstellung von Generationsverhältnissen in der Photographie. In: Yvonne Ehrenspeck/Burkhard Schäffer (Hrsg.): Film- und Photoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Opladen 2003, S. 309–324

Richter, Dieter: Das fremde Kind: Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt am Main 1987

Spiess, Dominique: Kinder berühmter Maler. Lausanne 1992

Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Kindheit. Kleidung und Wohnen, Arbeit und Spiel. Eine Kulturgeschichte. Frankfurt am Main 1979

Weber-Kellermann, Ingeborg: Kindheit in der Stadt – Kindheit auf dem Lande. In: Christa Berg (Hrsg.): Kinderwelten. Frankfurt am Main 1991, S. 103–131

Wollersheim, Heinz-Werner: Kindheit zwischen Kaiserreich und Kinderladen – Entwicklung und Wandel der Kindheit von 1910 bis 1970. In: Petra Larass (Hrsg.): Kindsein ist kein Kinderspiel. Das Jahrhundert des Kindes (1900–1999). Halle 2000, S. 55–74