Otto Schober

Wenn Frauenposen, Männerposen und Kinderposen luxurieren. Über nonverbale (Selbst-)Darstellungen der Geschlechter

1. Deutungsansätze zu „weiblichen" und „männlichen" Sitz- und Stehposen

Wex (*Wex, M.* 1977, 1979 und 2002) hat sich - in einer großen Buch- und Fotobandveröffentlichung 1979 und in einem EMMA-Artikel von 1977, der 2002 wieder abgedruckt wurde - das Thema der unterschiedlichen Körpersprache der Geschlechter zu Eigen gemacht. Dies allerdings im Kontext der These von der allein kulturellen Prägung der Geschlechtlichkeit. EMMA-Herausgeberin Schwarzer (*Schwarzer, A.* 2002) bedauert, das Vierteljahrhundert des Bestehens dieser Analyse überblickend und die von ihr erwünschte Weiterentwicklung der nonverbalen Kommunikation der Frauen vermissend, dass diese heute „oft reden wie im 21. Jahrhundert, aber dazu eine Körperhaltung haben wie im 19. Jahrhundert" (ebd., 88). Sie mahnt also an, dass die Körpersprachen der Geschlechter immer noch in deutlich unterschiedliche Richtungen gehen (vielleicht darf man auch sagen: „luxurieren"). In welche Richtungen?

In der Tat extreme Gegensätze dokumentiert Wex mit ihren Fotos vom Sitzen und Stehen von Frauen und Männern in der Öffentlichkeit. Schwarzer: „... für viele ein Augenöffner" (ebd., 88). Das Ergebnis war zu vermuten, frappierte dann aber doch durch die Unmenge überzeugender Beispiele. Männer machen sich aller in Regel breit, sind raumgreifend und andere wegdrückend - Frauen machen sich überwiegend klein und rücken zusammen. Männer, die - im Ernst oder im Spiel - Sitz- und Stehhaltungen einnehmen, wie sie bei Frauen gängig sind, wirken dagegen komisch. Dazu genügt es schon, wenn Männer ihre Fußspitzen leicht nach innen richten. Eigene Bildreihen, die Männer in Frauenposen wiedergeben, veranschaulichen dies. Auch das umgekehrte Spiel wird gemacht: Dann fällt auf, wie beispielsweise ein junges Mädchen, das sich nach einem Männlichkeitscode verhält, provozierend wirkt. Es sendet Zeichen der körperlichen Überlegen-

heit und Lässigkeit aus. Frauen sitzen jedoch - „normalerweise" - gespannter da; das weibliche Stehen wirkt schräger, u.U. sogar abgeknickt, und unsicherer, während sich Männer breitbeinig im Boden verankern oder eine Spielbein-Standbein-Haltung haben. (Vgl. dazu ausführlicher *Scheunpflug, A.* 2004.) Die Unterschiede konstatiert Wex nicht bloß: sie prangert die ausufernd dominante Körpersprache der Männer an und will diese Verhältnisse umdrehen: zugunsten eines selbstbewussteren Auftretens der Frauen.

Solche Forderungen müssen in der Tat verhandelt und unterstützt werden. Sie werden hier freilich in einer Art vorgetragen, die nicht ohne utopische Aspekte ist. Zwar ist es richtig, was die Genderforschung betont: Man „liest" seinen Leib in kulturell geprägten und damit veränderbaren Codes (vgl. z.B. *Eder, F.X.* 2002). Dabei lässt sich der Faktor „Natur" aber nicht eliminieren. Auch eine Entwicklungspsychologin betont: Kultur ist die „spezifisch menschliche Weise [...] mit der eigenen Natur umzugehen, ihre Herausforderungen anzunehmen und ihre Vorgaben kreativ weiterzuentwickeln. [...] Die These, die beiden Geschlechter seien allein beim Menschen, wie nirgends sonst in der Natur, mit völlig gleichen Verhaltensdispositionen ausgestattet, [schien mir] von Anfang an nicht eben überzeugend" (*Bischof-Köhler, D.* 2002, Cover bzw. VIII). Diese Argumentationsrichtung beschreitet u.a. auch Scheunpflug (*Scheunpflug, A.* 2004), wenn sie „kulturelle Traditionen [...] als Ausdruck menschlicher Natur interpretiert", und dies mit folgenden Ergebnissen:

- Es ist unzulässig, Rollenzuschreibungen zu stereotypisieren und dann abweichendes Verhalten als „unweiblich" oder als „unmännlich" zu charakterisieren.
- Es müssen uns aber auch Verhaltensweisen beschäftigen, für die geschlechtsspezifisch unterschiedliche Häufigkeiten bestehen. Zu schon genannten Dingen kommt viel Weiteres hinzu. Gut erforscht ist etwa ein frauentypisches Neigen des Kopfes und Zeigen des Halses und der Kehle. Fehlen solche Zeichen, die von Männern offenbar als Zeichen der Kontaktfreude, Demut und Liebenswürdigkeit genommen werden, geben befragte männliche Personen an, einen negativen Gesamteindruck zu haben. Befragte Frauen interpretieren differenzierter und beziehen die jeweils gezeigte Mimik besser mit ein. (Vgl. dazu insbesondere die Forschungen von *Frey, S.* 1999.)
- Zur Ursachendiskussion begnügt sich Scheunpflug nicht mit dem Argumentationsansatz der Genderforschung, dies alles sei Ausdruck einer sozialen Konstruktion von Geschlecht. Sie bringt Theorieansätze der naturwissenschaftlichen Anthropologie und Soziobiologie mit ein und

führt damit all das ins Feld, was wir bezüglich des unterschiedlichen Investments der Geschlechter für den Reproduktionserfolg wissen. So durchschauen wir männliche Verhaltenszüge plötzlich nicht nur als Dominanzstreben gegenüber Frauen, sondern auch als Ausdruck der größeren innergeschlechtlichen Konkurrenz unter Männern im Werbeverhalten gegenüber Frauen. Im Gegenzug verhalten sich Frauen wählerischer. Wenn sie sich „wenig dominant, dafür aber freundlich und liebenswürdig" geben, ist das nicht unbedingt bloße Unterwerfung, sondern auch ein gezielt-selbstbestimmtes Verhalten, das Männer darin unterstützt, „sich vor ihnen [den auswählenden Frauen!] zu präsentieren". (*Scheunpflug, A.* 2004, S. 131.)

2. „Weibliche" Luxurierungsbeispiele

Es hat also gute Gründe, auch von der Frage auszugehen, wodurch Frauen und Männer als potenzielle Partnerinnen und Partner wirken. Von daher ergibt sich ein Schlüssel für die Luxurierungen in verschiedenen Epochen und Kulturkreisen. So soll natürlich Frauenkleidung weibliche Attraktivitätsmerkmale unterstreichen, etwa ein günstiges Taille-Becken-Verhältnis. Aus der Fülle der Luxurierungsbeispiele seien zuerst spezielle Pariser Sitzmöbel vom Ende des 19. Jahrhunderts erwähnt, die breiter als Stühle, aber schmaler als Sofas und ohne Lehnen sind: Sitzgelegenheiten für die Damen, die den *Cul de Paris* trugen. Sie konnten auf normalen Stühlen oder Sesseln nicht mehr sitzen, obwohl ihre Krinoline sogar eine erleichterte weiterentwickelte Form des *Cul de Paris*, des *Steiß'* von *Paris*, war. Museen zeigen Kleidungsstücke dieser Art noch für die Zeit um 1880, wo die Mode ganz durch Variationen der weiblichen Silhouette bestimmt ist, die als erotisch empfunden werden. Korsett und Stützen von Röcken samt Reifengestellen spielen als Hilfsmittel eine wichtige Rolle. Freilich sind das Marterwerkzeuge, gegen die bald darauf Reformbestrebungen mit Erfolg ankämpfen. Andererseits macht die Mode noch heute mitunter Rückgriffe auf den *Cul de Paris*, nämlich in dem sehr offiziellen Kleidungsstück Brautkleid: entsprechende Angebote sind je aktuell aus dem Internet zu entnehmen.

Im Körper etwas höher gerückt, findet sich, derselben Logik folgend, das inzwischen wieder human gewordene Schnürkorsett. Seine traditionellen Formen wurden immer wieder zum Gegenstand der Karikatur. Morris (vgl. *Morris, D.* 1978, 234f) hat in solchen Zusammenhängen auf prähistorische Plastiken verwiesen, in denen eine evolutionär bedingte Körperfettverteilung zum Ausdruck kommt; auch vergleicht er Hottentottenfrauen mit aus-

geprägten Hinterbacken mit Frauen mit viktorianischen Gesäßpolstern. Verbunden damit werden die Rippendeformationen demonstriert, die entstehen können, wenn die Schlankheit der weiblichen Taille durch Schnürkorsette überbetont wird.

Schon oben wurden „weibliche" Signale des Halses erwähnt. Das Schönheitsmerkmal des geschlechtsspezifisch oder zumindest geschlechtstypisch schlanken Halses und der weibliche Gestus des Kehlezeigens führen dementsprechend oft zu höchst luxuriertem Schmuck. Man findet ihn etwa bei den Porträtfiguren der Dan. Bei diesem afrikanischen Stamm „verlangen Männer zuweilen von einem Künstler eine Skulptur, die der von ihnen geliebten Frau möglichst ähnlich sein [soll], d.h. die Merkmale, auf die es ankommt, besonders prägnant sichtbar machen soll." (*Kramer, F.W.* 1997, 177.) Manche Männer bevorzugen einen kräftigen Typus, andere einen grazilen. Immer gleich bleibt aber das Artefakt des äußerst beengenden Halsschmuckes. Ein noch extremerer Halsschmuck, der oft als „erstarrte Gebärde" interpretiert wurde, sind die „Giraffenhälse" der Frauen Ost-Burmas. (Abb. 1.) Wie sie mit diesen erstaunlichen

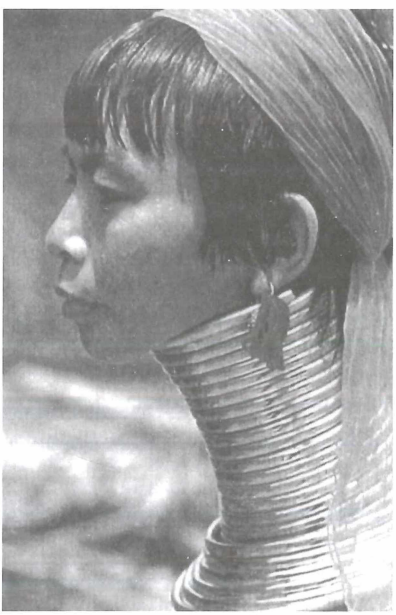

Abbildung 1: Frau mit Giraffenhals. Das Foto ist genommen aus "Desmond Morris: Mars und Venus" (vgl. Literaturverzeichnis und im Text Seite 185 mit Hinweis auf Morris Seite 45; die genaue Seitenangabe für das Bild wäre allerdings Seite 43).

Ringgebilden heute umgehen, erläutert Morris (*Morris, D.* 1997, 45). Er merkt schon an, dass die Frauen jetzt oft Geld für das teure Material brauchen und deshalb über die Grenze nach Thailand gehen, „wo sie sich von den Touristen für etwa 10 Dollar pro Bild fotografieren lassen". Auch eine neue RTL-Sendung vom 25. November 2002 mit vielen Interviews und medizinischen Gutachten macht deutlich, dass sich diese Frauen nunmehr weniger im Dienst der Tradition sehen. Sie wollen meist zu einem besseren Leben der Familie beitragen und nehmen dafür die Deformationen auf sich. Was sie auf sich nehmen, ist ja nicht etwa eine Verlängerung des Halses. Eine solche ist nicht möglich. Was passiert, ist, dass die Schultern und Rippen nach unten gedrückt werden und die Halsmuskeln verkümmern.

Damit ist ein Feld von nicht mehr nachvollziehbaren Luxurierungen betreten. Das Gleiche gilt für Lippenvergrößerungen durch Lippenscheiben. (Abb. 2.)

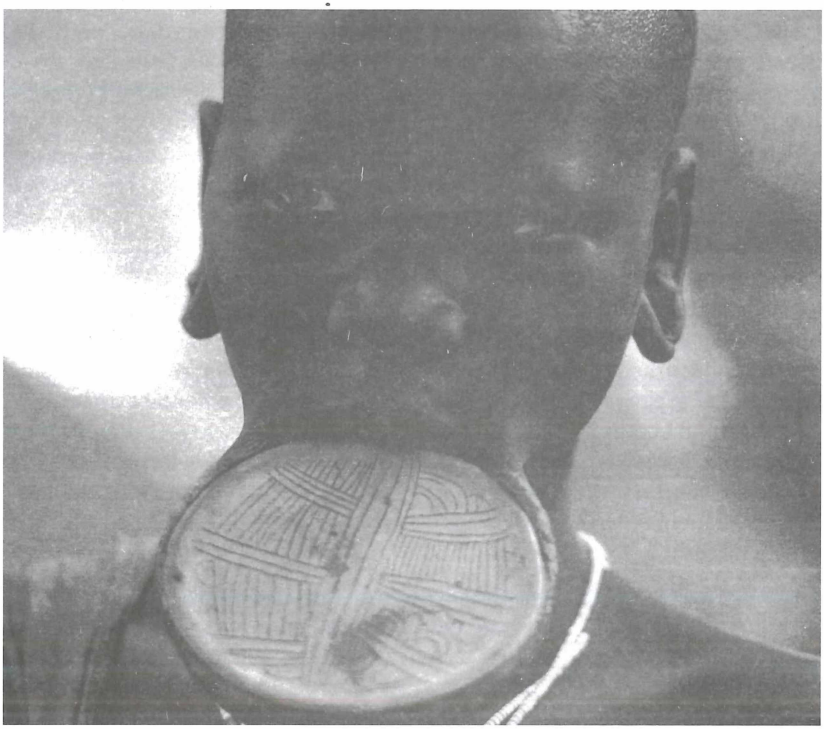

Abbildung 2: Lippenvergrösserung durch Lippenschreiben. Ebenfalls aus dem eben genannten Buch (vgl. im Text den Hinweis darauf (Seite 43f); das Bild ist dort auf Seite 42).

Morris hilft dem Verständnis ein wenig weiter, wenn er von unserer Kultur ausgehend zum Vergleich ansetzt: „In neuerer Zeit wurden auch Collagen- oder Fettimplantate eingesetzt, um eine Art Schmollmund wie nach einem Bienenstich zu erreichen. Der Unterschied zwischen der „Deformierung" durch Lippenscheiben und der „Verschönerung" der westlichen Lippen ist also nur graduell. In beiden Fällen handelt es sich um die Übertreibung einer weiblichen sexuellen Reaktion, da es bei der Frau bei starker sexueller Erregung zu einem auffälligen Anschwellen der Lippen kommt. Die Kultur führt weiter, was die Natur vorgibt" (ebd., 43f).

Körperliche Unterschiede sowie sexuelle Reaktionsweisen der Geschlechter werden also u.U. sehr stark und unter Inkaufnahme von Funktionsverlusten ausgebaut. Die Liste von Luxurierungen, die über die Kulturen hinweg nur noch mit Mühe interpretiert werden können, ließe sich freilich noch verlängern: um das chinesische Fußbinden etwa (für das es mehrere verschiedene Erklärungsversuche gibt wie übrigens auch für die Lippenvergrößerungen durch Lippenscheiben) und vieles andere, auch durch die Brustimplantate unserer Zivilisation.

3. „Männliche" Luxurierungsbeispiele

Eingangs wurde darauf hingewiesen: Männer zeigen verstärkt Imponierverhalten und Rangdemonstrationen, auch solche, wo männliche Körpermerkmale hervorgehoben werden, um sexuelle Potenz zur Schau zu stellen. Kulturelle und temporäre Darbietungsregeln variieren hier zwar sehr stark bis hin zu einer Androgynisierung der Geschlechter. Trotzdem lassen sich viele Einzelbeobachtungen in die Evolution des „Ausdrucksverhaltens des Genitalbereichs" (vgl. u.a. *Schleidt, W.* 1994) einordnen. Man denke nur an

- die genital betonten Haltungen der Primaten
- den luxurierten Penisschutz und -schmuck von Naturvölkern
- die abwehrende, drohende oder schützende Phallussymbolik in verschiedenenen Kunstwerken
- die modischen Luxurierungen entsprechender Bekleidungen: im Mittelalter stand der auffällige „Hosenlatz" hoch im Kurs und etwa Tizian hat vornehme Herren mit prunkvollen Schamkapseln porträtiert (vgl. *Morris, D.* 1978, 229 und 280). Sicher unterstreichen auch Uniformen eine Reihe von typischen Männerposen (vgl. u.a. *Schleidt, W.* 1994).

Eine Luxurierung von Männlichkeitssignalen gibt es auch auf einem Feld, wo man dies am allerwenigsten erwartet, bei älteren Christus-Bildern. Sie

irritieren und bringen uns Heutige in Erklärungsnot. Die Betonung von Potenzsignalen scheint der religiösen Aussage geradezu zuwiderzulaufen. Warum luxurieren bei Renaissancebildern von Dürer, Grien und Cranach die Lendentücher Christi? Warum kann der Kunsthistoriker Steinberg - in der Aufsehen erregenden Studie „The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in modern Oblivion" - explizit von Folgendem sprechen: "In the hands of the German Renaissance masters, the loincloth, or perizonium, luxuriates like the mantling of an escutcheon, yet even more broadcast, resplendent, and irrepressible." (*Steinberg, L.* 1983, 100; Hervorhebung O.S.). Die kunst- und religionsgeschichtliche Deutung wird am Potenz-Gestus anknüpfen, aber auch enorme Überformungen aufzeigen. Gsell (vgl. *Gsell, M.* 2001, 16f und 117f) sieht hier von der spätmittelalterlichen Ikonographie gesetzte Zeichen der Überwindbarkeit des Todes; die voluminösen, im Wind bauschenden Lendentücher betonen wohl auch die übernatürliche Kraft Christi.

Nun verschwindet in vielen der entsprechenden Bilder das unmittelbare Geschlechtsteil (vgl. ebd., Cover: „Die geblähten Lendentücher des toten Christus"). Das ist nicht immer so. Es gibt recht deutliche Darstellungen gerade auch des männlichen Gliedes bei alten Christusbildern. Steinberg geht hierzu u.a. auf Bilder des Schmerzensmanns von Maerten van Heemskerck ein. Als ein anderes Beispiel ist hier (Abb. 3) die Beweinung Christi von Willem Key wiedergegeben. Warum wird, ähnlich wie bei einigen anderen

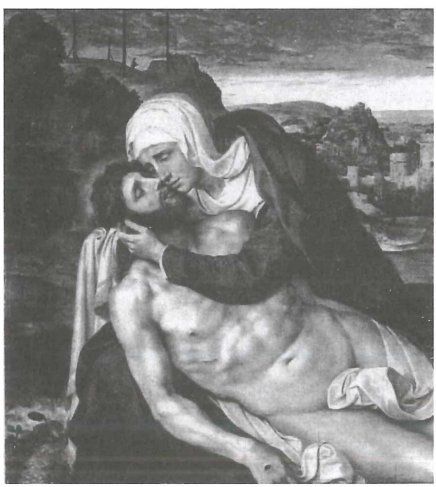

Abbildung 3: Beweinung Christi – die Quellangabe ist hier überflüssig. Meine Vorlage ist im Band "emotions. Europoli & Eurolex. Herrsching 1993", S. 17.

Bildern, Christus mit einem deutlich erigierten Glied dargestellt? Steinberg und später von Braun (*von Braun, C.* 2002) sehen diese Betonung der Männlichkeit des Erlösers so, dass die Künstler hiermit einen Zusammenhang von Erektion und Resurrektion herstellen. Auch die Rolle Christi für die Gemeinde wird unter Umständen mit solchen Männlichkeitsbildern betont. Es geht nach von Braun um das „Ideal einer erotischen Vereinigung mit Gott" (ebd., 141). Sie formuliert hier nach Paulus: „Christus sei das Haupt der Gemeinde und diese sein „Körper"". Anders Gsell. Sie relativiert Deutungen, die in antiker Tradition im Phallus ein „Inbild der Unversehrtheit, des Heilen und Ganzen" (*Gsell, M.* 2001, 172) sehen. Sie schließt in ihre Interpretation - hier speziell bezogen auf eine besonders deutliche Darstellung eines Schmerzensmannes von Maerten van Heemskerck - die emotional verstörende Wirkung des Bildes ausdrücklich ein und betont „die sexuell stimulierende Kraft, die vom Phallus ausgeht, und - sozusagen im status nascendi - sofort wieder gebrochen wird angesichts des trauernden Gesichts und der Wundmale, der Zeichen des erlittenen Schmerzes. Was sich in den Betrachtern dieses Bildes - bewusst oder unbewusst - einstellen muss, ist Beschämung und Schuld: Schuld angesichts der eigenen Regungen des Fleisches in Anbetracht des Leides, das Christus zu unserer Erlösung auf sich genommen hat. Die Botschaft, welche dieser phallische Schmerzensmann vermittelt, ist daher im Grunde nichts anderes als ein Sexualverbot, denn er erzwingt die Verdrängung der - durch die drastische Motivik der Erektion provozierten - sexuellen Gefühle. Die *ostentatio genitalium* wäre hier demnach nicht nur das Symbol für die Wiedererlangung des Heils, sondern ermahnt gleichzeitig an die Bedingung, unter der dieses zu haben wäre: die Negation des Begehrens." (Ebd.)

4. Überbetonte Kinderposen bei „Kindfrauen"

Der Begriff Kindfrauen ist unpräzis und schließt Verschiedenes ein. Erwachsene Frauen bekommen dieses Attribut, wenn sie ihre Attraktivität einer naiv-kindlichen Selbstdarstellung verdanken. Als Kindfrauen werden noch häufiger Darstellungen bezeichnet, deren Gegenstände Mädchen an der Schwelle zur Geschlechtsreife sind und die entweder von sich aus eine gewisse Koketterie entfalten oder durch Männerphantasien Objekte des Begehrens werden. Dass Verbindende ist: Das biologisch verankerte Kindchenschema hat jetzt nicht mehr einfach die Funktion, den Pflegetrieb anzuregen und so Kindern in ihrem Überleben zu helfen. Kindliche Merkmale werden in neuen gesellschaftlichen Kontexten eingesetzt, um Sympathien und Hilfsbereitschaft zu wecken. Berühmt für ihre Allüren der kindli-

chen Hilflosigkeit, die sie ebenso erfolgreich wie unglücklich machten, war bekanntlich Marilyn Monroe. Ein lange populäres Model mit Kindfrauen-Image, das viele aktuelle Nachfolgerinnen gefunden hat, war etwa Kate Moss (vgl. *Hochholdinger-Reiterer, B.* 1999, 162, und *Wetzel, M.* 1999, 197). Wetzel stellt sie in eine kunstgeschichtliche Reihe und vergleicht sie mit einer Kinderdarstellung von Greuze (gestorben 1805), einem Maler, der bekannt war für die Mischungen von Unschuld und Erotik in seinen Gemälden. Der Finger im Mund gehört fest zu den Kinderposen und Kindfrauposen. (Abb. 4.)

J. B. Greuze: Espièglerie

Kate Moss

Abbildung 4: Zwei nebeneinander stehende Bilder. Während bei den Abbildungen 1, 2 und 3 unter den Bilern keinerlei Texte stehen, werden hier die beiden Bildunterschriften mit übernommen. Quelle (wie im Literaturverzeichnis zitiert und auch aus meinem Text auf Seite 189 hervorgehend): Michael Wetzel: Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Fink 1999, Seite 197.

Kindfrauen haben auch literaturgeschichtlich gesehen Tradition. Eine Ahnin oder ein Ahne solcher Figuren ist der oder die Mignon, also die androgyne Kindsbraut in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre". Mignon, von der Namenbedeutung her als „lieblich und süß" gekennzeichet und der (so in Goethes Dichtung) „lange schwarze Haare in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden" (ebd., 247) sind, wehrt die Geschlechtsidentität und sexuelle Reife noch ab und verhält sich zunächst kindlich-verspielt. Dies allerdings innerhalb eines Kontextes des Begehrens. Wetzels große Untersuchung dazu interessiert auch wegen der deutlichen Bezüge zur Gegenwart mit ihren heutigen Kindfrauen verschiedenen Alters. Damit sind auch viele typischen Balthus-Bilder angesprochen.

Balthus, 2001 in hohem Alter gestorben, wurde vom französischen Staat hoch geehrt und mit vielen Ämtern betraut. Er gehört zu den wenigen Künstlern, von denen schon zu Lebzeiten Bilder in den Louvre kamen. Viele seiner Bilder verursachten indes als Kindfrauen-Bilder Skandale, weil junge Mädchen sozusagen unwissend in erotischen Kontexten stehen. Dies gilt u.a. für „Katia lisant". Am deutlichsten und schockierendsten sind die Vermischungen von Kindlichkeit und Erotik bei „Le leçon de guitare" (1934), einem Bild, das in einer Ausstellung hinter einem Vorhang verborgen war und das, als Balthus es dem New Yorker Museum of Modern Art vermachte, im Magazin verschwand. Gitarrenlehrerin und Schülerin sind auf dem Bild in einer pietaähnlichen Anordnung zu sehen. Das junge Mädchen ist an einer sexuellen Szene beteiligt, wirkt aber wie unbeteiligt. Dafür sind die kindlichen Züge betont, bis zu den vom Spielen aufgeschürften und mit einigen Sandkörnern bedeckten Knien.

Kindfrauen sind Kunstfiguren, Phantasmen, Mythen, Konstrukte und was der Ausdrücke mehr für dieses Phänomen sind. Selbst wenn der Bezug zu bestimmten Personen da ist, meint man damit „Beleibungen", Selbstinszenierungen, Images oder Ähnliches. Hochholdinger-Reiterer (*Hochholdinger-Reiterer, B.* 1999) hat eine solche lebenslange Selbstdarstellung einer Frau als Kindfrau untersucht: das Auftreten der Schauspielerin Elisabeth Bergner in extrem kindlichen Posen - in Theater- und Filmrollen sowieso, aber auch in der Wirklichkeit als junge und alte Frau. Auch der schon oben angesprochene kennzeichnende Finger im Mund findet sich auf Bergner-Fotos.

Das Wort Kindfrau, genauer: Kindweib taucht zwischen 1907 und 1930 in den Titeln und Texten von Veröffentlichungen von Fritz Wittels auf. Schon um die Jahrhundertwende stellt er als Journalist bei der Tanzgruppe THE FIVE SISTERS BARRISON - wörtlich - „Babyposen" heraus (nach ebd., 50). Tatsächlich tanzen hier hochblonde Figürchen „mit bauschigen Locken und großen, sprechenden Augen" (ebd., 49). Die Damen führten sich ein - heißt es in einer Rezension - , „indem sie, bei herabgelassenem Vorhang auf der Bühne hockend, ihre allerdings sehr winzigen Füße unter dem Vorhang dem Publikum zur Begrüßung entgegenstreckten" (ebd.). Wittels kommentiert diese Anzüglichkeiten und stilisierten Unschuldsposen so: „... während sie die Kinderröckchen und all die schwarzseidenden Windeln darunter mit seltenem Taktgefühl in die Höhe schnellen und schämisch lächeln, wohl auch das Fingerchen der linken Hand in den Mundwinkel stecken, tanzen sie unbewusst die blutigste Satire auf die so große, pathetische Tugendlüge unserer Tage." (Nach ebd., 50.)

Kinderposen, die durch ihre Übertreibung und durch das Einrücken in einen Kontext erotischen Spiels zur Publikumsfaszination werden, finden wir auch in Chaplins Filmen, besonders im Stummfilm „The Kid", deutsch: „Der Vagabund und das Kind" (1921). In der sog. Traumszene erlangt Chaplins Kindfrauenmythos Weltruhm. Bramberger (*Bramberger, A.* 2000) hat höchst subtil das hier entstehende Szenarium von „Lust, Provokation und Spiel" herausgearbeitet. Wir haben einerseits den naiven, selbstvergessenen Vagabund, also den von Chaplin gespielten Tramp, der erst noch zum Mann werden muss. Andererseits den Flirting Angel, gespielt von Chaplins später unter skandalösen Umständen geheirateten zweiten Frau. Sie ist damals 12 Jahre alt und heißt Lillita. Dieser Name wird in der Roman- und Filmgeschichte wieder auferstehen: als die Lolita Nabokovs. Die berühmteste Szene spielt im Paradies: der Tramp und der Flirting Angel sind echte Engel - und plötzlich folgt der Flirting Angel der Einflüsterung von Teufeln und verführt den Tramp. Diese Szene erhält ihre Spannung und ihren Reiz nicht zuletzt durch das Wissen der Zuschauer. Sie sehen, wie der *kindliche* Engel mit all seinen dick aufgetragenen Merkmalen der Kindlichkeit - verträumtes rundes Gesicht, große Augen, Locken - paradoxerweise zum *verführerischen* wird. Der Tramp merkt erst später, wie man ihm mitspielt. Er erscheint als armes Opfer weiblicher Verführung, das das Paradies wieder verlassen muss. Auch im Scheidungsprozess von Lillita, der bald kommen wird, sieht die Öffentlichkeit Chaplin eher als das Opfer, während Lillita ihren Ex-Mann Chaplin als pädophilen Perversen hinstellt, der sie, die Hilflose, ähnlich wie schon seine erste Frau zum Opfer gemacht hat. (Nach ebd., bes. 33-40.)

Luxurierende Merkmale von Kindlichkeit in Verbindung mit Erotik spielen also in Kunst und Wirklichkeit eine besondere Rolle. Dabei gibt es starken kulturgeschichtlichen Wandel. Heute verbindet sich der Kindfrauenmythos mit dem Namen LOLITA, also der Hauptfigur des schon erwähnten Romans von Nabokov aus dem Jahr 1955, in zwanzig Sprachen übersetzt, und der Hauptfigur von zwei umstrittenen Verfilmungen von 1961 und 1996. Eine Interpretation von Roman und Verfilmungen müsste sich heute mit der schwierigen Fragen auseinander setzen, warum hier ein Abgesang auf das Thema Kindfrau stattfindet. Auch wäre zu klären, warum wir es gegenwärtig mit einer eigenartigen „Modernisierung des Kindfrauen-Typs und seiner Vermarktung" (*Hochholdinger-Reiterer, B.* 157) zu tun haben. Wahrscheinlich hat Beate Hochholdinger-Reiterer recht: „Da ein Verharren im Zwischenstadium zwischen Kind und Frau naturgemäß die physischen Fähigkeiten einer realen Frau überschreitet, scheint [heute] der Kindfrauen-Status zu einem [temporären] Teil des weiblichen Lebenslaufes stilisiert zu werden." (Ebd., 157.)

BISCHOF-KÖHLER, Doris (2002): Von Natur aus anders. Die Psychologie der Geschlechterunterschiede. Kohlhammer Verlag. Stuttgart

BRAMBERGER, Andrea (2002): Die Kindfrau. Lust - Provokation - Spiel. Matthes & Seitz Verlag. München

BRAUN, Christina von (2002): Die kulturelle Codierung des männlichen und weiblichen Körpers im Glauben des Mittelalters. In: concilium. Internationale Zeitschrift für Theologie 38, Heft 2 (April), S. 133-143

EDER, Franz X. (2002): Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität. Beck Verlag. München

FREY, Siegfried (1999): Die Macht des Bildes. Der Einfluß der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik. Verlag Hans Huber. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle

GSELL, Monika (2001): Die Bedeutung der Baubo. Kulturgeschichtliche Studien zur Repräsentation des weiblichen Geschlechts. Stroemfeld Verlag. Frankfurt am Main und Basel

HOCHHOLDER-REITERER, Beate (1999): Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth Bergner - ein Image. Wien. Wilhelm Braumüller

KRAMER, Fritz W. (1997): Habitus, Körpersprache, Kultur. In: Hofmann, Detlef (Hrsg.): Haltung - Gestik - Körpersprache (Loccumer Protokolle 75/96). Evangelische Akademie Loccum. Rehburg-Loccum, S. 165-197

MORRIS, Desmond (1978): Der Mensch, mit dem wir leben. Ein Handbuch unseres Verhaltens. Droemersche Verlagsanstalt. München und Zürich

MORRIS, Desmond (1997): Mars und Venus. Das Liebesleben der Menschen. Heyne Verlag. München

SCHEUNPFLUG, Annette (2004): Nonverbale Kommunikation und Geschlecht. In: Rosenbusch, Heinz S./ Schober, Otto (Hrsg.): Körpersprache und Pädagogik. Das Handbuch. Mit Beispielen zu Erziehung und Unterricht. Baltmannsweiler: Schneiderverlag Hohengehren. Baltmannsweiler, S. 122-137

SCHLEIDT, Wolfgang (1994): Imponierende Uniformen: Kleidung als Signal. In: Liedtke, Max (Hrsg.): Kulturethologie. Über die Grundlagen kultureller Entwicklungen. Realis Verlag. München, S. 256-281

SCHWARZER, Alice (2002): Vorbemerkung zu Marianne Wex. In: EMMA Juli/August, S. 88

STEINBERG, Leo (1983): The Sexuality of Jesus Christ in Renaissance Art and in modern Oblivion. Pantheon. New York

WETZEL, Michael (1999): Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. Wilhelm Fink Verlag. München

WEX, Marianne (1977/2002): Männersprache Frauensprache. In: EMMA Juli/August, S. 88-91. (Wiederabdruck des EMMA-Artikels von 1977.)

WEX, Marianne (1979): „Weibliche" und „männliche" Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse. Verlag Marianne Wex. Hamburg

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Matreier Gespräche - Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilheminenberg

Jahr/Year: 2002

Band/Volume: 2002a

Autor(en)/Author(s): Schober Otto

Artikel/Article: Wenn Frauenposen, Männerposen und Kinderposen luxurieren. Über nonverbale (Selbst-)Darstellungen der Geschlechter 181-192