



**HAL**  
open science

## ” Where the Wild Things Are “. Das Kinderzimmer als Huis Clos und Bilderraum

Stephan Zandt

► **To cite this version:**

Stephan Zandt. ” Where the Wild Things Are “. Das Kinderzimmer als Huis Clos und Bilderraum. Regards Croisés. Revue franco-allemande d’histoire de l’art et d’esthétique, 2022, 12, pp.56-67. hal-04022638

**HAL Id: hal-04022638**

**<https://hal-paris1.archives-ouvertes.fr/hal-04022638>**

Submitted on 29 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike| 4.0 International License

## »Where the Wild Things Are«. Das Kinderzimmer als Huis Clos und Bilderraum

»Wenn ich das Wort von des Vaters Segen ein wenig variiere, so kann ich sagen, daß des Vaters Bilder den Kindern Häuser gebaut haben. [...] [I]m wörtlichen Sinne [...] trifft es zu für das allererste Haus, das ich errichten durfte, denn dessen Wände und Dach bestanden aus Bildern selbst. – An dunklen Wintertagen, wenn Vater des schlechten Lichts wegen nicht malen konnte [...], durfte ich bisweilen bei ihm im Atelier spielen und [...] aus richtigen großen auf Leinwand gemalten und auf Keilrahmen gespannten Bildern ein Haus bauen, in das ich selbst hineinkriechen und es mir unter seinem Dach gemütlich machen konnte.«<sup>1</sup>

Die Kindheitserinnerungen Fritz Overbecks aus dem frühen 20. Jahrhundert lassen sich als Miniatur der modernen Räume der Kindheit lesen: die kreative Errichtung eines heimeligen Raumes der Geborgenheit, in dessen Abgeschlossenheit sich das Kind frei von den Ängsten und Bedrohungen, den Ansprüchen und Zumutungen der Außenwelt fühlt. Ein kindlicher und kindgerechter Eigenraum, dessen Faszination in der Erinnerung der späteren Erwachsenen kaum je ohne einen Hauch von Nostalgie auskommt.<sup>2</sup> Dabei wirft die Overbecksche Schilderung des Bilderhauses seiner Kindheit jedoch die Frage auf, unter wessen Verfügungsgewalt und mit Hilfe wessen Vorstellungen, Fantasien und Bildern die Errichtung der Räume der Kindheit von statten geht. Erscheint auf den ersten Blick die Zweckentfremdung der Utensilien der erwachsenen Welt als kindlicher Freiraum, so erweist sich diese bei genauerer Lektüre als hochgradig reglementiertes Unterfangen. Denn das im Arbeitsraum des Vaters errichtete Bilderhaus des kleinen Fritz unterliegt ganz den Bildern, den Vorstellungen, der Verfügungsgewalt und Tatkraft des Vaters: Es ist der Vater, der das Kind zum Bau des Bilderhauses auffordert und dessen »Segen« gleichermaßen erst die Baugenehmigung erteilt, und es sind seine Bilder, mit denen sich der kleine Eigenraum des Kindes als Ereignis im elterlichen Arbeitsraum territorialisiert. Diese Territorialisierung scheint darüber hinaus auch im Rückblick und angesichts der »großen, von dem kleinen Jungen kaum zu regierenden Stücke«<sup>3</sup> die Hilfe des Vaters nötig zu machen; ein Umstand, an den sich der erwachsene Overbeck zwar im Rückblick nicht recht zu erinnern weiß, den er jedoch gleichermaßen in die eigenen Erinnerungen hineinschreibt, um hierin einmal mehr den kindlichen Raum ganz der Verfügungsgewalt und der Güte des Vaters zu überschreiben. Wie man auch immer geneigt ist, die Overbecksche Verdrängung zu

lesen – als kindliche Verdrängung der elterlichen Machtstellung oder als adoleszente Verdrängung der kindlichen Selbstwirksamkeit – in jedem Fall erscheint der heimelige Bilderraum der Overbeckschen Erinnerungen als Produkt eines als vollständig abhängig, schwach und passiv geschilderten und gänzlich der elterlichen Fürsorge unterworfenen kindlichen Subjekts, dessen Dankbarkeit für die ihm nicht selbstverständlich zukommenden Zuwendungen des Vaters noch bis in die nostalgischen Erinnerungsbilder hineinwirkt.

Gerade hierin kommt der Miniatur des Overbeckschen Bilderhauses mehr als ein individueller, biographischer Wert zu: Denn das Bild des von der Sphäre des Arbeits- und Lebensraums der Erwachsenen abgetrennten und ihr gleichermaßen unterworfenen Raums der Kindheit, in dem die Kinder, trotz aller Abhängigkeit und Machtlosigkeit gegenüber den erwachsenen Familienmitgliedern, zu sich selbst zu finden scheinen, gehört bereits um 1900 als Topos zur Grundausstattung der Kindheitserinnerung und -erfahrung. Sie wirkt bis in die Gegenwart fort. Und was für das Bilderhaus des kleinen Fritz gilt, gilt auch für den Raum der Kindheit schlechthin: das Kinderzimmer. Seit dem 18. Jahrhundert fungiert es mehr und mehr als Trennraum zwischen Erwachsenen und Kindern und entwickelt sich spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts »vom früheren bürgerlichen Standesprivileg [...] zu[m] schichtübergreifenden Schlüsselort[ ] kindlicher Lebenswelt«.<sup>4</sup> Der Raum der Kindheit, der im Falle von Fritz und vielen anderen Kindern zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch in aller Fragilität und als temporäres Ereignis im geteilten Familienraum errichtet wird, findet nun seinen Ort in eigens dafür vorgesehenen und entsprechend ausgestatteten vier Wänden. Deren Türen sollen die unterschiedlichen Lebenswelten trennen und die territorialen Konflikte innerhalb der Familie lösen. Im Ziel, eine Umwelt zu schaffen, in der sich die kleinen Bewohner·innen ganz ihrer Natur gemäß entfalten können, verspricht das Kinderzimmer den Kindertraum von einem eigenen kleinen Reich der »Selbsterfahrung und Selbstfindung«<sup>5</sup> jenseits der Welt der Erwachsenen wahr werden zu lassen.

Und doch liegt auch das Kinderzimmer nicht einfach jenseits der Welt der Erwachsenen, so sehr die Mauern und geschlossenen Türen das Kind in seinem Reich auch separieren. Auch das Kinderzimmer bleibt ein Raum im Besitz der Eltern und ist ihrer Verantwortlichkeit und ihren ordnenden und anordnenden Territorialisierungen unterworfen. Der Umstand, dass das Kinderzimmer, ganz im Gegensatz zu den Deckenhöhlen, Bilderhäusern und Verstecken unter dem Tisch, auch einen Straf- und Isolierort, wenn nicht gar eine »Leidensstätte [...] als Ort von körperlichen und seelischen Mißhandlungen«,<sup>6</sup> darstellt, verweist das Bild des Kinderzimmers als Raum, in dem die kindliche Natur, in aller Distanz von der Welt der Erwachsenen, endlich zu sich selbst findet, in den Bereich der gesellschaftlichen Fiktion.<sup>7</sup> Mehr noch als jedes provisorische und vom Gutdünken der Erwachsenen abhängige Bilderhaus, muss man das Kinderzimmer als durch die elterlichen Vorstellungen bestimmten Raum der Kindheit bezeichnen, der all die pädagogischen Ansprüche und Einflussnahmen prozessiert, die seine Anordnung und Konstruktion prägen. Hierin bringt er allererst hervor und macht anschaulich, was er beherbergen soll: die Natur

des Kindes und damit das Kind selbst als von den Erwachsenen unterschiedenes Wesen.

Die Geschichte der realen oder fiktiven Trennung kindlicher Eigenräume von denjenigen der Erwachsenen ist konstitutiv in jenen historischen Prozess des Wandels der Kindheitsbilder eingebettet, der das Kind, in seiner Psyche, seinen Bedürfnissen, Lebensformen und seiner Wahrnehmung, seit der Neuzeit zusehends als andersartiges Wesen konturiert.<sup>8</sup> Wenn sich dieser Prozess, in dem der andersartigen Natur des Kindes mehr und mehr Aufmerksamkeit zukam, auch zu Recht als »Evolution von Kindgerechtigkeit«<sup>9</sup> erweist, so bleibt dennoch der Umstand frappierend, dass »[d]ie zunehmende Beachtung, die Kindern und dem Status von Kindheit während der Jahrhunderte der Neuzeit geschenkt wird, [...] nicht wachsender Nähe, sondern wachsender Distanz zwischen Erwachsenen und Kindern geschuldet«<sup>10</sup> ist. Die Sorge, ebenso wie die Problematisierung und Faszination, die die Kindheit in ihrer Alterität seit der Neuzeit auslösen, wird hierin, entsprechend einer These Käthe Meyer-Drawes und Bernhard Waldenfels',<sup>11</sup> nur »als Verarbeitung eines ambivalenten Fremdwerdens zwischen Erwachsenen und Kindern«<sup>12</sup> verständlich. »Man kennt die Kindheit nicht«,<sup>13</sup> schreibt Jean-Jacques Rousseau bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts in seinem Gründungsmanifest der modernen Pädagogik. Und »[m]it den falschen Vorstellungen, die man von ihr hat, verirrt man sich umso mehr, je weiter man geht [...]. Die Kindheit hat eine eigene Art zu sehen, zu denken und zu fühlen, und nichts ist unvernünftiger, als ihr unsere Art unterzuschieben.«<sup>14</sup> Was sich bereits in Rousseaus bis heute vielzitiertem *Émile* exemplarisch abzeichnet, gilt für die Transformation des Verhältnisses der Generation im sich herausbildenden bürgerlichen Zeitalter überhaupt: bei ihr handelt es sich nicht allein um die Etablierung einer grundlegend wesenhaften Differenz und eines daraus folgenden impliziten und expliziten Machtverhältnisses zwischen Erwachsenen und Kindern sowie eine damit verbundene Trennung der Lebensformen und -räume, sondern vielmehr um die Etablierung eines neuen Blicks auf die Kindheit. Denn die Entdeckung der rätselhaften und fremden Natur des Kindes, die in der Moderne zur Grundlage all der familiären und staatlichen Sorge um seine Regierung und Pädagogisierung und überhaupt all jener Bestrebungen wird, das Kind in die ihm fremde, wenn nicht feindliche Ordnung der Kultur einzugliedern und einzuführen, lässt die Kinder zum Gegenstand eines grundlegend neuen »Willens zum Wissen« (Michel Foucault) werden. Gerade insofern sich das Kind für die ihm fremden Erwachsenen als »black box« erweist und hierin als konstitutiv »unerkennbar und unkontrollierbar«,<sup>15</sup> fordert es in der permanenten Irritation, die es stiftet, sowohl seine Absonderung aus den Räumen der Erwachsenen heraus als auch einen mit ihr verbundenen und notwendig voyeuristischen Blick, der sich den Kindern gerade dort zu nähern trachtet, wo sie sich ihm zu entziehen scheinen. Dabei erscheint es nur folgerichtig, dass sich die Faszination für die fremde Natur der Kinder und das Begehren, sie zu erfassen, gerade auf jene Eigenräume der Kindheit richtet.

Aber auch umgekehrt lässt sich feststellen, dass sich das kindliche *Séparée* ebenso selbst in jener Ambivalenz zwischen Eigen- und Fremdraum konstituiert,

die auch die Overbeckschen Erinnerungen an das Bilderhaus vorführen: als kindlichen Freiraum, der sich gegen die kontrollierenden Blicke der Erwachsenen abschließt, nur um diese darin umso mehr auf sich zu ziehen. Die visuelle Macht der Erwachsenen und ihr Begehren, sich ein Bild von dem unbestimmbaren und leeren Raum der Kindheit zu machen, überziehen die Kinderräume mit fortwährenden Territorialisierungen, sei es in Form des heimlichen Blicks »durch einen Spalt«<sup>16</sup> zwischen den Leinwänden oder Tischtüchern, die das Kind umschließen oder als verstohlener Blick durch das Schlüsselloch. Gerade hierin folgen die Räume der Kindheit der Figur eines *huis clos* (*huis* von lat. *ustium*, die Öffnung, *clos* franz. geschlossen), als Raum der Zuflucht aber auch des Ein- und Ausschlusses, der sich den Blicken so sehr verweigert, wie er das erwachsene Begehren nach Bildern auf sich zieht. Das Overbecksche Bonmot, dass die elterlichen Bilder »den Kindern Häuser bauen«, verweist hierin auf die systematische Eigenschaft des Kinderzimmers als Bilderraum. In ihm nimmt die Kindheit die Gestalt eines »arkanen Reichs« an, das sich als »Zone der grenzenlosen Bestimmbarkeit« und »als Projektionsraum für Zuschreibungen gegensätzlichster Art und unterschiedlichster ideologischer Prägung nach gerade anbietet«.<sup>17</sup>

## II.

Dabei weist der Blick in die Kinderzimmer des frühen 19. Jahrhunderts, den etwa die bis in die Gegenwart so häufig abgedruckten Ideal-Bilder der biedermeierlichen Kinderstube aus Johann Michael Voltz' *Bilderbuch für Knaben und Mädchen* um 1820 bieten, noch keineswegs jenen verstohlenen Charakter auf, der für die Kinderzimmer des 20. Jahrhunderts konstitutiv erscheint. Noch der klassizistisch anmutende klare Stil der Zeichnung verdeutlicht die Transparenz, die den frühen Raum der Kindheit auszeichnet. Die Tür des Kinderzimmers für Mädchen [Abb. 1], durch die gerade die Mutter mit dem für die Kinder bereiteten Napfkuchen schreitet, steht offen und gibt, im Übergang zwischen der noch kindlichen und bald erwachsenen Sphäre, den Blick auf die zukünftigen Aufgaben der Mädchen in der weiblichen Sphäre des Haushalts frei. Die Kinder leben in ihrer eigenen Welt, und doch erscheint diese als ideale Version der Welt der Erwachsenen im Miniaturformat. Die ihrer Größe an die kindlichen Verhältnisse angepassten Tische, Stühle und Hocker, die das Zimmer möblieren, ebenso wie das Spielgerät aus Puppen, Puppenküche, den Wiegen und Wagen für die Puppensdamen und -kinder, mit denen die fünf Töchter des Hauses beschäftigt sind, zeigen sich als spielerisches Pendant zur ernstesten, vergeschlechtlichten Tätigkeitssphäre der Erwachsenen. Und entsprechend gestalten sich auch die zwischen Mädchen und Jungen klar unterschiedenen Kinderzimmer ganz nach der sich zeitgleich herausbildenden Trennung der Sphären der männlich geprägten Öffentlichkeit von Wirtschaft und Politik sowie der familiären weiblichen Reproduktionsarbeit. Während die Spiele der Mädchen sich ganz auf die Vorbereitung der mütterlichen und haushälterischen Aufgaben fokussieren, ist das Bild des Kinderzimmers für Knaben von den Spielen mit der Dingwelt der Ökonomie, der Technik und des Kriegerwesens erfüllt [Abb. 2].

Was die Räume und Welten von Erwachsenen und Kindern zu Beginn des 19. Jahrhunderts unterscheidet, ist ihr sorgloser und spielerischer Rahmen, der dem romantischen Bild des Kindes als spielendem Wesen<sup>18</sup> Ausdruck verleiht. Dabei übernehmen die Erwachsenen in dieser freundlichen und harmonisch gezeichneten Spielwelt zwar keine disziplinierende, sondern nur eine unterstützende Rolle. Sie soll dem Kind, gemäß den epochemachenden Ideen Rousseaus, allen Freiraum lassen. Dennoch lassen die Voltzschen Bilder nirgendwo einen Zweifel an ihrem pädagogischen Auftrag aufkommen. Sie erweisen sich hierin als Bilder jener sprichwörtlichen »guten Kinderstube«, die sich im langen 19. Jahrhundert neben der Schule zum Inbegriff einer angemessenen Erziehung und des feinen Benehmens und zur notwendigen Eintrittskarte in die bürgerliche Welt der Erwachsenen entwickelt. So sehr sie auch im Spiel die Welt der Kinder von derjenigen der Erwachsenen scheidet, so machen sie doch gleichermaßen deutlich, dass die aufklärerische Idee der Kindheit als Übergangszeit, die ihr Ziel im Erwachsenwerden findet, bei allem Wechsel der pädagogischen Mittel und der Anerkennung ihres Eigenwertes weiterhin Bestand hat: Die Kindheit bleibt »eine Epoche noch nicht verwirklichter, aber durch die Erziehung verwirklichbarer Vernünftigkeit.«<sup>19</sup>

### III.

Was die Voltzschen Szenen als Idylle des kindlichen Raumes zeichnen, stellte dabei jedoch selbst in der bürgerlichen Gesellschaft eher die Ausnahme als die Regel dar. Oft war es schon eine Errungenschaft, wenn ein Kind über eine nicht nur temporäre eigene Spielecke im geteilten Raum der Familie verfügte. Und die biographischen Schilderungen aus der Zeit legen nahe, dass die Räume der Kindheit, abgeschoben in den hintersten Teil der Wohnung und weit entfernt von den Lebensräumen der Eltern, weiterhin mehr einen »Raum der Verwahrung zum Schlafen« abgaben als einen Spielraum am Tage.<sup>20</sup> Diese Tendenz setzte sich in der durch zwei Weltkriege, Wirtschaftskrisen, Armut und Wohnungsnot geprägten ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Breite der Gesellschaft fort, wie bereits die eingangs geschilderten Kindheitserinnerungen gezeigt haben: Selbst ein eigenes Bett für die Kinder war lange eine Seltenheit.<sup>21</sup> Die Etablierung jenes Eigenraums der Kinder, den die Voltzschen Bilder entwerfen und der uns heute so selbstverständlich scheint, ist eine Entwicklung der Nachkriegszeit. Die Durchsetzung des Kinderzimmers als obligatorischem Raum im Elternhaus, ist dabei jedoch nicht nur dem wirtschaftlichen Aufschwung und etwa dem sozialen Wohnungsbau der 1960er Jahre geschuldet,<sup>22</sup> sondern findet seine Gründe auch in dem Versprechen einer Erneuerung der Gesellschaften nach dem Zweiten Weltkrieg durch das Mittel der Erziehung, das einen pädagogischen Paradigmenwechsel auslöste. In seinen Grundlagen verweist dieser auf die Reformpädagogik sowie die entstehende Kinder- und Entwicklungspsychologie um 1900 zurück.

1902 hatte Ellen Key in ihrem vielrezipierten Plädoyer für eine neue Pädagogik das »Jahrhundert des Kindes«<sup>23</sup> ausgerufen und im Anschluss an Friedrich Nietzsche und Jean-Baptiste de Lamarck die Kindheit zum Projekt- und Experimentierfeld



einer körperlich wie geistig vervollkommenen Menschheit erklärt. Ein Versprechen, das gerade nach 1945 eine neue Attraktivität verzeichnen konnte. Dabei berief sich das Programm der Reformpädagogik nicht nur erneut auf Rousseaus »Naturevangelium der Erziehung«,<sup>24</sup> sondern setzte gegen die Disziplinierung und den Drill einer »Erziehung gegen das Kind« auf eine pädagogische Umwelt, die dem Kind eine freie Entfaltung ermöglichen und es gleichermaßen auf natürliche Weise in seine Schranken weisen sollte:

»Das Kind nicht in Frieden zu lassen, das ist das größte Verbrechen der gegenwärtigen Erziehung gegen das Kind. Dahingegen wird eine im äußeren sowie im inneren Sinne schöne Welt zu schaffen – in der das Kind wachsen kann; es sich darin frei bewegen lassen, bis es an die unerschütterlichen Grenzen des Rechts anderer stößt – das Ziel der zukünftigen Erziehung sein. Erst dann werden die Erwachsenen wirklich einen tiefen Einblick in die Kinderseele, dieses fast immer noch verschlossene Reich, erlangen können.«<sup>25</sup>

»Das Verborgene im Kinde«, so formuliert es Maria Montessori 1936 in ihrer späten Programmschrift *Il segreto dell'infanzia*,

»wird nur durch die Umwelt verdeckt und daher gilt es auf diese Umwelt einzuwirken, um dem Kind einen freien Ausdruck seines Wesens zu ermöglichen. [...] Bereiten wir also dem Kind eine offene, seinem Lebensmoment angepasste Umwelt, so wird sich die kindliche Seele spontan offenbaren; das Geheimnis des Kindes muss sich enthüllen.«<sup>26</sup>

Weit entfernt davon, wie die Erwachsenen auf den Voltzschen Stichen, die Kinder zu Gesellschaftsspielen anzuleiten, sollen die Pädagog\*innen von nun an eine möglichst passive Haltung einnehmen, die dem Kind einen Möglichkeitsraum für die ihm eigenen Tätigkeiten eröffnen soll. Dabei ist ein experimentalpsychologischer Blick aus der Ferne, der sich auf das Kind richtet wie der Blick »des Astronomen, der unbeweglich vor seinem Teleskop sitzt, währenddessen die Welten sich durch den Raum bewegen«,<sup>27</sup> ebenso entscheidend wie die Schaffung »eine[r] dem Kinde angemessene[n] Umwelt«,<sup>28</sup> in der es sich vom Erwachsenen zu lösen vermag und in der alle Hindernisse zu beseitigen sind, die der schöpferischen und kreativen Subjektivierungsarbeit des Kindes im Wege stehen. Entsprechend stellt nicht nur Maria Montessori die Bedeutung der reformpädagogischen Idee, »die materielle Umwelt der kindlichen Körpergröße anzupassen«, als »bedeutsame Verbesserung des Kinderdaseins« heraus.<sup>29</sup> Auch Ellen Key betont als das »wichtigste von allem« für die neue Erziehung der Kinder ein »großes, farbenfrohes, mit schönen Lithographien, Holzschnitten u. dergl. geschmücktes Kinderzimmer mit einfachen Geräten und voller Bewegungsfreiheit«. <sup>30</sup> In ihm schalle dem Kind nicht, wie in der Wohnwelt der Großen, ein permanentes »stehen lassen!«<sup>31</sup> entgegen, das es zwingt, sich zurückzuhalten, keinen Ärger zu erregen oder gar in vollkommener Passivität zu verharren. Der räumlichen Grenzziehung zwischen Kinder- und Erwachsenenraum kommt nun ein neuer, eminent pädagogischer Sinn zu, insofern sie einerseits dem Kind einen Raum der Selbstermächtigung eröffnet und ihm andererseits die Grenzen seines Reichs aufzeigt: Verhält sich das Kind in der Welt der Erwachsenen nicht nach deren

Regeln, so soll es auf das eigene Zimmer verwiesen werden, um zu lernen »die größere Welt zu ehren, in der der Wille anderer herrscht, die Welt, in der das Kind gewiß sich selbst Raum schaffen soll, aber auch lernen, daß jeder Raum, den es selbst einnimmt, seine Grenzen hat!«<sup>32</sup>

Nicht nur in dieser Hinsicht schließen sich im Namen der kindlichen Natur die Türen zwischen den Welten, die auf den Voltzschen Bildern noch einen prospektiven Übergang von der Welt der Kinder zu der der Erwachsenen dargestellt hatten. Auch die spielerische Nachahmung der Welt der Großen und die entsprechenden Gerätschaften haben keinen Platz mehr in der Kinderstube der Reformpädagogik, sondern stellen nur mehr Hindernisse für die Selbstentfaltung der kindlichen Schöpferkraft dar. Die »elenden Kinderbücher« und »kostbaren Spielereien«, »die den Luxus der Erwachsenen nachahmen« und die »eigene Erfindung und Phantasie« der Kinder hemmen, sollen nun stattdessen durch die »allereinfachsten« ersetzt werden.<sup>33</sup> Ein Ikonoklasmus, der sich für Key und Montessori aus der Beobachtung der kindlichen Handlungen selbst ergibt: Was sich bei Voltz als natürliches kindliches Interesse an den späteren Aufgaben in der Erwachsenenwelt abzeichnet, wird von der psychologisch informierten Beobachtung der kindlichen Natur als Projektionsbild einer erwachsenen Welt entlarvt. Denn die Kinder kümmerten all diese »wahrhaft prächtigen Spielsachen« nicht oder sie interessierten sie [nur] »einen Augenblick«.<sup>34</sup> Stattdessen zerbrächen die Kinder in ihrem »gesunden Selbsterhaltungsinstinkt« all die Dinge, »die ihnen keine Gelegenheit zum Schaffen« gäben, um sich dann einfachen Dingen und vermeintlichem Plunder wie Tannenzapfen, Eicheln, Nadeln und Scherben zuzuwenden, die »von der Einbildungskraft zu großen Werten umgedichtet«<sup>35</sup> werden.

Dabei scheiden sich jedoch gerade an der Einbildungskraft des Kindes die Geister, wie die Schriften Keys und Montessoris deutlich machen. Zeigt sich in der Fantasie des Kindes, »in unterschiedlich angeordneten Würfeln und Quadern bald Pferde, bald Burgen, bald Eisenbahnzüge zu sehen«,<sup>36</sup> der Anfang einer naturgegebenen, schöpferischen, kindlichen Intelligenz, die es zu unterstützen und fördern gilt, wie dies Ellen Key gegen Rousseaus Manie, vor allem die realistisch praktischen Fähigkeiten des Kindes erziehen zu wollen, einwendet?<sup>37</sup> Oder verhält es sich umgekehrt: Zeigt sich in der Fantasie des Kindes, »einen Stock zum Pferd, den Stuhl zum Thron [und] den Bleistift zum Flugzeug«<sup>38</sup> umwidmen zu können, nicht vielmehr eine »psychische Fluchterscheinung«,<sup>39</sup> die bedingt durch die Einmischung der Erwachsenen oder einen Mangel an Anlass zur Aktivität, den Geist von den realen Beschäftigungen abzieht und sich »zwischen Bildern und Symbolen«<sup>40</sup> verlieren lässt? Auf welche Seite man sich in dieser Frage auch schlägt, es wird deutlich, wie unsicher und prekär der Blick auf die unbestimmte Natur des Kindes gerade dort bleibt, wo sie in radikaler Weise von allen störenden kulturellen Einflüssen befreit werden soll. Und der Raum der Kindheit und das Kinderzimmer erscheinen mehr denn je als ein *huis clos*, das von der Frage der Bilder und dem Wunsch des Blicks hinter die den Erwachsenen verschlossenen Türen bestimmt wird.



Kaum ein anderer Kinder- und Bilderbuch-Autor der Nachkriegszeit hat dabei den Wandel der guten Kinderstube in einen Bilderraum der kindlichen Natur eindrücklicher illustriert als Maurice Sendak. Sei es in *Outside Over There* (1981), in *In the Night Kitchen* (1970) oder auch seinem berühmtesten Buch, dem 1963 erschienenen *Where the Wild Things Are*: Sendaks Bilderbücher evozieren stets einen heimlichen Blick durch das Schlüsselloch, der die psychische und bildschaffende Natur der Kinder, ihre Fantasien und affektgeleiteten Wünsche dort zu erhaschen sucht, wo sie sich ungestört von der Welt der Erwachsenen entfalten können: in jenen Kinderzimmern, deren zeitgleiche gesellschaftliche Durchsetzung die Bilderbücher Sendaks begleiten und deren ambivalente Rolle sie einmal mehr kartographieren.

Der kleine Max mit seinem Wolfskostüm ist ein ungestümes, wildes Kind, ein *vilde chayea* (היה עדיין) »a wild thing«, dessen störende und überhandnehmenden Spiele zum Ausschluss aus dem Familienraum führen. Die Tür schließt sich hinter dem Wolfskind, und der heimliche Blick auf den Bühnenraum, den Sendaks Bilder eröffnen, vollzieht die Trennung der Welten als affektive Trennung nach. Während sich der zornige Blick des Kindes gegen die Hindernisse, die geschlossenen Türen und Mauern richtet, die die Erwachsenen seinen Spielen und Wünschen in den Weg stellen [Abb. 3], steht das Fenster hinter ihm offen und lässt das Mondlicht und mit ihm die Nachtseiten der Psyche, das Unbewusste und die Fantasien herein, in denen das Kind zum König in der wilden Welt seiner ungezügelter Wünsche und Begehren wird. [Abb. 4] Unter ihrer Ägide und vor dem heimlichen Blick der Leser·innen verwandelt sich der Raum des Kinderzimmers, der vorher augenscheinlich ganz der Kontrolle der Eltern und der Domestikation des Begehrens unterliegt – wie die akkurate Ordnung und die kaum kindgerechten Möbel sowie die in ihren Topf eingezwängte Pflanze deutlich machen – in den ikonischen Bildraum jener ungezügelter kindlichen Natur, in der Max zum König in seinem eigenen Reich wird. Wie der Blick der Reformpädagogik und Kinderpsychologie und -psychoanalyse, auf deren Einsichten Sendaks Bilder kontinuierlich rekurrieren, so speist sich auch der Blick Sendaks aus dem Begehren, sich die kindliche Sicht der Welt zu eigen zu machen. In diesem Sinne ist es keine nebensächliche Anekdote, dass die bis heute ikonischen Gestalten der wilden Kerle ihre Inspiration aus der Erinnerung an die eigene Kindheit in der jüdisch-polnischen Exilcommunity in New York und gerade aus jenem kindlichen Blick auf die fratzenhaften Gesichter der Erwachsenen und der Onkel ziehen, deren Schnurrbärte gleichermaßen die Inspiration für die nächtlichen Küchenfantasien des kleinen Mikey in *In the Night Kitchen* abgeben. Und es ist gerade dieses Versprechen, in den Illustrationen des Kinderbuchs den Blick der Kinder selbst zu spiegeln, das Sendaks *Where the Wild Things Are* zum Klassiker der Nachkriegskinderliteratur werden ließ.

Dabei verweist Sendak den unverstellten Blick in das *huis clos* der Kindheit, der nur vermeintlich die kindliche Eigenperspektive erfasst, selbst in das Reich der Genealogie der Kindheitsbilder, wenn er in seinem 1981 erschienenen *Outside Over There* die psychischen Dramen und Konflikte Idas mit ihrer kleinen Schwester konsequent

in der romantischen Tradition der Kindheitsbilder von Philipp Otto Runge bis zu Clemens Brentanos und Achim von Arnims *Des Knaben Wunderhorn* ausmalt.<sup>41</sup> Versprach noch in *Where the Wild Things Are* das sich zur Nacht und dem Unbewussten öffnende Fenster einen Blick in das *huis clos* der kindlichen Natur, so entpuppt sich nun das »draußen dort drüben« der Fantasiewelt hinter besagtem Fenster als kontinuierlicher Projektionsraum einer romantischen Bildwelt, die das erwachsene Begehren nach den unberührten Bilderräumen der Kindheit konsequent auf die Kulturgeschichte der Bilder verweist. Spätestens der Blick des abwesenden Vaters auf die Kinder, der im Porträt neben dem Fenster die permanent anwesende psychische Macht des väterlichen Gesetzes verkörpert, durchbricht die Illusion des heimlichen und nur vermeintlich abwesenden Blicks der Leser·innen und wirft diesen auf sich selbst zurück [Abb. 5]. Der Bildraum der Kindheit enthüllt demnach weniger eine von den Erwachsenen gelöste fremde Natur als vielmehr eine unentwegt von ihnen abhängige und auf sie zurückverweisende Kultur des Kindes.

- 1 Fritz Theodor Overbeck, *Eine Kindheit in Worpswede*, Bremen: Friedrich Röver, 1977, S. 44–45.
- 2 Vgl. Ingeborg Weber-Kellermann, *Die Kinderstube*, Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel, 1991, S. 7–14; Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, Übers. aus dem Französischen von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M.: Fischer, 2017.
- 3 Overbeck, *Eine Kindheit in Worpswede*, op. cit., S. 45.
- 4 Jürgen Zinnecker, »Kindheit und Jugend als pädagogisches Moratorium. Zur Zivilisationsgeschichte der jüngeren Generation im 20. Jahrhundert«, in: Dietrich Benner und Heinz-Elmar Tenorth (Hg.), *Bildungsprozesse und Erziehungsverhältnisse im 20. Jahrhundert. Praktische Entwicklungen und Formen der Reflexion im historischen Kontext*, Weinheim und Basel: Beltz, 2000, S. 36–68, hier S. 46.
- 5 Renate Gehrke-Riedlin, *Das Kinderzimmer im deutschsprachigen Raum. Eine Studie zum Wandel der häuslichen Erfahrungs- und Bildungswelt des Kindes*, Göttingen: Dissertation, 2003, S. 194, URL: <http://hdl.handle.net/11858/00-1735-0000-000D-FB2D-6> [letzter Zugriff 14/02/2022].
- 6 Ibid., S. 19.
- 7 Vgl. Stephan Zandt, »Zwischen ›Malampianismus‹ und ›Neverland‹. Deckenhöhlen und der Kampf um die Intimitätsräume der Kindheit«, in: Laura Busse, Andreas Gehrlach und Waldemar Isak (Hg.), *Selbstbehältnisse. Orte und Gegenstände der Aufbewahrung von Subjektivität*, Berlin: Neofelis, 2021, S. 145–165.
- 8 Vgl. Philippe Ariès, *Geschichte der Kindheit*, Übers. aus dem Französischen von Caroline Neubaur und Karin Kersten, München: dtv, 1978.
- 9 Michael-Sebastian Honig, *Entwurf einer Theorie der Kindheit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 21.
- 10 Dieter Richter, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1987, S. 25.
- 11 Käte Meyer-Drawe und Bernhard Waldenfels, »Das Kind als Fremder«, in: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik* 64, 1988, H. 3, S. 271–287.
- 12 Honig, *Entwurf einer Theorie der Kindheit*, op. cit., S. 21.
- 13 Jean-Jacques Rousseau, *Emil, oder Über die Erziehung*, vollständige Ausgabe in neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts, Paderborn u. a.: Schöningh, 1998, S. 5.
- 14 Ibid., S. 69.

- 15 Niklas Luhmann, »Das Kind als Medium der Erziehung«, in: id., *Schriften zur Pädagogik*, hg. von Dieter Lenzen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 166 und 169.
- 16 Overbeck, *Eine Kindheit in Worpswede*, op. cit., S. 45.
- 17 Davide Giuriato, *Grenzenlose Bestimmbarkeit. Kindheiten in der Literatur der Moderne*, Berlin: Diaphanes, 2020, S. 12–13.
- 18 Vgl. grundlegend Meike Sophia Baader, *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*, Neuwied, Kriftel und Berlin: Luchterhand, 1996.
- 19 Reiner Wild, *Die Vernunft der Väter*, Stuttgart: Metzler, 1987, S. 268–69.
- 20 Vgl. Weber-Kellermann, *Die Kinderstube*, op. cit., S. 30.
- 21 Vgl. Waldemar Isak, »Jedem Kind sein eigenes Bett. Die Bettenaktion des Schweizerischen Roten Kreuzes 1954–1974«, in: Busse, Gehrlach und id. (Hg.), *Selbstbehältnisse*, op. cit., S. 127–144.
- 22 Vgl. Claudia Wucherpfennig, »Kinderzimmer«, in: Jürgen Hasse und Verena Schreiber (Hg.), *Räume der Kindheit. Ein Glossar*, Bielefeld: transcript, 2019, S. 179–184, hier 182.
- 23 Ellen Key, *Das Jahrhundert des Kindes* [1902], Übers. aus dem Schwedischen von Francis Marco, neu hg. mit einem Nachwort von Ulrich Herrmann, Weinheim und Basel: Beltz, 2000.
- 24 Ibid., S. 128.
- 25 Ibid., S. 78.
- 26 Maria Montessori, *Kinder sind anders*, Übers. aus dem Italienischen von Percy Eckstein und Ulrich Weber, bearb. von Helene Helming, mit einem Vorwort von Ingeborg Waldschmidt, Stuttgart: Klett-Cotta, 2020, S. 156.
- 27 Maria Montessori, *Selbsttätige Erziehung im frühen Kindesalter*, Übers. aus dem Italienischen von Otto Knapp, Stuttgart: Hofmann, 1913, S. 83.
- 28 Ibid., S. 258.
- 29 Ead., *Kinder sind anders*, op. cit., S. 158.
- 30 Ibid., S. 88
- 31 Ibid.
- 32 Ibid.
- 33 Key, *Das Jahrhundert des Kindes*, op. cit., S. 112.
- 34 Montessori, *Kinder sind anders*, op. cit., S. 171.
- 35 Key, *Das Jahrhundert des Kindes*, op. cit., S. 112. Vgl. auch Montessori, *Kinder sind anders*, op. cit., S. 216.
- 36 Ibid., S. 215.
- 37 Key, *Das Jahrhundert des Kindes*, op. cit., S. 128–129.
- 38 Montessori, *Kinder sind anders*, op. cit., S. 216.
- 39 Ibid., S. 217.
- 40 Ibid., S. 215.
- 41 Vgl. Robert Rosenblum, *The Romantic Child from Runge to Sendak. Walter Neurath Memorial Lecture 1988*, New York: Thames and Hudson, 1989, S. 54–56.



[https://pictura.bbf.dipf.de/viewer/image/ad01981\\_01\\_002/1/](https://pictura.bbf.dipf.de/viewer/image/ad01981_01_002/1/)

Abb. 1: »Spielzimmer für Mädchen«, aus: Johann Michael Voltz, *Zwölf Blaetter Kinder-Bilder zur Unterhaltung und mündlichen Belehrung*, Augsburg, 1823, Seite/Tafel 2.

Ill. 1 : « Salle de jeux pour filles », extrait de : Johann Michael Voltz, *Zwölf Blaetter Kinder-Bilder zur Unterhaltung und mündlichen Belehrung*, Augsburg, 1823, page/tableau 2.

Abb. 2: Ebd. »Spielzimmer für Knaben«.  
Ill. 2 : *Idem*, « Salle de jeux pour garçons ».

[https://pictura.bbf.dipf.de/viewer/image/ad01981\\_02\\_002/1/](https://pictura.bbf.dipf.de/viewer/image/ad01981_02_002/1/)





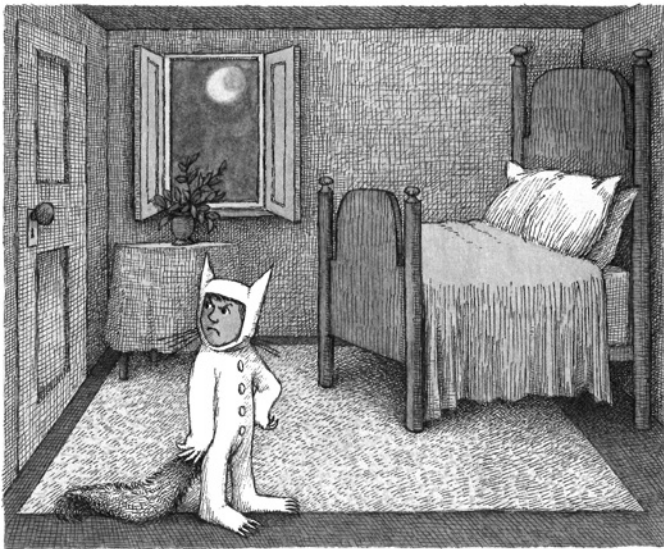


Abb. 3: aus: Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are*, New York: Harper & Row, 1963, o. S.

Ill. 3 : extraite de : Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are*, New York : Harper & Row, 1963, s. p.



Abb. 4: aus: Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are*, New York: Harper & Row, 1963, o. S.

Ill. 4 : extraite de : Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are*, New York : Harper & Row, 1963, s. p.

Abb. 5: aus: Maurice Sendak, *Outside Over There*, New York: Harper & Row, 1981, o. S.

Ill. 5 : extraite de : Maurice Sendak, *Outside Over There*, New York : Harper & Row, 1981, s. p.

