

Das Töpfchenbild und die Körpergeschichte des Kleinkinds

Max Gawlich 

Einführung

1999 kam es durch einen Beitrag Jürgen Pfeiffers im Magazin „Der Spiegel“ zu einer öffentlichen Auseinandersetzung über die langfristigen Folgen der frühen Sozialisation in der DDR und ihren Zusammenhang mit rechtsradikaler Gewalt.¹ Pfeiffer bezog sich in seinem Beitrag auf die Überlegungen des hallischen Psychologen Hans Joachim Maaz, der bereits 1990 auf drohende Gewaltausbrüche gegen „Fremde und Schwächere“ durch den „Gefühlsstau“ der Jugendlichen und Erwachsenen der ehemaligen DDR hinwies.² Gerade die Gruppenerziehung im Kleinkindalter, visuell konkretisiert im gemeinsamen Töpfen und Töpfchensitzen, wurde zur Grundlage der diagnostizierten autoritären Persönlichkeit der neuen Mitbürger, wie das folgende Zitat verdeutlicht.

„Wer in Kindheit und Jugend einer autoritären Gruppenerziehung ausgesetzt ist und zu wenig an individueller Zuwendung und Förderung erfährt, ist in der Entwicklung eines gelassenen Selbstvertrauens behindert. Im Vergleich zu einem jungen Menschen, dem in seiner Sozialisation bessere Chancen zur freien Entfaltung seiner Persönlichkeit geboten wurden, wird er Fremde viel eher als bedrohlich erleben und als Feinde definieren.“³

Unterstrichen wurde diese Analyse durch den Abdruck mehrerer Fotografien. Eines dieser Bilder zeigte fünf Kinder in einem grün gekachelten Raum, die auf Töpfchen und einer Toilette sitzen. Die Kinder sind entlang einer Wand aufgereiht. Eine streng anmutende Hand ragt von links in den Raum hinein und ihr ausgestreckter Zeigefinger weist nach unten. Die Bildunterschrift lautet „Krippen-Kinder in der DDR: Emotional nicht satt geworden“. Letztlich war es dieses Bild, das namensgebend für die sogenannte Töpfchendebatte wurde, ein Aspekt der Kinderkrippenerziehung, der im Text allerdings ausgespart blieb.⁴

1 Christian Pfeiffer: Anleitung zum Haß, in: Der Spiegel, 1999, Nr. 12, S. 60–66.

2 Hans-Joachim Maaz: Der Gefühlsstau – ein Psychogramm der DDR, 1. Aufl., Berlin 1992.

3 Pfeiffer: Anleitung zum Haß, S. 63.

4 Eine kritische Zusammenfassung und mediengeschichtliche Einordnung liefert Maximilian Schochow: Erzählungen über ein fremdes Land. Die Töpfchen-These oder: Von der richtigen Erziehung, in: Rebecca Pates /Maximilian Schochow (Hg.): der „Ossi“: Mikropolitische Studien über einen symbolischen Ausländer, Wiesbaden 2013, S. 175–187.

Im folgenden Beitrag soll die Irritation über diese Bilder und ihre starke mediale Wirkung als Anlass eines verfremdenden Blicks genutzt werden. Mit den Mitteln der Visual History wird eine körperhistorische Untersuchung des Kleinkindes anhand des Töpfchenbildes unternommen. Es geht darum, diese Bilder hinsichtlich ihrer Inhalte, Form und Bedeutung für die Geschichte des Körpers kleiner Kinder zu befragen und zu rekonstruieren, was in diesen Fotografien dargestellt wurde, wie sie durch Produktion und Verwendung in historische Kontexte eingebunden waren und welche Schlüsse im Sinne einer körperhistorischen Forschung gezogen werden können.

Quelle und Operationalisierung

Das Töpfchenbild stellt ein fotografisches Motiv dar, bei dem Kleinkinder auf Nachttöpfen oder ähnlichen Möbeln abgebildet werden. Es bildet einen wiederkehrenden Bestandteil des visuellen Repertoires zur fotografischen Repräsentation oder Inszenierung von Kleinkindern und begegnet in privaten Fotoalben ebenso wie in publizistisch verwendeten Bildern aus dem Bereich der öffentlichen Kleinkindbetreuung. Der Topos des auf dem Töpfchen sitzenden Kindes findet sich in der Erziehungsliteratur bereits früh, zum Beispiel in den Schriften John Lockes [1693].⁵ Eine künstlerische oder grafische Darstellung erfolgt allerdings erst spät; soweit die Quellen übersehen werden, erfolgt dies erst mit der Verbreitung der Fotografie im 20. Jahrhundert. Eine erste Irritation über diese Gattung von Bildern geht daher von ihrer schieren Existenz aus, fällt die Darstellung des ausscheidenden Körpers doch für gewöhnlich unter das gleiche Tabu wie Abbilder von Exkrementen und Ausscheidungen. Das Thema begegnet für gewöhnlich in der Wissenschaft, Medizin oder in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Abjekten, also jenem verworfenen Bereich des menschlichen Lebens, der für gewöhnlich nicht thematisiert und fern gehalten wird.⁶ Eine zweite Irritation geht von der mangelnden Anstößigkeit dieser Bilder, des abwesenden Ekels angesichts des Ausscheidens aus. Der Körper des Kleinkindes unterliegt offenbar anderen Blickregeln als der erwachsene Leib. Ausgehend von ihrer privaten und öffentlichen Möglichkeit, entfaltet sich sogleich ein ganzer Katalog von Fragen an diese historischen Bilder. Zunächst die grundlegende Frage danach, was in diesen Bildern dargestellt wurde. Wie wurde das Kleinkind, wie wurde der Körper des Kleinkindes ins Bild gesetzt? Welche Funktionen hatten die Bilder als Pressefotografien, welche Funktionen innerhalb der Familie? Wie ordnet sich das Töpfchenbild in die Kulturgeschichte der Kindheit und der Fami-

5 Béatrice Fontanel/Claire D'Harcourt: *Baby, Säugling, Wickelkind. Eine Kulturgeschichte*, Hildesheim 1998, S. 163.

6 Michael C. Frank: *Abjekt*, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart 2008, S. 1 f.

lie im 20. Jahrhundert ein? Bestehen Konjunkturen des Töpfchenbildes, gibt es Bildtraditionen über die Fotografie hinaus, und wann kommen diese Fotografien auf? Im Rahmen dieses Beitrags werden manche Fragen aber zugunsten des körperhistorischen Schwerpunkts nur gestreift.

Das Töpfchenbild wird im Folgenden in Anlehnung an die historische Methode der seriell-ikonografischen Untersuchung betrachtet. Diese Vorgehensweise bietet sich besonders für gleichförmige, massenhaft vorhandene, alltägliche Bilder an, deren historische Varianz durch eine bemerkenswerte Kontinuität in Motiv, in Darstellungsformen etc. eingegrenzt wird.⁷ Die Fotografie wird dabei aus unterschiedlicher Perspektive als Quelle operationalisiert. Die Fotografie ist erstens Darstellung, das bedeutet, sie ist Abbild eines Motivs mit einem konkreten Inhalt und einer gewählten Form. Sie ist ebenfalls fotochemische Aufzeichnung eines historischen Moments, in diesem Sinne Spur einer vergangenen Begegnung von Licht, Apparaten und Personen. Das heißt, sie ist drittens nicht nur materielle Spur von Lichtstrahlen, sondern für die Historiker:in noch relevanter, sie ist der Effekt vergangener Handlungen und sozialer Begegnungen.⁸ Eine weitere Quellendimension, die sowohl in der Familienfotografie als auch in der Pressefotografie von zentraler Bedeutung ist, stellt die Rezeptionsebene dar. Das Foto ist eben auch materieller Überrest, der in historischen Umgangsweisen und Überlieferungsformen wie Fotoalben, digitalisierten Sammlungen oder Archiven verwendet wurde und bis in die Gegenwart bewahrt wurde. Neben der möglichst dichten Rekonstruktion des historischen Kontexts, welche die Entstehungs- und Nutzungskontexte der Bilder erhellen mag, wird im Rückgriff auf planimetrische Linien die zweidimensionale Komposition der Fotografien analysiert. Zur epistemologischen Funktion von Linien als geeigneten Instrumenten des Fragens auch außerhalb der Kunstgeschichte haben Przyborski und Slunecko Überlegungen vorgestellt. In Anlehnung an Karl Mannheim und Max Imdahl zeigen sie, wie Linien das explizierende Erkennen impliziter Wissensbestände und kompositorischer Potentiale gestatten.⁹ Zusammengefasst bedeutet das methodisch: 1. Auswahl und Vergleich innerhalb der Gruppe von Bildern, 2. kompositorische und ikonografische Analyse des Dargestellten und 3. historische Kontextualisierung von Entstehungs- und Verwendungszusammenhängen. Mit diesen Werkzeugen werden im Folgenden die körperhistorischen Fragestellungen verfolgt.

Zur Umgrenzung und Beschreibung des Untersuchungsgegenstands eignet sich statt eines diskursiven Definitionsversuchs der Rückgriff auf die Quellen selbst. Typisch ist eine Schwarzweiß-Fotografie, die am 19. Dezember 1989 von

7 Ulrike Pilarczyk: Grundlagen der seriell-ikonografischen Fotoanalyse. Jüdische Jugendfotografie in der Weimarer Zeit, in: Jürgen Danyel/Gerhard Paul/Annette Vowinckel (Hg.): *Arbeit am Bild. Visual History als Praxis*, Göttingen 2017, 75–99, hier: 77f.

8 Ebd., 76.

9 Aglaja Przyborski/Thomas Slunecko: Linie und Erkennen. Die Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation, in: *Journal für Psychologie* 3 (2012), hier: S. 20 f.

Manfred Uhlenhut in Berlin aufgenommen wurde.¹⁰ Das Bild zeigt leicht rechts der Mitte ein Kind, das fast die gesamte Bildhöhe und mit den ausgestreckten Beinen auch die Bildbreite einnimmt. Bekleidet mit einem kurzen Strampler, sitzt es auf einem Töpfchen.

Die Einengung des zu recherchierenden Bestands erfolgte anhand von Kriterien des Bildinhalts und seiner Gestaltung. Inhaltlich stand die Abgrenzung des Kleinkindes vom Kind im Vordergrund. Die frühe Kindheit bis zum dritten Lebensjahr, die in romanischen und angelsächsischen Sprachen mit dem Begriff der *Infancy* (lat. *Infantia*) ausgedrückt wird, ist in den ausgewählten Bildern dieses Beitrags klar zu erkennen. Nur das Kleinkind begegnet als Nutzer von Töpfchen



Abbildung 2 Uhlenhut, Manfred, Kleines Kind sitzt auf einem Töpfchen in Berlin, 19.12.1989.

und wird zudem noch bei seiner Nutzung fotografiert. Die prominente Inszenierung, die das einzelne oder mehrere Kinder ins Zentrum des Bildes rückt, ist dabei einmalig. Während ausnahmsweise auch Fotografien oder Abbildungen von Kindern begegnen, die eine Toilette benutzen, ist die Fülle der Überlieferung im Fall des Töpfchens dagegen bemerkenswert. Die Recherche nach den heuristisch umrissenen Fotografien erfolgte in digitalisiert zugänglichen Katalogen der Deutschen Fotothek (SLUB Dresden), des Bestandes des Allgemeinen Deutschen Nachrichtendienstes (BArch), des historischen Bildbestandes der WHO (Archives of WHO, Genf), des historischen Bestandes der Farm Security Administration (Library of Congress) sowie einigen zugänglichen privaten Fotoalben aus dem Tagebucharchiv Emmendingen sowie aus Privatbesitz.¹¹

Neben dem Inhalt schränkte die Form die Auswahl der Fotografien ein, die für diesen Beitrag als Quellen dienten. Dabei war der zentrale Aspekt, der die Bilder vom Kind auf dem Töpfchen heraushob, der Ort, wo die Fotografien entstanden. Während in der genannten Abbildung im „Spiegel“ der Raum der Gestaltung nach ein Sanitärraum war, nutzen die meisten anderen Fotografen und Fotografinnen die Mobilität des Artefaktes, die Kinder an Orten auf dem Töpfchen zu fotografieren, die gewöhnlich nicht mit dem Toilettengang assoziiert werden, u.a. Wohnzimmer oder Balkons. Das bemerkenswerte Ergebnis der Recherche war, dass in diesen sehr unterschiedlich entstandenen und überlieferten Beständen

¹⁰ Manfred Uhlenhut, 1941–2018, Presse- und Kunstfotograf.

¹¹ Im Bestand der FSA fanden sich trotz zahlreicher Bilder aus Day-Care Institutionen keine Darstellungen, die den hier skizzierten Kriterien entsprachen.

nur zwei deutlich voneinander zu unterscheidende Typen von „Töpfchenbildern“ zu identifizieren sind. Wenn auch innerhalb dieser beiden Gruppen eine gewisse Varianz vorliegt, werden entweder ein einzelnes Kind in familiären Kontexten oder mehrere Kinder in gesellschaftlichen Betreuungsorganisationen beim Sitzen auf dem Töpfchen abgebildet. Die ausgewählten Darstellungen sind letztlich vier Fotografien vom Beginn und Ende sowie aus der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, welche den genannten Kriterien exemplarisch entsprechen. Für die vorliegende Untersuchung wurden neben dem bereits genannten Bild von Manfred Uhlenhut eine Aufnahme von Friedericke Apel von 1916 aus Dresden und zwei weitere Darstellungen aus der Mitte des Jahrhunderts verwendet. Sie zeigen dem zweiten Typus entsprechend Gruppen in Betreuungskontexten: erstens aus einem UNRRA-Lager für Kinder mit Displaced-Persons-Status im Kloster Indersdorf 1946 und zweitens aus einer Betriebskinderkrippe in Dresden von 1965. Im Anschluss erfolgt in einer Synthese die Zusammenfassung und Einordnung der Ergebnisse anhand der Frage, was das Töpfchenbild auszeichnet und wie es in die Geschichte der Kindheit einzuordnen ist.

Fallbeispiel: Das Töpfchenbild und die Körpergeschichte des Kleinkindes

Einzelne Kinder

Die ausgewählten Bilder von einzelnen Kindern stammen aus den Jahren 1916 und 1989 und zeigen Kleinkinder, die vergnügt auf einem Töpfchen sitzen. Das ältere Bild zeigt ein Kleinkind bekleidet mit einem Kleidchen und prominent sichtbarer Kette. Entsprechend der Bildinformation wurde die Tochter der Fotografin Elfriede Apel fotografiert, die mit nackten Beinen auf einem Nachttöpfchen sitzt. Sie befindet sich dabei auf einem Balkon, wo eine Kinderdecke mit Tiermotiven ausgebreitet ist. Das Mädchen schaut strahlend in die Kamera. Das Bild wurde auf Hüfthöhe möglicherweise mit einer zu diesem Zeitpunkt aufkommenden Boxkamera geschossen. Überliefert sind die Fotografien auf Kunststoffnegativen und gehören zu einem Konvolut von über 50 Fotografien, digitalisiert und erschlossen durch die „Deutsche Fotothek“ der SLUB Dresden. Im Gegensatz zu vielen anderen Aufnahmen aus Privatbesitz, die den Familienalltag ablichteten, konnte der Entstehungskontext dieser Aufnahmen bemerkenswert detailliert rekonstruiert werden.¹² Mutter und Kind entstammen einem gut situierten, bürgerlich-militärischen Hintergrund und wohnen in Dresden-Bla-

¹² Timm Stral: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München 1995; Jens Jäger: Fotografie und Geschichte, Frankfurt am Main/New York 2009, S. 188–193.

sewitz.¹³ Der abwesende Vater, der möglicherweise das imaginierte Publikum der Bilder bildete, war Offizier im Ersten Weltkrieg. Die Aufnahmen entstanden in der Regerstraße, einem von freistehenden Villen geprägten Stadtviertel im Zeitraum von 1914/15 bis 1918. Die Bilder zeigen Alltagssituationen und arrangierte Fotomotive seit der Geburt des Kindes. Sie bilden damit ein besonders frühes Beispiel der selbst und im Privatleben ausgeführten Familien- bzw. Kindheitsfotografie, die sich im deutschsprachigen Raum erst nach dem Zweiten Weltkrieg verbreitete.¹⁴

Die formale Untersuchung des Bildes kann diesen sozialhistorischen Kontext mit der Komposition in Beziehung setzen. Das Kind befindet sich in der unteren Hälfte der etwas schief fotografierten Aufnahme, im Zentrum von vier sich wiederholenden Rechtwinkeln. Diese umgrenzen einen kleinen Kernbereich, der Kategorien des kleinen, familialen Privatbereichs aufnimmt und Erfahrungen von Intimität und affektiver Wärme evoziert. Das Kind, im spitz über dem Kopf zulaufenden Dreieck, steht als Individuum im Zentrum des Bildes. Die Linien weisen eine Tendenz nach oben auf, eine Entwicklungstendenz, die auch dem Bildmotiv, dem Erlernen von Körperkontrolle entspricht. Neben den Aspekten Familismus und Entwicklung tritt ein dritter Aspekt deutlich hervor, der eine intensive ästhetisch-affektive Wirkung in der Betrachter:in erzeugt. Die leuchtenden Augen und der lachende Mund sprechen die Betrachter:in unmittelbar an und erwirken eine analoge Reaktion. Die Ansprache der Betrachter:in erfolgt durch die fotografische Reproduktion des „affektiven Moments“ zwischen Fotografin (Mutter) und porträtiertem Kind. Kristina Lewis hat in ihrer Studie zur „Ästhetik der Kunstfotografie“ auf die besondere Stilisierung des

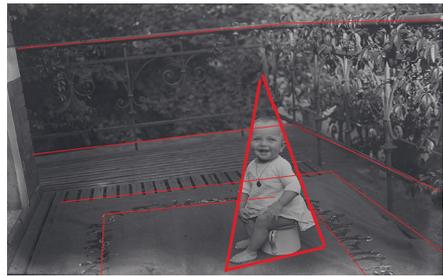


Abbildung 3 Apel, Elfriede, Die Tochter der Fotografin auf dem Töpfchen, 1916 Dresden. Planometrie durch den Autor.

13 Deutsche Fotothek/Anne Spitzer: Apel, Elfriede. Künstler-Datensatz 90053449, online: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/90037162> [21.01.2021].

14 Vgl. Katharina Rutschky: Die Fotos der frühen Jahre. Eine Fallstudie zur sogenannten Amateurfotografie, in den Jahren 1945–1970: Die Sammlung Müller, in: Klaus Honnef/Rolf Sachsse/Karin Thomas (Hg.): Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970, Bonn 1997, S. 200, hier: S. 201; Stral: Knipser, S. 93–98.

„affektiven Moments“ hingewiesen, welche die besonders enge, körperlich erfahrene Beziehung von Mutter und Kind ästhetisch zum Ausdruck brachte.¹⁵

Das Bild von Uhlenhut, aufgenommen im Dezember 1989, zeigt ein Kind, bekleidet mit einem kurzen Strampler, das auf einem Töpfchen sitzt. Die ganze Szene findet auf einem floral gemusterten Teppich statt, das Kind blickt nicht zum Fotografen, sondern scheint mit einer dritten Person zu kommunizieren; die Augen sind heiter und aufgeweckt, erwartungsvoll konzentriert beißt sich das Kind auf die Lippen. Die nackten Beine sind entspannt, spielerisch von sich gestreckt, und die Hände sind im Schoß. Das dazugehörige zweite Bild lässt den Raum etwas besser erahnen, da der Winkel weiter gewählt wurde. Hier sind zusätzlich ein Tisch und mindestens eine sitzende Person im Hintergrund zu erkennen.

Zunächst ist der materielle Wandel in der Bekleidung der beiden Kinder und der Töpfchen zu bemerken, wobei dieser offenbar wenig ausgeprägt war, da Form und Funktion der Bekleidung und der Töpfchen sehr ähnlich geblieben sind. Besonders hinsichtlich der räumlichen Verhältnisse sind die Abbildungen ähnlich, insofern sie Räume und Bereiche von Wohnungen zeigen, die gerade nicht Toilettenräume oder Badezimmer sind. Die Kinder durften oder sollten ihre Töpfchen im Wohnzimmer oder auf dem Balkon verwenden und wurden dazu nicht in einen spezifisch differenzierten Raum gebracht. Dieser Umstand hebt ihren Sonderstatus als sich Entwickelnde hervor, die (noch) nicht alle Regeln des Haushalts zu befolgen brauchen.

Wie ist es zu erklären, dass die Abbildungen dabei so bemerkenswert ähnlich sind und deutliche Kontinuitäten aufweisen, während die Gruppendarstellungen aus der Mitte des Jahrhunderts kaum diese ästhetische Wirkung zu entfalten vermögen? Der Vergleich mit dem deutlich jüngeren Bild weist dabei einige erklärungsbedürftige Parallelen auf, denn während Abels Bild bereits 1916 aufgenommen wurde, stammt Uhlenhuts Fotografie vom Ende des 20. Jahrhunderts. Es kann also kaum eine durch zeitliche Nähe oder fotografische Qualität begründete affektiv-ästhetische Wirkung sein, sondern es muss aus der Bildgestaltung rekonstruiert werden. Planimetrische Linien verdeutlichen, dass die Bilder eine Figur mit einer breiten Basis zeigen, welche sich nach oben hin verjüngt, gleichsam nach oben strebt. Dieser Eindruck wird verstärkt, durch die ebenfalls nach oben gerichteten Blicke und die damit einhergehende Körperhaltung.

Während der Schnappschuss von Apel offenbar spontan und rasch aus der Hüfte geschossen wurde, ist die Fotografie von 1989 rechtwinkliger an der Längsachse des portraitierten Kindes ausgerichtet. Möglicherweise konnte Uhlenhut hierbei Hilfslinien nutzen oder es zeigt seine handwerkliche Routine als pro-

15 Kristina Lowis: Eine Ästhetik der Kunstphotographie im internationalen Kontext (1891–1914). Dissertation, Düsseldorf 2003, S. 214; Verena Faber, Elfriede Reichelt 1883–1953. Atelierfotografie zwischen Tradition und Moderne. Mit einem Verzeichnis der Werke. Dissertation, München 2011, S. 155.

fessioneller Fotograf. Sein Bild zeigt das Kind leicht nach rechts versetzt zur Mittelachse, eine Position, die in Verbindung mit den Diagonalen, welche durch die Beine verlängert werden, den Bildraum harmonisch aufteilt.

Die Rekonstruktion der Kompositionsprinzipien der Bilder legt den Schluss nahe, dass die Ästhetisierung von Mutter-Kind-Beziehungen in der Fotografie ein Beispiel für die vermeintlich natürliche Kontinuität und Beharrlichkeit der Familie im turbulenten gesellschaftlichen Wandel sei. Dagegen kann die Langlebigkeit des Motivs auch als Hinweis auf einen spezifischen historischen Wandel dienen.

Die Durchsetzung der bürgerlichen, mit affektiven und ökonomischen Ressourcen ausgestatteten Erziehungskonstellation wurde in der familiengeschichtlichen Forschung immer wieder thematisiert. Die kindzentrierte Familie, deren gesellschaftliche Hauptfunktion die Erziehung und Sozialisation des Kindes war, setzte sich nach dem Zweiten Weltkrieg in der gesellschaftlichen Breite durch. Der fordistische Wohlfahrtstaat und die idealisierte Hausfrauenehe bildeten in Westdeutschland den gesellschaftlichen und familialen Hintergrund. Auch in den sozialistischen Staaten hatte das Kleinfamilienmodell, trotz der stärkeren Einbindung von Frauen in die Erwerbsarbeit und entgegen allen kommunistischen Proklamierungen Konjunktur. In den ost- und westdeutschen Familienalben wurden nicht mehr nur klassische halböffentliche Ereignisse wie die Einschulung oder die Hochzeit fotografisch festgehalten, sondern auch familiäre und intime Prozesse wie der Töpfchengang. Die Dokumentation selbst war ein zentraler Beleg dieses Interesses am Kind. Während im 19. und frühen 20. Jahrhundert Erziehungstagebücher die Entwicklung des Kindes im gebildeten Bürgertum festhielten, wurden seit den 1930er-Jahren Fotografien erschwinglicher und bedeutsamer.¹⁶ Dabei stehen der „Stuhlgang“ ebenso wie die ersten Schritte und ersten Worte für eine zunehmende Persönlichkeitsbildung, Selbstbeherrschung und Körperkontrolle.¹⁷ Das Töpfchenbild konnte den familiären Chro-

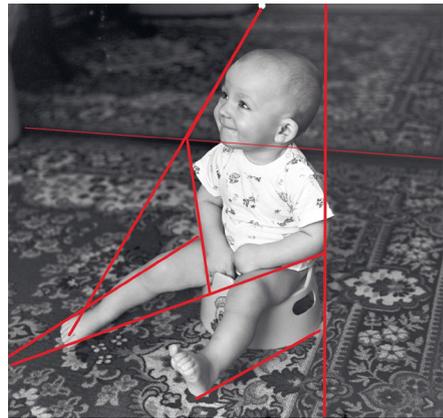


Abbildung 4 Uhlenhut, Manfred, Kleines Kind sitzt auf einem Töpfchen in Berlin, 19.12.1989; Planometrie durch d. Autor.

16 Der Ansicht Bourdieus, dass ein Großteil der nicht-professionellen Fotografie entweder die Familie abbilde oder einem familienbezogenen Zwecke diene, widerspricht Starl entschieden, wenn er auch die wichtige Rolle, die Kindheitsbilder in der Familienfotografie einnehmen, erläutert, Starl: Knipser, S. 144–147.

17 Yvonne Schütze: Zur Veränderung im Eltern-Kind-Verhältnis seit der Nachkriegszeit, in: Rosemarie Nave-Herz (Hg.): Kontinuität und Wandel der Familie in Deutschland. Eine zeitgeschichtliche Analyse, Stuttgart 2002, S. 71–97, hier: S. 74.

nisten also hervorragend als Zeichen der gesunden Entwicklung vom Säugling zum Kleinkind dienen.

Gruppen

Der Vergleich mit Gruppenaufnahmen betont diese Merkmale der Portraits. Als journalistisch-dokumentarische Zeugnisse aus der Mitte des 20. Jahrhunderts betonen die Fotografien ihre indexikalische Wirkung durch nüchterne Bildsprache, das heißt, die Bilder sollten im Gegensatz zu den familiären Portraits keine affektiv-ästhetische Wirkung erzielen, sondern nüchtern das zu Berichtende zeigen. Das erste Bild zeigt Kinder mit einer Nonne und einer Mitarbeiterin der UNRRA auf Kloster Intersdorf in der unmittelbaren Nachkriegszeit.

Insgesamt 14 Kinder sind hier teils zur Kamera gewandt auf Nachtöpfen abgebildet. Sie sind weitgehend mit Kleidchen und Schuhen bekleidet, teilweise essend. Die Nonne befindet sich ebenso wie die Mitarbeiterin Anna Marie Dewaal-Malefyt gerade dabei, einem Kind aufs Töpfchen zu helfen, wozu sie sich über die Kinder beugen. Die Blicke der meisten Kinder wiesen in die Richtung des Fotografen. Das Bild ist überliefert in den United Nations Archives und zeigt Waisenkinder, die im Displaced-Persons-Lager Kloster Intersdorf im Nordwesten Münchens lebten. Hier wurden bis zu 250 Kinder von der UNRRA und den Klosterangehörigen nach Kriegsende versorgt.¹⁸ Die Fotografie dokumentierte dieses Schutz- und Sorgeverhältnis, indem ein besonders alltäglicher Moment der Bedürfnisbefriedigung ausgewählt wurde. Unter anderem von David CHIM Seymour wurden vergleichbare Fotografien essender Kleinkinder immer wieder als Motiv gewählt, um die Kriegsfolgen und ihre Überwindung im Europa nach dem Ende der militärischen Auseinandersetzungen in seiner fotografischen Arbeit für die UNESCO

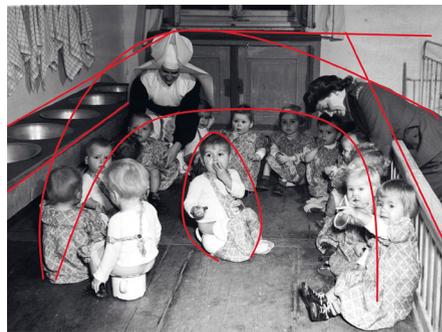


Abbildung 5 UNRRA, DP Lager Kloster Intersdorf, United Nations-Archives, S-1058-0001-01-143.

¹⁸ Juliane Wetzel: United Nations Relief and Rehabilitation Administration (UNRRA), in: Historisches Lexikon Bayerns (2012).

darzustellen.¹⁹ Zwei Aspekte der ausgewählten Fotografie tragen erheblich zur überzeugenden Darstellung von Sorge und Wohlfahrt bei. Während das Essen die unmittelbare Sicherung der Existenz ins Bild setzt, kann die einigermaßen geordnete und von äußeren Katastrophen unbehelligte Befriedigung von Ausscheidungsbedürfnissen als Rückkehr von Normalität verstanden werden. Die Waisenkinder, auch wenn ihnen die Angehörigen und die idealisierte Kindheit geraubt worden waren, lebten nun wieder in einem beschützten Raum, in dem staatliche und kirchliche Fürsorgeorganisationen ihr Wohlbefinden garantierten.²⁰ Die planimetrischen Linien, welche ich in das Bild eingezogen haben, verdeutlichen diesen ersten Aspekt. Sie explizieren die Konstellation von der Nonne im Habit und der uniformierten UNRRA-Mitarbeiterin, welche sich stellvertretend für Staat und Kirche über den Kreis von Kindern beugen. Diese wurden in ihrer hufeisenförmigen Anordnung als Gemeinschaft im beschützten, auf ihre spezifischen Bedürfnisse hin gestalteten Räumen situiert. Die abgebildeten Frauen agierten damit einerseits als Repräsentanten von Fürsorgeorganisationen, andererseits kamen sie ihrer individuellen, geschlechtlich codierten Aufgabe der mütterlichen Sorge nach. Bilder von Kleinkindern verweisen überdies durch ihre Körper einerseits auf ihre spezifische Vulnerabilität in Situationen kriegerischer Auseinandersetzungen oder gesellschaftlicher Desorganisation, andererseits verkörpern sie die „Früchte“ der fürsorgerischen Arbeit besonders sichtbar, indem sie drall und wohlgenährt auf eine Zukunft ohne Sorgen verweisen.²¹ Kinder, die sichtbar körperlich unter den Lebensbedingungen im Konzentrationslager gelitten haben, wurden in diesen Aufnahmen nicht gezeigt.

Diese Sichtbarkeit des Wohlbefindens bildete in den sozialfürsorgerischen und -hygienischen Programmen und Planungen der Vorkriegszeit eine wichtige Rolle als Gradmesser für erfolgreiche Wohlfahrtsstaatsarbeit. Organisierte Betreuung in Säuglingsheimen, Wochenkrippen oder anderen staatlichen Fürsorgeeinrichtungen maß sich meist anhand zentraler Kennziffern und mess- oder sichtbarer Merkmale gesunder körperlicher Entwicklungen des Kindes.²² Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde diese Fixierung auf die somatische Gesundheit durch Studien zum Hospitalismus und die breite Rezeption psychoanalytischer Theorien zum Bindungsverhalten von Menschen kritisiert und besonders im angelsächsischen Westen mit einer Idealisierung und Naturalisierung der frühkindlichen Mutter-Kind-Beziehung verknüpft.²³ Kollektivistische Formen der

19 David Seymour: *Children of Europe* (Publication no. 403 of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), Paris 1949, S. 40f.

20 Tara Zahra: *Lost Children: Displacement, Family, and Nation in Postwar Europe*, in: *The Journal of Modern History* 1 (2009), S. 45–86, hier: S. 47f.

21 Anne Higonnet: *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood* (Interplay), London 1998, S. 298.

22 Sigrid Stöckel: *Säuglingsfürsorge zwischen sozialer Hygiene und Eugenik. Das Beispiel Berlins im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Berlin/New York 1996.

23 Marga Vicedo: *The Social Nature of the Mother's Tie to her Child. John Bowlby's Theory of Attach-*

Kleinkindbetreuung und Sozialisation, emblematisch verkörpert durch das gemeinsame Töpfchensitzen, waren innerhalb dieses Deutungsrahmen nur in Not-situationen möglich. Das Bild aus dem Kloster Intersdorf verweist daher nicht nur auf eine bedingte Normalisierung des Lebens der Kinder im DP-Lager, sondern auch auf den Ausnahmecharakter der abgebildeten Situation, die Ausdruck weitreichender gesellschaftlicher Zerwürfnisse und Beschädigungen in Europa war.

Die Fotografie von Richard Peter Jun. aus der Betriebskinderkrippe VEB Transformatoren – und Röntgenwerk in Dresden von 1965 zeigt vier Kinder, die auf einer Töpfchenbank sitzen, in getrennten Sitzeinheiten und durch eine Stange am Aufstehen gehindert.²⁴ Sowohl diese „Fixierung“ als auch der fehlende reizend lächelnde Gesichtsausdruck, der von Kinderbildern erwartet wird, stellen die abgebildete Situation unter Verdacht. Das Bild ist allzu leicht in eingeübte Blickweisen einzuordnen, welche in der Gruppenbetreuung von Kleinkindern nur defizitäre Ersatzleistung erkennt. Den Hintergrund der Fotografie bildet ein gegitterter Laufstall, und die Wände erscheinen kahl.

Planimetrische Linien, heben auf den ersten Blick die strenge rechtwinklige Ordnung im Raum hervor, und die körperhistorische Interpretation der Fotografie scheint sich fast von selbst zu schreiben. Überspitzt formuliert: In Reih und Glied sitzende Kinder, die Strenge der Geraden und rechten Winkel aufnehmend, zeigt die Fotografie, wie sich sowohl die Kinder als auch ihre Körperfunktionen in die geplante Ordnung der sozialistischen Gesell-

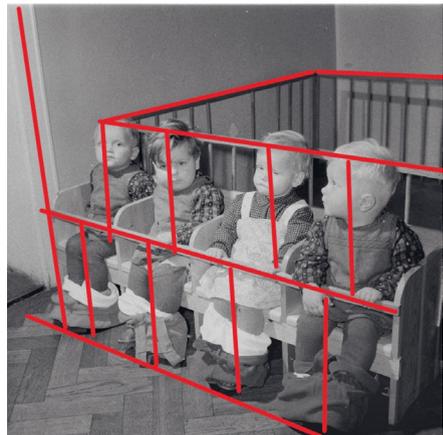


Abbildung 6 Peter, Richard jun., Vier Kinder auf dem Töpfchen, Dresden 1965.

ment in Post-War America, in: *The British Journal for the History of Science* 3 (2011), S. 401–426, hier: S. 408f.

²⁴ Richard Peter Junior 1915–1977, Fotograf, *Bildjournalist*, 1966 Publikation eines Bandes „Ein Werk wächst mit seiner Stadt“ über den VEB Transformatoren – und Röntgenwerk in Dresden“.

schaft einreihen müssen und ihre Entwicklung zur „harmonisch allseitig entwickelten sozialistischen Persönlichkeit“ ihre ersten wichtigen Schritte genommen hat. Zwei Einwände lassen sich gegen diesen historisch spezifischen westdeutschen Blick auf die Kinderkrippe und das gemeinschaftliche Töpfchensitzen richten. Zunächst zeigen die eingezogenen Linien die Verzerrung der rechten Winkel des Raums, die Dynamik und Spiel in das Bild einbringt. Handwerklich routiniert hat Peter das Bild in Drittel strukturiert und unter Ausnützung der perspektivischen Verzerrung eine leichte Öffnung des Raums zwischen den Linien in der Leserichtung von links nach rechts eingearbeitet. Die Kinder sitzen zwischen diesen sich spreizenden Strahlen. Peter wählte eben nicht die streng-rechtwinklige frontale Perspektive, welche so viel besser geeignet gewesen wäre, um die Ordnung der kleinsten Glieder der sozialistischen Gesellschaft zu verbildlichen.

Daneben kann auf die west- und nordeuropäischen (Bild-)Traditionen der außerhäusiger Kleinkindbetreuung verwiesen werden.²⁵ Für eine kontextualisierende Untersuchung muss die Normalität in Betracht gezogen werden, die das Abgebildete in der DDR zwischen 1949 und 1990 auszeichnete.²⁶ Dies drückt sich auch in der Tatsache aus, dass diese Art von Auftragsarbeiten zahlreich angefertigt wurden, um den Alltag der Krippe zu dokumentieren und publizistisch verfügbar zu machen. Das kollektive Töpfchen bildete einen wichtigen Aspekt der Zeitordnungen im Krippenalltag, wo nach dem Schlaf und dem gemeinsamen Essen, unter Ausnützung physiologischer Zusammenhänge, etwa dem sog. gastrokolischen Reflex (die Stuhlgang anregende Wirkung von Nahrungsaufnahme) der Takt der Krippe eingeübt wurde. Die modernistische Vorstellung eines umfassend plan- und manipulierbaren Körpers, der sowohl der sozialistischen Vision des Neuen Menschen als auch der mikrosozialen Installation von Tagesabläufen und hygienischen Standards in der Krippe zu Grunde lag, wurde hier konkretisiert.²⁷ Zahlreiche vorschul- und kleinkindpädagogische Studien zur Arbeit in den Krippen und Kindergärten zeugen ebenso von dieser Normalität wie die Verbreitung des Bild- und Textthemas in der DDR-Presse.²⁸ Bis in die frühen

25 Sandrine Kott: Krippe, in: Martin Sabrow (Hg.): *Erinnerungsorte der DDR*, München 2009, S. 218–227, hier: S. 220 f.

26 Alf Lütke: Kein Entkommen? Bilder-Codes und eigen-sinniges Fotografieren; eine Nachlese, in: Karin Hartewig/Alf Lütke (Hg.): *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat*, Göttingen 2004, S. 227–236, hier: S. 229 f.; Mary Fulbrook: ‚Normalisation‘ in the GDR in Retrospect. East German Perspectives on Their Own Lives, in: Mary Fulbrook (Hg.): *Power and Society in the GDR, 1961-1979. The „Normalisation of Rule“?*, New York 2009, S. 278–319, hier: S. 316 f.

27 Zur planbaren Kindheit besonders Florian Eßer: Die verwissenschaftliche Kindheit, in: Meike Sophia Baader/Florian Eßer/Wolfgang Schröder (Hg.): *Kindheiten in der Moderne. Eine Geschichte der Sorge*, Frankfurt am Main 2014, S. 124–153, hier: S. 127; zur modernen Planungseuphorie im Allgemeinen vgl. Dirk van Laak: Planung, Planbarkeit und Planungseuphorie, in: *Docupedia-Zeitgeschichte* (2010).

28 Jürgen Reyer/Heidrun Kleine: Die Kinderkrippe in Deutschland. Sozialgeschichte einer umstrittenen Einrichtung, Freiburg im Breisgau 1997, S. 122–125.

1960er-Jahre und nochmals in den 1970er-Jahren bildete der Ausbau von Kinderbetreuungsstätten, parallel zu globalen gesundheitspolitischen Programmen der WHO oder der UNESCO, einen zentralen Baustein in den sozialhygienischen Programmen, die darauf abzielten die Säuglingssterblichkeit zu senken und die Kindergesundheit zu steigern.²⁹ In der DDR und den anderen sozialistischen Staaten dienten sie zudem der Mobilisierung weiblichen Arbeitskräfte. Seit den 1960er-Jahren wurde eine über die Pflege hinausgehende Betreuung, Erziehung und Förderung im Krippensektor etabliert, nachdem die Krippe als erste Stufe des sozialistischen Bildungssystems definiert wurde. Die Töpfchenbilder aus der Mitte des Jahrhunderts sind folglich auch in der DDR Ausdruck eines planerisch vorgehenden, intervenierenden Wohlfahrtsstaates, dessen soziale Vision allerdings über die Versorgung von Waisen und Beschädigten hinaus reichte und von der Vorstellung einer komplementären Funktion der gesellschaftlichen Bildungsinstitutionen ausging. Vor dem Hintergrund dieser gesellschaftlichen Normalität betrachtet, kann das Bild möglicherweise als wenig gelungen erscheinen, aber es dokumentierte zuallererst den Aufbau von Kinderbetreuungsstätten mittels einer nur dort begegnenden Körper-Raum-Ordnung und Praxis.

Fazit

Zum Schluss möchte ich nochmals fragen, was diese Bilder von kleinen Kindern auf Töpfchen körperhistorisch verbindet und damit nochmal auf die Frage eingehen, was eine Visual History des Körpers leisten kann. Das Kleinkind begegnet in den Fotografien einer nur ihm zustehenden Praxis. Sei es als Entwicklungsschritt, der die Ablösung von Windeln dokumentiert oder als gewöhnliche Hygienepraxis, nur das Kleinkind wird auf dem Töpfchen ins Bild gesetzt. Es ist eine Person, die sich in der Entwicklung befindet und die durch defizitäre Körper-, Geist- und Affektbeherrschung bestimmt sei. Dabei wird das Töpfchensitzen als ein wichtiger Entwicklungsschritt auf dem Weg zur selbstständigen Person fotografisch festgehalten. Hier gelang die Beherrschung der eigenen Körperlichkeit. Im Sitzen drückt es seine zunehmende Nähe zur Welt der Kinder und Erwachsenen aus. Wo nicht Meisterung des Töpfchens im Zentrum stand, dort zeigte das Töpfchen oder die Töpfchenbank den besonderen Status des Kleinkindes, das aufgrund seiner kurzen und eigenwilligen Körperlichkeit noch außerhalb der hygienischen Ordnungen von Kindern und Erwachsenen lebte. Eingeordnet in die Kulturgeschichte der Kindheit, versinnbildlicht das Töpfchenbild damit eindrucksvoll die verflochtene Bezogenheit zweier Kernelemente der modernen

²⁹ World Health Organization (WHO): The Care of Well Children in Day-Care Centres and Institutions. Report of a Joint UN/WHO Expert Committee Convened with the Participation of FAO, ILO and UNICEF, Genf 1962.

Kindheit, das „Moratorium der Kindheit“ und die spezifische prozedurale Gestalt der „Entwicklungskindheit“.³⁰

Was verdeutlicht dabei die serielle Betrachtung der Einzel- und Gruppenbilder? Neben den Möglichkeiten der realienkundlichen bzw. alltagshistorischen Einsichten in die materielle Kultur, mit der Kleinkinder ausgestattet wurden, – insbesondere die spezifischen Möbel der institutionellen Kinderbetreuung oder die Varianz der Kleinkindbekleidung fallen auf – ist die gestalterische Ähnlichkeit der Bilder bemerkenswert. In allen ist das Ausscheiden an- und abwesend zugleich. Der Akt, welcher eigentlich im Zentrum der Aufnahme steht, die mehr oder weniger erfolgreiche Bewältigung des selbstständigen Stuhlgangs und Urinierens wird, bedingt durch das Utensil und die Körperhaltung, nicht gezeigt. Das Ausscheiden selbst, die körperliche Entäußerung von Kot oder Urin kann und soll nicht abgebildet werden, es unterliegt weiterhin dem Tabu. Es wirkt ebenfalls auf typischen Bildern aus Säuglingspflegekursen, wo bevorzugt Väter beim Üben des Windelwechsels fotografiert wurden, ohne dass Kot oder Urin sichtbar waren.

Die fotografien eröffnen einen Zugang zur Körpergeschichte des Kleinkindes, insofern sie die Praktiken, Gerätschaften, Raum- und Zeitordnungen dokumentierten, mit denen die Körper des Kindes umgeben wurden. Dabei war der Einstieg über die skandalisierende Berichterstattung der 1990er-Jahre insofern hilfreich, als er den Blick vorbereitete, die Übung der Körperfunktionen in privaten und außerhäusigen Betreuungsverhältnissen als Praktiken der Erziehung, der Subjektivierung und der Hygiene zu erkennen. Die Spannung zwischen angestrebter Erziehungspraxis einerseits und erfahrener Autonomie andererseits erschließt sich aber nicht unmittelbar aus den Bildern und kann nur bedingt aus den Entstehungskontexten erschlossen werden. Deren Deutungen verweisen vielmehr auf die tradierten Sehgewohnheiten und historischen Vorstellungen von gelingender Kindheit, welche Betrachter:innen an die Bilder herantragen.³¹ Dieser Deutung entsprechend fehlen Töpfchenbilder in der fotografischen Überlieferung zur antiautoritären Erziehung im Kinderladen oder der West-Berliner Krippenforschung von Kuno Beller.³² Dies ist umso deutlicher, als diese Publikationen nicht wenige Darstellungen nackter Kleinkinder aufweisen. Neben den einzelnen Ergebnissen der Betrachtung erschließt das Töpfchenbild damit ers-

30 Jürgen Zinnecker: Kindheit und Jugend als pädagogische Moratorien. Zur Zivilisationgeschichte der jüngeren Generation im 20. Jahrhundert, in: Dietrich Benner (Hg.): Bildungsprozesse und Erziehungsverhältnisse im 20. Jahrhundert. Praktische Entwicklungen und Formen der Reflexion im historischen Kontext, Weinheim 2000, S. 36–68; Eßer: Verwissenschaftlichte Kindheit.

31 Schütze: Zur Veränderung im Eltern-Kind-Verhältnis, S. 74.

32 Gerhard Bott: Erziehung zum Ungehorsam. Kinderläden berichten aus der Praxis der antiautoritären Erziehung Berlin 1969; Katia Sadoun/Valeria Schmidt/Eberhard Schultz: Berliner Kinderläden. Antiautoritäre Erziehung und sozialistischer Kampf, Köln 1970; Emanuel Kuno Beller: Die Förderung frühkindlicher Entwicklung im Alter von 0–3 Jahren, in: Rolf Orter/Montada Leo (Hg.): Entwicklungspsychologie. Ein Lehrbuch, München 1982, 704–728; Babies, Brei und Bunte Knete, Berlin 1982.

tens den Zugang zu Körperpraktiken des Kleinkindes im 20. Jahrhundert, zweitens Vorstellungen vom sich entwickelnden Körper des Kleinkindes und drittens Debatten über gelingende Subjektivierung im Kleinkindalter.

Max Gawlich  <https://orcid.org/0000-0002-2700-4947>