

Martina Wagner-Igelhaaf

Schmuck-Stück oder: Medusas Hochzeit – aus Anlaß von Adalbert Stifters *Nachsommer* (1857)

Der Dingcharakter von Schmuck, den die Ausdrücke 'Schmuckstück', 'Schmuckgegenstand' oder 'Schmuckobjekt' zu verstehen geben, scheint durch das Zusammentreffen von Material und Form bestimmt. Kurt Tetzeli von Rosador, der sich in einem überaus kenntnis- und materialreichen Artikel von 1984 mit der Phänomenologie und der Bedeutung von Edelsteinen und Schmuck in der Literatur des viktorianischen England auseinandergesetzt hat, versucht, "the object-ness of jewellery, its *quidditas*"¹ zunächst deskriptiv zu erfassen, indem er einen Überblick gibt, welche Schmuckstücke von welchen Figuren in welchen Romanen getragen werden. Bedeutung erlangen die Schmuckstücke allerdings erst durch den kulturellen Handlungszusammenhang, in dem sie auftreten. In erster Linie bestimmt sich die Bedeutung des Schmucks durch seinen Bezug auf den Körper, an dem er getragen wird (und nur um Körper-Schmuck soll es im Folgenden gehen). Der Körper, der im letzten Jahrzehnt zu einem zentralen interdisziplinären Forschungsobjekt und prominenten kulturwissenschaftlichen Paradigma geworden ist, wird gleichfalls nur im kulturellen Bedeutungsraum lesbar. Schmuck als "Zeichen am Körper"² setzt den Körper in Szene, und in den kulturellen Inszenierungen des geschmückten Körpers können, so lautet die These des vorliegenden Beitrags, Bedingungen und Strukturen der kulturellen Ordnung selbst analysiert werden. Und ganz offenkundig steht der geschmückte Körper im Spannungsfeld der Geschlechterdifferenz: Georg Simmel hat darauf hingewiesen, daß bei den, wie er es nennt, 'Naturvölkern' der persönliche Besitz des Mannes mit dem der Waffen zu beginnen pflege, während das Privateigentum der Frauen sich zuerst und oft ausschließlich auf den Schmuck beziehe.³ In der modernen westlichen Kultur wird denn auch traditionellerweise der weibliche Körper mit dem Thema 'Schmuck' in Verbindung gebracht, auch wenn sich die Geschlechtercodes hinsichtlich des Tragens von Schmuck in der jüngsten Zeit verändern und es in der kulturellen Tradition immer geschmückte Männerkörper gegeben hat. Wie

kompliziert die bis weit in das 20. Jahrhundert hinein wirksamen bürgerlichen Spielregeln für das Tragen von Schmuck und wie rigide die entsprechenden Grenzen der kulturellen Geschlechterordnung sind, wird an einem Artikel aus der Damenzeitschrift *Der Bazar* von 1890 ablesbar. Hier heißt es unter der Überschrift "Was für Schmuck soll ich tragen?":

Als Herr so wenig wie möglich. Zu viele Ringe, ganze Bündel von Berlocken⁴, dicke, goldene Uhrketten verstoßen gegen den guten Ton.

Auch an einem jungen Mädchen sieht man nur ungenen vielen und kostbaren Schmuck, denn "Lieblichkeit bedarf des Schmuckes fremder Hilfe nicht / Ist ungeschmückt am herrlichsten geschmückt."

Ein goldenes Kreuz oder ein Medaillon am schwarzen Sammetband, eine Halskette von Perlen oder Korallen, ein leichtes Armband, das ist alles, was du von Schmuckgegenständen gebrauchst. Diamanten darfst du als junges Mädchen nie tragen, nicht einmal als Braut bei deiner Hochzeit.

Macht der Wechsel dir Freude, so bietet das Gebiet der Phantasieschmucksachen aus Elfenbein, Stahl, Kohle, Holz, Filigranarbeit dir reiche Auswahl. Du darfst von diesen Sachen alle wählen, die dem guten Geschmack entsprechen. Daß eine Brosche mit einer Rosenknospe, einer Schwalbe, einem Maiglöckchenzweig dich anmutiger kleidet, als eine Brosche, die ein Hufeisen, einen Pferdekopf, einen Mops oder eine Karikaturgestalt darstellt, versteht sich wohl von selbst.

Als Frau bist du in der Wahl deiner Schmucksachen ganz unbeschränkt; nur Siegelringe gelten in der Regel als zu schwerfällig für eine Frauenhand, und Diamanten trägst du am besten nur abends.

Beim Anlegen von farbigen Edelsteinen mußt du Rücksicht auf die Farbe deines Kleides nehmen. Von Phantasieschmuckstücken trage nur besonders schöne oder seltene Sachen.

Bei tiefer Trauer ist kein anderer Schmuck als von Haaren oder Jett⁵ gestattet.

Auf Reisen, auf der Straße, des Morgens reichen Schmuck zu tragen, kennzeichnet dich als ungebildet und kleinstädtisch.

Kannst du dich selbst beim Baden nicht von deinem Schmuck trennen, so erhältst du nur die gerechte Strafe, wenn du denselben verlierst.⁶

Im Folgenden wird, ausgehend von einer Schlüsselszene aus Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* von 1857, gezeigt, in welchem Maße die Ökonomie der bürgerlichen Geschlechterordnung (in) Schmuck investiert, um in gleichsam tableauhaften Arrangements den geschlechtlich markierten Körper zur Erscheinung zu bringen. Daß es sich beim *Nachsommer* um einen kanonischen Text handelt, der dem Genre des

Bildungsromans zugezählt wird, betont nur die übergreifende Verbindlichkeit der in ihm zutage tretenden Konstellationen für den Haushalt des europäischen Bildungssubjekts (1.). In einem nächsten Schritt wird die mit eingespielten kulturellen Ritualen verbundene erotische Wahrnehmung des geschmückten weiblichen Körpers an literarischen und bildlichen Quellen der abendländischen Tradition nachgezeichnet und beobachtet, wie der geschmückte Körper der Frau einer fragmentierenden und gleichermaßen verdinglichenden Wahrnehmung unterliegt (2.). Vor dem Hintergrund von Judith Butlers Argument, demzufolge die abendländische Philosophietradition ihre Vorstellung einer 'ursprünglichen Materialität' erst aus dem Gedanken der 'Form' gewinne, wird versucht, das Verhältnis von Materie und Form in der Rhetorik des Schmucks lesbar zu machen. Zum einen kann auf eine Hermeneutik allegorischer Überwindung von Materie verwiesen werden (3.), zum anderen läßt sich eine emblematische Zurschaustellung materialer Transzendenzverweigerung konstatieren (4.). Schmuck wird schließlich in einem letzten Abschnitt hinsichtlich seiner grundsätzlich ambivalenten Ästhetik des Blicks zwischen künstlerisch gestalteter Sichtbarkeit einerseits und kultureller Wahrnehmung und Identifizierung andererseits diskutiert (5.).

1. Ein Hochzeitsbild

Gewiß gehört Natalie, die dem Protagonisten Heinrich Drendorf im Stifters *Nachsommer* zuge dachte und am Ende seines mehr als siebenhundertseitigen Bildungsgangs auch tatsächlich zufallende Braut, nicht zu jenen Frauen, die Gefahr laufen, ihren Schmuck beim Baden zu verlieren. Erstens kann man sich kaum vorstellen, daß Natalie tatsächlich einmal ihre geschmackvollen, stets hochgeschlossenen Kleider ablegen könnte, und sei es auch nur, um ein sommerliches Bad zu nehmen, und zweitens würde man sie, käme sie denn doch einmal in die Verlegenheit, bestimmt nicht mit ihrem ohnehin sparsamen, bedacht ausgehaltenen Schmuck im Wasser antreffen, denn der Bildungsheld Heinrich bekommt alles andere als eine ungebildet-kleinstädtische Putzsuchtge zur Frau. Tatsächlich bemißt sich Natalies Wert, ihre im Roman propagierte 'Natürlichkeit' und 'Echtheit', an ihrer wiederholten betonten Schmucklosigkeit. So heißt es an einer Stelle:

Ich sah lange auf die Gestalt, welche beim Sprechen bald die Augen zu uns aufschlug, bald sie wieder auf ihre Blumen nieder senkte. Daß ihr Haupt so antik erschien, [...] mochte zum Teile auch daher kommen

296

[...] daß es mit einem richtig gebildeten Halse aus einem ganz einfachen schmucklosen Kleide hervor sah. Keine überflüssige Zutat von Stoffen und keine Kette oder sonst ein Schmuck umgab den Hals – dieses macht nur die bloß anmutigen Angesichter noch anmutiger – sondern das Kleid mit einer nicht auffallenden Farbe und mit einem nicht auffallenden Schnitte schloß den reinen Hals, und ging an der übrigen Gestalt hienieder.⁷

Der hier so connoisseurhaft über den weiblichen Körper und seine Formen spricht, ist der Ich-Erzähler des Romans, Heinrich Drendorf, Natalies künftiger Ehemann, der selbstverständlich vor der Begegnung mit Natalie seine Blicke noch auf keine andere Frau gerichtet hat. Den Vorzug von Natalies Schmucklosigkeit bemerkt er auch in anderem Zusammenhang:

Wir schwiegen nach diesen Worten, und ich konnte Natalien jetzt erst ein wenig betrachten. Sie hatte ein mattes hellgraues Seidenkleid an, wie sie es überhaupt gerne trug. Das Kleid reichte, wie es bei ihr immer der Fall war, bis zum Halse und bis zu den Knöcheln der Hand. Von Schmuck hatte sie gar nichts an sich, nicht das geringste, während ihr Körper doch so stimmend zu Edelsteinen gewesen wäre. Ohrgehänge, welche damals alle Frauen und Mädchen trugen, hatte weder Mathilde [Natalies Mutter] je, seit ich sie kannte, getragen, noch trug sie Natalie. (484)

Hier macht sich allerdings bereits eine Irritation im männlichen Blick des Protagonisten bemerkbar. So sehr er Natalies schmucklose Unverdorbenheit schätzt⁸, so sehr führt ihm seine Phantastie den Körper der Geliebten im Edelstein-Schmuck vor. Im Rahmen seiner Bildungsgeschichte, die den Bildungshelden Heinrich ausgehend von naturwissenschaftlichem Erkenntnisstreben über die bildende Wirkung der Kunst erst allmählich zur Liebes- und Ehefähigkeit und damit zum gesellschaftlichen Funktionsträger heranreifen lässt⁹, erscheint sein sich einstellendes Faible für Edelsteine (vgl. 165-66, 315, 407-10, 546-47) durchaus motiviert. Heinrichs Interesse an Edelsteinen verbindet sein naturwissenschaftliches mit seinem künstlerischen Bildungsverlangen, insofern Edelsteine als Naturprodukte der künstlerischen Bearbeitung unterzogen werden. Im übrigen verweist Tetzeli von Rosador auf die Vielzahl von Werken über Schmuck und Edelsteine, die im viktorianischen England erschienen und die kostbaren Steine zu einem Gegenstand des Wissens machen.¹⁰ Auch im *Nachsommer* erwirbt sich Heinrich über die Bekanntschafft "mit dem Sohne eines Schmuckhändlers [...] Kennnis der Edelsteine" (166). Und bezeichnenderweise steht am Anfang des Gesprächs, in dem sich Natalie und Heinrich ihre Liebe

297

gestehen, eine scheinbar unverfängliche Unterhaltung über Edelsteine (483-84). Indessen kommt Heinrich am Tag seiner Eheschließung mit Natalie denn doch auf seine (imaginären) Kosten. Am Hochzeitsmorgen nimmt er wahr, daß seine Braut prachtvoll gekleidet und "mit Edelsteinen gleichsam übersät" ist. "[...] aber sie war sehr blaß" (712) heißt es im Text weiter. Es handelt sich dabei gewissermaßen um das Finale des Textes, das dessen verborgene Strategien und Valenzen an die Oberfläche kehrt. Nach vollzogener Trauung führt der frischgebackene Ehemann seine junge Frau ans Fenster des schwiegerschwä-terlichen Büchertimmers, zu dem die Frühlingssonne hereinstrahlt und die aus den Augen der Braut auf das Kleid gefallenen "Tropfen" neben den Diamanten aufleuchten läßt. "Du bist mein Kleinod und mein höchstes Gut auf dieser Erde", beteuert der glückliche Gatte (714). Hier findet eine synekdochische Übertreibung zwischen dem Edelsteinschmuck der Braut und ihrer Person statt: Die Wertschätzung der Frau als "Kleinod" verweist beziehungsweise zuallererst auf den Eigentümer dieses Schatzes: "mein höchstes Gut auf dieser Erde" (Hervorhebung MWE). Daß Edelsteine und Schmuckstücke im *Nachsommer* den Besitz der Frau meinen, wird deutlich, wenn Heinrich zur Hochzeit von einer adeligen Gömmerin eine Perle erhält und dieses Geschenk kommentiert: "Ich freute mich außerordentlich über die Gesinnung der edlen Fürstin über die Trefflichkeit des Geschmacks und über dessen Sinnigkeit; denn eine Perle ist es ja in meinen Augen, die ich mir als Geschenk an meine Brust zu heften im Begriff war" (710). Die Formulierung "mein höchstes Gut" unterstreicht den Dingcharakter der Braut, die als ansehnliches Ausstattungsstück nunmehr den Haushalt des männlichen Bildungssubjekts komplettiert und schmückt.¹¹ Nach dem Hochzeitsmahl erinnert Heinrichs Vater seine Schwiegertochter an ein Kästchen, das er ihr anläßlich der Verlobung mit der Vorgabe überreicht hatte, es erst zur Hochzeit zu öffnen. Das nunmehr erfolgende Öffnen des Kästchens entbirgt einen prachtvollen Schmuck aus Smaragden, die man gewählt habe, weil sie "unter allen farbigen Steinen den Ton des weiblichen Halses und Angesichtes am sanftesten heben" und weil der junge Gemahl "tiegfärbige und reine Smaragde" so liebe (718). Da darf nun der vom Stiefvater der Braut geschenkte Hochzeitsschmuck, den Natalie bereits abgelegt, nur zur eigentlichen Zeremonie getragen hat, nicht nachsehen. Er wird nochmals hervorgeholt und gleichermaßen bewundert. "Es war eine Zusammensetzung von Diamanten und Rubinen. Er sah so zart rein und edel aus, wie ein in Farben gesetztes mittelalterliches Kunstwerk. Ein wahrer Zauber lag um diese Innigkeit von Wasserglanz und Rosenröte [...]. Und dennoch stand nach einstimmigem Urteile der Sma-

298

ragdschmuck nicht zurück" (719). Nachdem auf diese Weise die Gleichrangigkeit der spendablen Väter festgestellt ist, erhebt sich aus dem Kreis der Anwesenden eine nicht näher bezeichnete "Stimme", die bemerkt, ein "Schmuck in seinem Fache" sei doch wie ein Bild ohne Rahmen, oder – sich rasch verbessernd – "wie ein Rahmen ohne Bild". Die folgsame Natalie tritt nun in ihre Funktion: als Bild und Rahmen des patriarchalen Wertstreits. Zuerst wird der stiefväterliche Hochzeitsschmuck nochmals angelegt:

Im Mittelpunkt aller Blicke erröte die junge Frau, und die Rosen ihrer Farbe gaben den Rubinen erst die Seele, und empfingen sie von ihnen. Der Ausdruck der Bewunderung war allgemein. Hierauf wurde der Smaragdschmuck umgelegt. Aber auch er war vollendet. Der dunkle tiefe Stein gab der Oberfläche von Nataliens Bildungen etwas Ernstes Feierliches fremdartig Schönes. War der Diamantschmuck wie fromm erschienen, so erschien der Smaragdschmuck wie heldenartig. Keiner erhielt den Preis. Risach [Natalies Stiefvater] und der Vater stimmten selber überein. (720)

Auch wenn die anonyme Stimme, die den Vergleich der väterlichen Vermögenspotenz am lebenden Objekt anregt, sich schnell korrigiert und Natalie aus der Rahmen- in die Bildposition rückt, wird hier doch zuallererst die Wirkung der rahmenden Schmuckstücke begnachtet¹²; beide sind vollendet, keines erhält den Preis. Allerdings treten beide in einen Austausch mit dem von ihnen eingefärbten Bild. Die Röte von Natalies Wangen gibt den Rubinen ihre Seele, und gleichzeitig empfangen die Wangen ihre Röte von den Rubinen. Die Funktionen von Bild und Rahmen treten beständig ineinander über. Genauso aktiv ist der Smaragdschmuck, wenn er der "Oberfläche von Nataliens Bildungen", wie es im Text heißt, Tiefe verleiht und ihnen ein ernstes, feierliches, fremdartiges Ansehen gibt.

Damit hat der Schmuck seine Schuldigkeit aber noch nicht getan. Zwar werden beide kostbaren Gesmeide in ihre Fächer zurückgelegt, und Natalie erscheint wieder im schmucklosen Habit, doch hat der Ich-Erzähler (und Bräutigam) noch etwas hinzuzufügen:

Bei dem Smaragdschmucke hatte sich etwas Auffälliges ereignet. Von ihm waren die Ohrgehänge im Fache zurückgeblieben. Der Diamantschmuck enthielt keine Ohrgehänge. Mathilde und Natalie trugen [wie wir bereits wissen] Ohrgehänge nicht, weil nach ihrer Meinung der Schmuck dem Körper dienen soll. Wenn aber der Körper verwundet wird, um Schmuck in die Verletzung zu hängen, werde er Diener des Schmuckes. (720)

299

Bräutigam und Brautgammwarter haben der Braut also Ohrgehänge zuge-
gedacht. Braut und Brautmutter verweigern das Tragen derselben, weil
sie die Verletzung des Körpers um des Schmuckes willen zu vermeiden
wünschen. Das Beispiel des viktorianischen Romans zeigt, daß die Art
und Weise, wie eine Frau sich schmückt, auch auf ihren moralischen
Charakter aufmerksam macht, wobei das Tragen von Ohrringen und
das damit verbundene Durchstechen der Ohren traditionellerweise als
Höhepunkt der sich schmückenden weiblichen Eitelkeit und Laszivität
angesehen wurde.¹³ Daher mag es sich erklären, daß Mathilde und Na-
talie diese Art von Schmuck verweigern. Allerdings ist der Hinweis auf
die Verwendung der Ohren in Anbetracht der bevorstehenden Hoch-
zeitsnacht deutlich genug; und das Vorhaben von Bräutigam und Bräu-
tigamwarter, der Braut Ohrringe zu schenken, läßt sich auch – und hier
erweist sich die Ambivalenz des Motivs – als patriarchalischer Versuch
lesen, den weiblichen Körper zu vereinnahmen, als ein Ansinnen, das
darin gipfelt, daß dieser Körper nicht nur “verwundet”, sondern auch
noch “Schmuck in die Verletzung” gehängt wird.

2. Die Wunde der Venus

Schon bei Homer steht das Durchstechen des Ohrläppchens in einem
Zusammenhang mit der Penetration des weiblichen Körpers. In der *Ilias*
wird von der Toilette Heras vor der Heiligen Hochzeit mit folgenden
Worten berichtet:

Und steckte Ohrgehänge in die gurdurchbohrten Ohrläppchen mit drei
Kugeln wie Augäpfel, maulbeerförmig, viel Anmut strahlte davon aus.¹⁴

Und fast wortgleich liest man in der *Odyssee* im Hinblick auf einen
Freier, der Penelope Ohrringe schenkt: “Und Ohrgehänge brachten Die-
ner für Eurydamas, zwei mit drei Kugeln wie Augäpfel, maulbeerför-
mig; viel Anmut strahlte davon aus.”¹⁵ Die Maulbeere verweist traditio-
nellerweise auf den Vorgang der Initiation¹⁶, und die Hochzeit stellt im
überlieferten Verständnis eine erotische Initiation dar, die mit kulturell
eingespielten Ritualen verbunden ist. Daß die Braut von der Familie des
Bräutigams zur Hochzeit Schmuck bekommt, oftmals ein altes
Schmuckstück aus Familienbesitz, gehört zu den durchaus verbreiteten
Hochzeitsritualen.¹⁷ Das Geschenk symbolisiert die Aufnahme der
Braut in die Familie des Mannes, ist also eine Gabe, mit der die Überga-
be der Braut besiegelt und verdeckt zugleich wird. Hinsichtlich der Hera
und Penelope zugegedachten Ohrringe ist es überdies bezeichnend, daß sie
mit Augäpfeln verglichen werden. Dies läßt sich als Hinweis auf die

Sichtbarkeit, das Gesehenwerdenwollen des Ohrschmucks lesen, aber
auch als Reflex des bis heute gültigen Volksglaubens, daß das Tragen
von Ohrringen die Schkraft stärke.¹⁸ Daß Ohrringe mit einem eroti-
schen Index versehen sind, unterstreicht auch die Verwendung des Cu-
rido-Motivs in einem Beispiel an-
tiken Ohrschmucks aus Onyx-
Kaméen aus dem 2. Jahrhundert
v. Chr. (Abb. 1). Der Kirchenva-
ter Gregor von Nazianz betont in
seiner Schrift *Über die Putzsucht
der Frauen* den aggressiven Cha-
rakter des erotischen Bezugs,
wenn er schreibt: “Nicht ist edel-
steinbesetztes Gold, das mit weit-
hin leuchtendem Glanz in die Au-
gen fällt, für edle Frauen
wertvoll: nicht wenn es als Hals-
Fessel um die Brust läuft oder mit
Perlenlast herumschaukelt das
Ohr schändet [...]”¹⁹ Daß hier
das Wort ‘Schändung’ fällt, ist be-
merkenswert, scheint die ‘Schän-
dung’ des ‘reinen’ weiblichen
Körpers durch das Tragen von
Schmuck doch metonymisch für
die gewaltsame Appropriation
des weiblichen Körpers durch
den Mann zu stehen.²⁰

Der Symbolwert der Edelsteine, die Natalie bei ihrer Hochzeit trägt,
verrät ebenfalls einen erotischen Blick auf den weiblichen Körper. Da-
bei fällt auf, daß der *Nachsommer* sich nicht an das Diamant-Verbot
hält, das der anfangs zitierte *Bazar*-Text ausspricht, wenn er vermerkt,
daß Diamanten für junge Mädchen tabu seien, selbst bei ihrer Hoch-
zeit, und die Frau sie am besten nur abends trage. Traditionellerweise
gilt der Diamant als “König” der Edelsteine²¹, dessen Reinheit und
Strahlungskraft unübertroffen sind. So spricht auch der *Nachsommer*
von “der Kraft des Diamantes, der wegen seines großen Lichtbre-
chungsvermögens in einer Schnelligkeit wie der Blitz den Wechsel des
Feuers und der Farben gibt, den kann die Schneesterne noch der
Sprühregen des Wasserfalles haben” (484). Angesichts dieses hohen
Prestigewerts, der dem Diamanten zugesprochen wird, ist es vielleicht
naheliegender, daß sich Frau nur mit Vorbehalt seinen Symbolgehalt

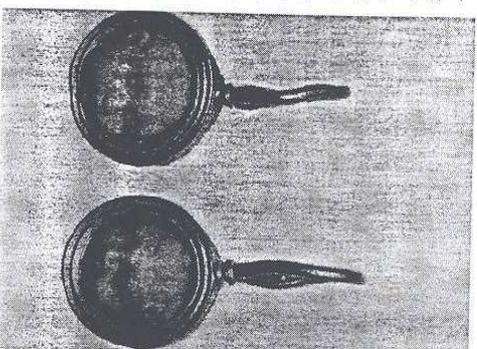


Abb. 1 Ohrschmuck aus Onyx-Kaméen,
römisch (2. Jh. v. Chr.).

aneignen darf. In Natalies Hochzeitschmuck sind die Diamanten freilich mit Rubinen kombiniert, die konventionellerweise „Königtum, Würde, Hingabe, Macht, Liebe, Leidenschaft, Schönheit; Langlebigkeit, Unverletzbarkeit“²² zu verstehen gehen. Der *Nachsommer* selbst beschreibt die „Fülle des Rubins, der mit dem rosensamtenen Lichtblanke gleichsam als der vornehmste unter den gefärbten Steinen zu uns aufsteht“ (483). Der Hinweis auf Rose und Samt schließt sinnlich-stoffliche Qualitäten ein, die an die aufgezählten erotischen Bedeutungen des Rubins (Hingabe, Liebe, Leidenschaft, Schönheit) erinnern. In Natalies Hochzeitschmuck aber scheinen sie, wohl aufgrund der Kombination mit den alles durchleuchtenden und transzendierenden Diamanten, neutralisiert – jedenfalls heißt es im Text, der Diamantschmuck sei „wie fromm erschienen“, während der Smaragdschmuck als „heldenartig“ beschrieben wird (720). Die Smaragde des Bräutigams, die „Unsterblichkeit, Hoffnung, de[n] Frühling, Jugend, Glauben, de[n] zunehmenden Mond“²³ symbolisieren, werden im *Nachsommer* in einen (im gleichen Atemzug negierten) Naturvergleich eingerückt, heißt es doch, daß den „Schimmerpunkten [des Smaragds] kein Grün der Natur gleiche], es müßte nur auf Vogelgefiedern wie das des Kolibri oder auf den Flügeldecken von Käfern sein“ (483). Festzuhalten ist, daß die beiden väterlichen Schmuckgeschenke zwei verschiedene Frauenbilder produzieren. Daß Natalie tatsächlich ein Bild ist, verrät nicht nur jene numinose „Stimme“, die den Bild-Rahmen-Vergleich samt seiner Inversion ins Gespräch bringt, bereits früher im Text wird der Zusammenhang zwischen Frau und Bild explizit, wenn Freiherr von Risach bemerkt: „Es ist nicht wahr, was man öfter sagt, daß eine schöne Frau ohne Schmuck schöner sei als in demselben; und eben so ist es nicht wahr, daß ein Gemälde zu seiner Geltung nicht des Rahmens bedürfe“ (356). Das Diamant-Rubin-Geschmeide, das an ein „mitrelaterliches Kunstwerk“ erinnert und eine „Jannigkeit von Wasserglanz und Rosenröte“ (719) darstellt, macht aus Natalie ein ‚frommes‘ Marienbild – umso mehr als zu den kostbarsten Bildern der Risachschen Gemäldesammlung eine „Maria mit dem Kinde“ (352) zählt, die sorgsam restaurierungsarbeiten unterworfen und schließlich in einen „altertümlich gearbeiteten Goldrahmen“ (356) eingepaßt wurde. Der ‚heldische‘ Smaragdschmuck läßt die Kehrseite Maria-Natalies zutage treten und schreibt Heinrichs Braut in das mythologische Bild der Venus ein, der römischen Liebesgöttin also, die der griechischen Aphrodite entspricht. Der Naturbezug der Farbe Grün, aber mehr noch das ikonographische Attribut des ‚zunehmenden Mondes‘, will sagen: der Mondsichel, sprechen eine unmißverständliche Sprache, insbesondere auch deswegen, weil die Mondsichel die ikonogra-

phische Verbindung zwischen Venus und Maria darstellt, mithin die römische Liebesgöttin nicht nur als Kehrseite der Muttergottes erweist, sondern die Kontinuität zwischen beiden Figuren ausstellt.²⁴

Die zurückhaltende Natalie also als verführerische Venus? Da Natalie bereits als ‚Bild‘ qualifiziert wurde, kann das Argument einmal mehr auf die Ikonographie zurückgreifen: Die Kunstgeschichte kennt das Motiv der Venus-Toilette, das eine geschmückte oder sich schmückende Frau am Toiletentisch bzw. mit Spiegel zeigt. Ein prominentes Beispiel ist Tizians *Venus mit Spiegel* aus dem Jahr 1555 (Abb. 2); das Gemälde stellt die reichgeschmückte Venus dar, der ein Putto den Spiegel vorhält, während ein anderer dabei ist, ihr einen Lorbeerkranz auf Haupt zu setzen.²⁵ Der Spiegel zeigt einen für das Thema des geschmückten Körpers bzw. der erotischen Beziehung von Auge und Ohrschmuck bezeichnenden Ausschnitt: Schulter und Oberarm der Venus, einen Teil des Halses mit Halskette, das Ohr mit Ohrring und ein deutlich hervorstreichendes Auge, das ebensosehr den Bildbetrachter zu fixieren wie nach dem „Blickfang“ des geschmückten Ohrs zu schielen scheint. Daß die Aufmerksamkeit auf Schmuck am Körper mit der Re-



Abb. 2 Tizian: *Venus mit Spiegel* (1555).

Präsentation eines fragmentierten Körpers, der Exposition einzelner Schmuck tragender und zur Schau stellender Körper einhergeht, ist auch anderorts vermerkt worden.²⁶ Die Schmuckstücke selbst kommen besonders deutlich vor dem "Hintergrund" des nackten, hellen und glatten Frauenkörpers zur Geltung. Ähnliches gibt das gleichfalls aus dem 16. Jahrhundert stammende Gemälde aus der Schule von Fontainebleau zu lesen, das eine Dame bei ihrer Toilette zeigt (Abb. 3). Auch hier wird der nackte, helle Frauenkörper zum Schmuckträger und selbst der Spiegel ist hier so reich geschmückt wie das Subjekt/Objekt, das er spiegelt. Weiße und rote Rosen liegen auf dem Toiletentisch und lassen ebenso an das Weiß und Rot von Natalies Hochzeitschmuck wie an die eigentümliche Rosenliebe der *Nachsommer*-Gemeinschaft in ihrem "Rosenhaus" denken. Der fragmentierte Körper der Schmuckträgerin ist hier in anderer Weise repräsentiert: Zunächst ist auf das Gesicht aufmerksam zu machen, das im Spiegel zu sehen ist und das den Kopfschmuck des Vor-Bilds durch den Rahmen-Schmuck des Spiegels substituiert, auf diese Weise die Vergegenständlichung der Frau zum Bild ebenso darstellend wie an Stifterns Parallelisierung der Relationen von Bild und Rahmen einerseits und von Schmuck und Frau andererseits erinnernd. Unterhalb des Spiegels befinden sich zwei

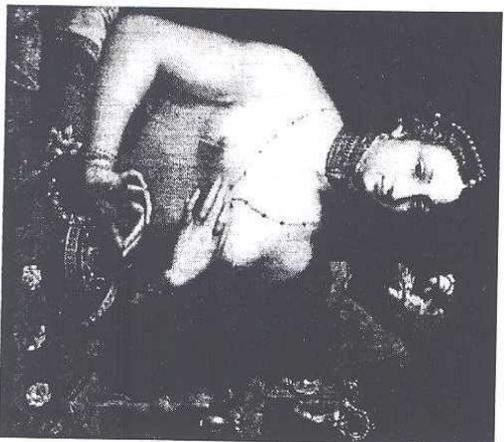


Abb. 3 Anonym: *Dame à sa toilette* (16. Jh.), Schule von Fontainebleau.

kleine Frauen-Statuetten, Frauen-Torsi im eigentlichen Sinn, deren Armlösigkeit das Bild der Venus von Milo zitiert. Schließlich ist noch über das Schmuckkästchen zu sprechen, das geöffnet und seinen kostbaren Inhalt zur Schau stellend deutlich im Bildvordergrund zu sehen ist. Auch Natalie entnimmt, wie erinnerlich, am Hochzeitstag ihren Schmuck einem Kästchen, einem Kästchen, das ihr vom Vater ihres (zukünftigen) Mannes anlässlich der Verlobung überreicht worden war. Dieses Kästchen ist uns schwer als Pandora-Büchse lesbar, die in der ikonographischen Tradition gelegentlich auch als Kästchen figuriert und dem Mythos zufolge alles Unheil und alle Plagen enthielt, die Zeus den Menschen aus Rache dafür, daß Prometheus ihnen das Feuer vom Himmel geholt hatte, zuge dachte. Die ihr von den Göttern mitgegebene Büchse öffnete Pandora mit "echt weiblicher Neugier"²⁷ und brachte damit das Unheil über die Menschen. Pandora nimmt also in der griechischen Mythologie die gleiche unheilbringende Position ein wie sie Eva im jüdisch-christlichen Mythos innehat. Der weiße Körper der Venus, den im Fontainebleau-Gemälde die Spiegel-Statuetten reflektieren, findet seine Korrespondenz im Stifternschen *Nachsommer* in jener metonymischen Verschiebung, die Natalies Gestalt vor dem Hintergrund zweier Marmorstatuen wahrnimmt. Die eine dieser beiden Figuren steht im Risachschen Treppenhaus, wo Heinrich sie erst im forgeschrifteten Bildungszustand als bedeutendes Kunstwerk 'erkennt'. Die Begegnung mit der Statue wird als zentrales Bildungserlebnis dargestellt, das zugleich die entscheidende Begegnung mit Natalie präfiguriert.

Die Mädchengestalt stand in so schöner Bildung, wie sie ein Künstler erinnen, wie sie sich eine Einbildungskraft vorstellen, oder wie sie ein sehr tiefes Herz ahnen kann, auf dem niedern Sockel vor mir [...]. Sie schien mir von heidnischer Bildung zu sein. Das Haupt stand auf dem Nacken, als blühete es auf demselben. Dieser war ein wenig aber kaum merklich vorwärts gebogen, und auf ihm lag das eigentümliche Licht, das nur der Marmor hat, und das das dicke Glas des Treppendaches herein sendete. Der Bau der Haare, welcher leicht geordnet gegen den Nacken niederging, schnitt diesen mit einem flüchtigen Scharten, der das Licht noch lieblicher machte. Die Stirne war rein, und es ist begrifflich, daß man nur aus Marmor so etwas machen kann. [...] Edle Scharten wie schöne Hauche hoben den sanften Glanz der Brust, und dann waren Gewänder bis an die Knöchel hinunter: [...] Das Kleid war eher eine schön geschlungene Hülle als ein nach einem gebäuchlichen Schritte verfertiges. Es erzählte von der reinen geschlossenen Gestalt, und war so stofflich treu, daß man meinte, man könne es falten, und in

einen Schürzin verpacken. [...] Wenn ein Blitz gewöhnlich, floß ein rosenrotes Licht an ihr hernieder, und dann war wieder die frühere Farbe da. [...] Ich hatte eine Empfindung, als ob ich bei einem lebenden schwebenden Wesen stände, und hatte fast einen Schauer, als ob sich das Mädchen in jedem Augenblicke regen würde. Ich blickte die Gestalt an, und sah mehrere Male die rötlichen Blitze und die graulich weiße Farbe auf ihr wechseln. Da ich lange geschaut hatte, ging ich weiter. (326-27)

Daß Natalie tatsächlich erst vor dem Hintergrund der Marmorfigur Gestalt annimmt, zeigt sich auch darin, daß jenes bereits erwähnte Gespräch, bei dem Heinrich und Natalie sich ihre Liebe erklären, in der Nymphenrotte des Sternenhofs, des Bestrums von Natalies Mutter Mathilde, stattfindet. Seinen ersten Eindruck von der Nymphenfigur gibt der Ich-Erzähler folgendermaßen wieder:

Im Innern dieser Wölbung, die gleichfalls mit Eppich überzogen war, ruhte eine Gestalt von schneeweißem Marmor – ich habe nie ein so schimmerndes und fast durchsichtiges Weiß des Marmors gesehen, das noch besonders merkwürdig wurde durch das umgebende Grün. Die Gestalt war die eines Mädchens, aber weit über die gewöhnliche Lebensgröße, was aber in der Efeuwand und neben den großen Eichen nicht auffiel. Sie stützte das Haupt mit der einen Hand, den anderen Arm hatte sie um ein Gefäß geschlungen, aus welchem Wasser in ein vor ihr befindliches Becken rann. Aus dem Becken fiel das Wasser in eine in den Sand gemauerte Vertiefung, von welcher es als kleines Bächlein in das Gebüsch lief. (262)

Die Symbolik der Farben Weiß und Grün, die intertextuelle Bezüge zwischen Stifers Nymphen- und Gottfrieds von Straßburg Minnegrotte offenbar werden lassen,²⁸ nimmt die helle Transluzenz von Natalies Diamantschmuck und die grüne Leuchtkraft ihres Smaragdgeschmeides vorweg. Das Rot der Rubinen, das der Blitz rosenrot über die Ritsasche Marmorstatue ergießt und diese zu beleben scheint, fließt auch über Natalies Gesicht, als Heinrich am Beginn jenes für das Paar entscheidenden Gesprächs unerwartet zu Natalie in die Grotte tritt: In Natalies Gesicht "war ein Schwanken zwischen Rot und Blau, und ihre Augen waren auf mich gerichtet" (480). Das Gespräch nimmt seinen Ausgang vom Gegenstand des Ortes, Gotte und Marmornymphe, über den "Geist" der Edelsteine, den die Durchsichtigkeit des Marmors zu denken gibt, und kommt bei der Liebe der beiden an. Im diskursiven Arrangement, könnte man sagen, wird der weiße Marmor der Nymphe, aber gleichermaßen der schmucklose Körper Natalies (vgl. 484) imaginär mit Edelsteinen behängt. Der Dingcharakter, den

Natalie auf diese Weise annimmt, findet explizit Ausdruck in Heinrichs Liebeserklärung: "Und ich liebte Euch mehr, als ich je irgend ein Ding dieser Erde zu lieben vermochte" (488).²⁹ In diesem Sinn schreibt auch Peter von Matt: "Natalie, das höchste Lebendige, steht in Bezug zum Stein. In dem Maße, in dem von ihrem Leib nicht geteilt werden darf, muß vom Stein geteilt werden, will vom Stein geteilt sein in einer Art nüchterner Trunkenheit."³⁰ Und er weist (mit Karl Kerényi) darauf hin, daß "Nymphe" ein weibliches Wesen bedeute, durch das ein Mann zum *nymphios*, das heißt zum Glücklichen, am Ziel seiner Männlichkeit angelangten Bräutigam werde.³¹ Natalie erweist sich also als ein Doppelbild im Eichendorffschen Sinne, als fromme Bianka und als verführerische, erotisch fordernde Venus, wobei das Weiß im Namen Biankas den weißen Marmorkörper der Venusfigur zu versteinern gibt.³² Nicht zufällig erfüllt in Eichendorffs *Das Marmorbild* (1818) das in der zauberischen Mondnacht belebte "marmor[er]le] Venusbild"³³ auch das ikonographische Schema der Venus-Touillette:

Sie [Florios nächtliche Gastgeberin] ruhte, halb liegend, auf einem Ruhebett von köstlichen Stoffen. Das Jagdkleid hatte sie abgelegt, ein himmelblaues Gewand, von einem wunderbar zierlichen Gürtel zusammengehalten, umschloß die schönen Glieder. Ein Mädchen, neben ihr knieend, hielt ihr einen reichverzierten Spiegel vor, während mehrere andere beschäftigt waren, ihre anmutige Gebieterin mit Rosen zu schmücken. (M 553)

Die Venus üblicherweise zukommenden ikonographischen Schmuckattribute³⁴ sind hier – und im Hinblick auf den *Nachsommer* ist dies mehr als signifikant – durch Rosen substituiert. Genauso wie die Stifteresse Marmorstatue durch die Rosenrote des Blitzes belebt erscheint, so kommt auch in der zauberischen Eichendorff-Nacht ein Gewitter auf und läßt im Wechsellicht des Blitzes Frau Venus als abwechselnd lebendig und tot erscheinen:

Ein langer Blitz erleuchtete soeben das dämmernde Gemach. Da fuhr Florio plötzlich einige Schritte zurück, denn es war ihm, als stünde die Dame starr mit geschlossenen Augen und ganz weißem Antlitz und Armen vor ihm. – Mit dem flüchtigen Blitzesschne jedoch verschwand auch das schreckliche Gesicht wieder, wie es entstanden. Die alte Dämmerung füllte wieder das Gemach, die Dame sah ihn wieder lächelnd an wie vorhin [...] (M 557)

Auch hier erscheint der Frauenkörper fragmentiert (Antlitz, Arme) und wenn am Ende der Erzählung das Marmorbild "zertrümmert" (M 559) im Morgenlicht liegt, ist nochmals jener Verwundung zu ge-

denken, die der 'Aufhänger' – im wahren Sinne des Wortes – für die verlorene Venus 'spun war: Natürlich nicht durch bloße Chaldäer, denen Heinrich und sein Vater bereits ihren zierenden Schmuck zugeschrteht hatten. Gleichwohl sind das Insistieren auf körperlicher Unversehrtheit, das Phantasma der "reinen, geschlossenen Gestalt" (327) nicht ohne ihre Kehrseite, die konstitutive Verwindung, zu denken.

3. Penetranter Sinn

Mit der mehr oder weniger versteckten Erotik des Schmucks stehen übergreifende Strukturen der kulturellen Geschlechterordnung zur Debatte. Daß im Bild der Penetration Prozesse der kulturellen Bedeutungsritzung mitgemeint sind, wird deutlich in der Art und Weise, wie in Franz von Sales' *Introduction à la vie dévote* von 1608 im Kapitel "Rat für Verheiratete" am Beispiel des Ohrschmucks eine den Frauen unterstellte Lust mit autoritativen männlichen Wahrheitsansprüchen überschrieben wird. Franz von Sales schreibt:

Sowohl in fernner Vergangenheit als auch heute pflegen Frauen Perlen an ihre Ohren zu hängen, wegen des Vergnügens (wie Plinius bemerkt), das sie davon haben, daß die Perlen hin- und herschwingen, wenn sie sich berühren. Aber weil ich weiß, daß Gottes großer Freund Isak der reinen Rebekka Ohrhinge als erstes Zeichen seiner Liebe sandte, so glaube ich, daß dieser Schmuck das Geistige bedeutet; daß der erste Teil, welchen der Mann von seiner Frau haben und welchen die treue Frau bewahren muß, das Ohr ist, so daß keine andere Rede oder kein anderes Geräusch dort eintreten sollen als der Ton keuscher Worte, welche die orientalischen Perlen des Evangeliums sind.³⁵

Die 'Perlen des Evangeliums' verweisen auf das in Matthäus 13, 45 benannte Gleichnis vom Kaufmann, der nach seltenen Perlen sucht, womit allegorisch die Lehren Christi gemeint sind. Hier ist die von Jacques Derrida so benannte *logo- bzw. phonozentrische Tradition* des Abendlandes aufgerufen, die dem Hören des gesprochenen Wortes Simulpriorität zuspricht,³⁶ gleichzeitig ist das Schmuck-Bild Anlass einer Selbstinszenierung des allegorischen Welt- und Schriftverständnisses, das vom Körper der Schrift bzw. der Dinge, dem *sensus litteralis*, zum Geist der Bedeutung, dem *sensus allegoricus*, aufsteigt. Der kulturwissenschaftliche Blick auf Schmuck und Edelsteine hat nicht zuletzt die tatsächlich noch ins 19. Jahrhundert hineinreichende Praxis der mittelalterlichen Edelsteinehexese³⁷ als Paradigma des vom Körper zum Geist führenden anagogischen Bedeutungsprozesses ins Gedächtnis zu rufen. Franz von Sales verleiht der allegorischen Szene bemerkenswerterweise einen Geschlechterrahmen: Der hatwoll am durchlöcherichten weiblichen Ohr baumelnde Schmuck wird hier zum Hüter des keuschen männlichen Geisteswortes an der Pforte des offenbar für die Verführung anfälligen weiblichen Sinnesorgans. Die allegorische Sinnbedeutung, könnte man sagen, nimmt hier gleichsam selbstreflexiv, eine für den abendländischen Diskurs grundlegende Verteilung der Positionen vor: Mann ist Geist und Frau (zu überwindender) Körper. In diesem Zusammenhang ist vor allem an die für die westliche Philosophiegeschichte in fundamentaler Weise bedeutsam gewordene Materie-Form-Debatte zu erinnern, die Judith Butler – in kritischer Auseinandersetzung mit Luce Irigaray – einer feministischen Relektüre unterzogen hat.³⁸ Butler geht es darum zu zeigen, daß die Berufung auf eine scheinbar irreduzible, natürliche Materie (des Körpers) bereits der Effekt einer signifikanten Praxis ist: Die Vorstellung einer vorgängigen Materialität ist in ihrer Sicht unauf löslich verbunden mit der Materialität des Signifikanten selbst. Nach Butler gehen der Materie-Form-Unterscheidung eindeutige geschlechtliche Zuweisungen voraus: Materie werde, wie sie sagt, durch eine Reihe von 'Verletzungen' begründet. Infrage steht die platonische, im *Timaios* abgehandelte Unterscheidung zwischen einer sich immer gleichbleibenden Natur, die als Aufnehmendes konzipiert ist, und einem Eintretenden, das den aufnehmenden Stoff umgestaltet. Platon bezeichnet das Aufnehmende als Mutter, das Eintretende als Vater.³⁹ Die Tätigkeit des Eintretenden, im griechischen Text mit dem Wort *eisetai* belegt, bezeichnet nach Butler "ein Herangehen oder Hineingehen, eine Annäherung und Penetration"⁴⁰. Aus dem platonischen Aufnehmenden und Eintretenden wird bei Aristoteles das Gegensatzpaar 'Materie' (*hylē*) und 'Form' (*morphē*), wobei beide eng aufeinander bezogen sind, insofern Materie Möglichkeit und Form Erfüllung ist. Allerdings tritt die Materie nie ohne ihr *schemata*, ihre je spezifische Gestalt, auf, und das bedeutet nach Butler, "daß sie nur unter einer bestimmten grammatischen Form in Erscheinung tritt"⁴¹. Butler reformuliert also das kosmogonische Zusammenwirken von Materie und Form als sprachlichen Akt, in dem der Vorgang der Penetration zu einem Akt der Benennung und der Bezeichnung wird.

Im Blick auf das Thema 'Schmuck' sei erwähnt, daß Platon das beschriebene Verhältnis von Aufnehmendem und Eintretendem am Beispiel der glänzenden Materie des Goldes darlegt, als den allgemeinen Fall eines zuvor am Bild des Goldschmieds entwickelten Exempels. Der Goldschmied kann aus Gold alle möglichen Gegenstände bilden und diese jederzeit ineinander umschmieden. Deswegen sei es sicherer, die Frage nach der Natur dieser Gegenstände mit 'Gold' zu beantworten als

sie in ihrer wechselbaren Gestalt zu benennen.⁴² Hier wird der abendländische Mythos von der Ursprünglichkeit und dem natürlichen Wert der Materie ebenso vernehmbar wie eine besonders enge Dialektik von Materie und Form, insofern als Gold für eine Materialität steht, die das aus ihr Geformte jederzeit wieder in sich zurücknehmen kann, deren Materialwert daher in jeder geformten Gestalt erhalten bleibt. Mit Judith Butler wäre allerdings zu argumentieren, daß die Materialität des Signifikanten, das heißt der Akt seiner Setzung als schriftliches, bildliches oder lautliches Zeichen überhaupt erst die Vorstellung von Materie als natürlichem Ursprungsort erzeugt. Auf das Goldbeispiel bezogen, bringt erst die Formgebung die Vorstellung einer ihr vorausliegenden Materie hervor. Und liest man mit Butler den Schmuck als Signifikanten, als "Zeichen am Körper", so produziert die Geste des Stickschmückens, also die Setzung des materialen Signifikanten 'Schmuck', erst die Vorstellung von der vorgängigen Materialität des ungeschmückten Natur-Körpers. Anders formuliert: Der schmucklose, 'reine' Naturkörper wird immer nur als solcher lesbar aus der Perspektive und als Reflex des geschmückten Körpers. Nocheinmal anders gewendet: Mit Butler wäre der geschmückte Körper die grammatische Form, unter der die imaginäre Vorstellung des natürlichen Körpers erscheint.

Auch am Beispiel des *Nachsommer* läßt sich zeigen, daß die Rhetorik des Schmucks auf der Inszenierung eines irrezublen Wechselverhältnisses von Körper und Geist, Materie und Form beruht. Wenn Heinrich den Marmor der Nymphenfigur als 'schimmernd' und 'fast durchsichtig' wahrnimmt (262), bei der Marmorstatue im Risachsehen Treppenhaus "das eigentümliche Licht" hervorhebt, "das nur der Marmor hat" (326), "den sanften Glanz der Brust" (326), gleichzeitig aber auf der 'stofflichen Treue' (327) des marmornen Gewandes insistiert, wird deutlich, daß der Stifterische Edelstein- und Schmuckdiskurs an jener kritischen Grenze zwischen Materie und Form, Körper und Bedeutung laboriert. Dazu paßt auch, daß Heinrich sein klassisch gebildetes Schönheitsverständnis an der "menschliche[n] Stirne" der Statue festmacht, die ihm "unschuldsvoll [...] und doch der Sitz von erhabenen Gedanken" (326) zu sein scheint. Klassische Schönheit, und um deren verzweifte Restauration geht es dem *Nachsommer*, besteht in der idealen Verbindung von Körper und Geist. Deswegen heißt es auch von Edelstein-Imitationen: "Alles, was den edlen Steinen nachgemacht wird, ist der Körper ohne diesen Geist; es ist der inhaltlere spröde harte Glanz statt der reichen Tiefe und Milde" (484). Die Materialität des Körperlichen muß vom Geist durchdrungen, in seiner 'inhaltleren spröden' Stofflichkeit transzendiert werden, um als echt und schön gelten zu können, wie andererseits geistige Schönheit ihrer körperlichen

Repräsentation bedarf. An genau diesem hybriden Gleichgewicht arbeitet sich der *Nachsommer* ab und kann sich doch immer nur auf der einen oder der anderen Seite bewegen. Dabei scheint die Vorstellung einer nur stofflichen Schönheit die *Nachsommer*-Welt in der Tat zu unruhigen, denn Heinrich denkt

in [s]einem Herzen, daß die Edelsteine, wie schön sie auch seien, doch nur Stoffe wären, und daß es viel vorzüglicher sein müßte, wenn man sie, ohne daß ihre Schönheit einen Eintrag erhalte, doch auch mit einer Gestalt umgäbe, welche außer der Lieblichkeit des Stoffes auch den Geist des Menschen sehen ließe, der hier tätig war, und an dem man Freude haben könnte. (166)

Die 'geistige' Fassung des Edelsteins wiederholt das Spiel von Rahmen und Bild, die im Text agierte Relation von Weiblichkeit und Schmuck und macht doch nur deutlich, daß das weiblich konnotierte Konzept von Stofflichkeit und Materialität Produkt und perhorreszierte Wunschvorstellung des 'männlich schaffenden Geistes' ist.

Wenn im *Nachsommer* vom "Geist" des Diamanten, des Rubins, des Smaragden, zu deren traditionellen Symbolwerten auch langes Leben, Unsterblichkeit, Unzerstörbarkeit gehören, die Rede ist, steht deren spezifische 'signifikante Materialität' zur Debatte.⁴³ Die geschlechtliche Leuchtkraft der Edelsteine, auf die der *Nachsommer* besonders fixiert zu sein scheint, inszeniert die Überwindung der stofflichen Materie, die aber gerade die Bedingung ihres Erscheinens ist. Aus dieser Perspektive wird einsichtig, weshalb das Schmücken der Frau, der Braut, im *Nachsommer*, aber mit Sicherheit nicht nur da, eine männlich-patriarchale Geste der Einschreibung ist, die am Bild des weiblichen Körpers eine Über-Formung der Materie propagiert, in der sie, die auktoriale Männlichkeit, erst zu sich selbst kommen kann. Die Tatsache, daß alle Männer im *Nachsommer* leidenschaftliche Sammler von Edelsteinen sind, über die sie sich kennehaft austauschen, muß vor diesem Hintergrund diskutiert werden.⁴⁴ Edelsteine und der Schmuck der Frau sind im *Nachsommer* zualtererst Männer-Sache:

Zu Hause hatte sie [Heinrichs Mutter] gewöhnlich sehr einfache Kleider an. Nur zuweilen, wenn sie mit dem Vater irgend wohin gehen mußte, tat sie ihre stattlichen seidenen Kleider an und nahm ihren Schmuck, daß wir meinten, sie sei wie eine Fee, welche in unsern Bilderbüchern abgebildet war. Dabei fiel uns auf, daß sie immer ganz einfache obwohl sehr glänzende Steine hatte, und daß ihr der Vater nie die geschlittenen umhing, von denen er doch sagte, daß sie so schöne Gestalten in sich hätten. (10)

Vor diesem Hintergrund sind auch die Tränen 'signifikant', die am Hochzeitstag aus Natalies Augen treten und auf dem Kleid neben den Diamanten aufleuchten. Sie sind nicht nur ein schönes Beispiel für das Bild von der Träne als "*bijou liquide de la faiblese féminine*", wie François Mourreau in Bezug auf das Tränemotiv in der französischen *comédie larmoyante* formuliert hat,⁴⁵ flüssiges Schmuckstück weiblicher Schwäche,⁴⁶ sondern sie figurieren einen an der Körperoberfläche stattfindenden Übersetzungsvorgang, der die aus dem Körper austretende lebendige Körperflüssigkeit zum Kristall und das heißt zur toten Materie erstarren lässt und sie doch im Glanz der sie bescheinenden Sonne wieder zu entmaterialisieren sucht.

4. Dichte Materie

Der anfangs zitierte *Bazar*-Text behält das Tragen von Edelsteinen der verheirateten Frau vor, vielleicht, weil sie erst zum Einschreibemedium patriarchaler Bedeutung geworden ist. Für junge Mädchen sind Perlen und Korallen vorgesehen, Materialien also, die nicht wie geschliffene Edelsteine transparent, sondern opak sind und ihre (undurchringliche) Materialität umso deutlicher zur Schau stellen. Nach seinen belehrenden Ausführungen über den Geist der Edelsteine zu Beginn des Liebesgesprächs stellt Natalie fest, daß Heinrich nicht über die Perle gesprochen habe, und erhält die folgende Antwort: "Sie ist kein Edelstein, gesellt sich aber im Gebrauche gerne zu ihm. In ihrem äußern Ansehen ist sie wohl das Bescheidenste; aber nichts schmückt mit dem so sanft umflorten Seidenglanze die menschliche Schönheit schöner als die Perle" (484). Der 'sanft umflorte Seidenglanz' bezeichnet eine Mittelrolle zwischen Transparenz und Opazität, zwischen Materie und Geist. Im übrigen ist auch die Perle ein Attribut von Aphrodite/Venus, der den Wassern entströmenden "Herrin der Perlen"⁴⁷. Gleichmaßen ist die vom *Bazar* als Jungmädchenschmuck vorgesehene Koralle ein Meerestergwächs und eine Reihende der ihr traditionellerweise zugesprochenen Bedeutungen stellen einen Bezug zu Venus her: "Meeresbaum der Muttergöttin", Sponderin des Lebens, Mond, Fruchtbarkeit der Wasser. Ihr wird aber auch apotropäische, unheilabwehrende Bedeutung zugesprochen; und in der griechischen Mythologie ist sie das aus dem Blut der Medusa erwachsene.⁴⁸ Ihre unheilabwehrende Bedeutung macht sie zum Schmuckstück *par excellence*, denn die Funktion, Unheil abzuwenden, insbesondere den bösen Blick, gehört zu den ältesten kulturgeschichtlichen Aufgaben des Schmucktragens.⁴⁹ Deshalb wurde beispielsweise noch in der christlichen Tradition das Jesuskind häufig mit Korallenkette dargestellt

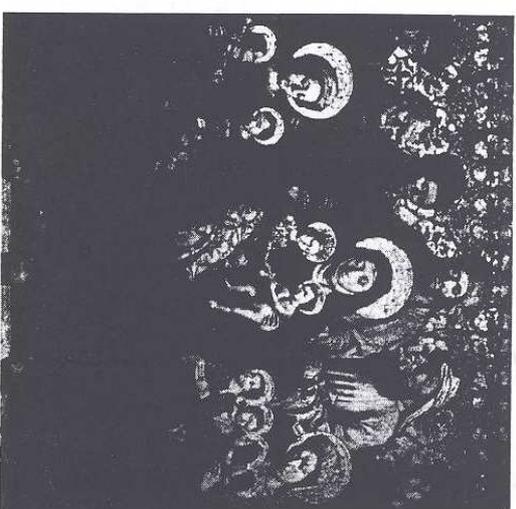


Abb. 4 Meister von Urenheim: *Hl. Sippe* (1455/60).

(Abb. 4). Die Kulturgeschichte hat diese alte magische Funktion des Schmucktragens lange Zeit bewahrt. So durchstach man in katholischen Gegenden bis ins 20. Jahrhundert hinein kleinen Mädchen mit großer Selbstverständlichkeit frühzeitig die Ohren und gab ihnen vielfach, in Anlehnung an die Korallenkette des Jesuskinds, kleine rote Ohrhinge.⁵⁰ Allerdings wurde gerade wegen seiner Nähe zum Aberglauben die Diskussion um Schmuck im christlichen Bereich kontrovers geführt. Augustinus beispielsweise hat sich vehement gegen das Tragen von Schmuck als Schutzmittel zur Abwehr von Dämonen ausgesprochen.⁵¹ Dies ist vom christlichen Standpunkt aus nachvollziehbar, weil das Schmuckstück als Amulett den allegorischen Charakter etwa der Edelsteineexegese und damit die Transzendierung der 'Materie' durch den 'Geist' verweigert und in der materiellen Präsenz des Amuletts Macht über den Geist behauptet. Der Schmuck verweist nicht auf etwas anderes, sondern wird eigenmächtig. Die auf anderes verweisende, anagogische Allegorie wird gleichsam zum Emblem, dem die Selbstverständlichkeit der 'anderen Bedeutung' (und nichts anderes heißt das griechische *allogorein*) nicht mehr mitgegeben ist.

Genauso opak wie die erstarren Meeresfrüchte Perle und Koralle ist auch der Schmuck, der im Trauerfall zu tragen ist: Schmuck aus

Jer⁵² oder Haaren, rät der *Bazar*. Im 19. Jahrhundert, als Trauerschmuck in Mode kam, wurden auch Eisen und Onyx zu beliebten Schmuckmaterialien. Trauerschmuck fügt dem kultursemiotischen Register des Schmucktragens eine weitere Komponente hinzu, indem er die Relation zwischen dem Dingcharakter des Schmuckstücks und dem Tod gestaltet. Der Tod wird in der Undurchdringlichkeit des Stoffes, durch den kein Lichtstrahl dringt, ansichtig. Das Tragen von Trauerschmuck war nicht nur eine private Angelegenheit, sondern hatte auch eine offizielle, geradezu staatstragende Seite, als die Ermordung des französischen Thronfolgers 1827 zu einer regelrechten Trauerschmuck-Modewelle führte. Die Geschäfte waren offenbar voll von Trauerschmuck, und die Frauen trugen ihn mit Begeisterung. Ähnlich in England: Nach dem Tod von Prinz Albert im Jahr 1861 ordnete Königin Viktoria an, daß die Damen am Hof nur schwarzen Schmuck tragen durften, und auch die Frauen außerhalb des Hofes folgten dieser Vorschrift bereitwillig.⁵³ Die zur Schau gestellte opake Materie des Trauerschmucks verwies zum einen auf das tote Gebirn des Verstorbenen, machte andererseits aber auch darauf aufmerksam, daß seine Trägerinnen, der erleuchtenden Kraft des Dahingegangenen beraubt, ihrer eigenen körperlichen Materialität eingedenk wurden. Marcia Pointon hat darauf hingewiesen, daß Schmuck generell mit einem starken kulturell-geschichtlichen Todesindex versehen ist, weil gerade Schmuck aus früheren Zeiten zumeist in Form von Grabbeigaben überliefert ist. Außerdem ist Schmuck ein gängiger Erbgegenstand⁵⁴, der, wenn er getragener wird, in seiner Unzeitgemäßheit zum sichtbaren Zeichen eines zurückliegenden Todes wird – gerade weil er den Tod überdauert hat.⁵⁵ Die Fremdheit des Schmuckstücks am Körper seiner späteren Trägerin kann sich abstützen auf die Fremdheit, die das tote Schmuckobjekt am lebendigen Körper ohnedies darstellt.⁵⁶

Menschliches Haar als Schmuckmaterial ist ein semantisch aufgeladener Stoff; es gehört zu den Produkten des Körpers, die wie Zähne und Knochen den körperlichen Verfall, zumindest für eine gewisse Zeit, überdauern.⁵⁷ Aus diesem Grund sind sie prädestiniert, ein Nachleben als Reliquien zu führen. Ihr Materialwert vergegenwärtigt in besonderer Weise die Ambiguität des Materials zwischen Leben und Tod: Als integrale Bestandteile des lebenden Körpers werden sie nach dessen Ableben zu Zeichen des Todes, wie etwa die konventionelle, auf einer metonymischen Relation beruhende Symbolisierung des Todes als Skelett deutlich macht. Und nicht selten gehen Märtyrerknochen eine semiotische Allianz mit schmückenden Edelsteinen ein,⁵⁸ indem die kostbaren Steine auf der einen Seite das entschwindende Leben supplementieren, auf der anderen Seite die tote Materialität der Kno-

chen verdoppeln. Auch Zähne, die im übrigen zu den ältesten überlieferten Schmuckmaterialien gehören (der früheste, aus der Zeit um 45000 v. Chr. stammende Schmuck besteht aus Zähnen wilder Tiere), überdauern den körperlichen Verfall. Wenn Zähne in der kulturellen Körpertopik mit Perlen verglichen werden,⁵⁹ wird deutlich, daß gerade die nicht-fleischliche und verwesungsresistente Materialität des Körpers attributiv auf den Körper bezogen und daher als schmückend empfunden wird. Und auch hier stellt sich die gegenwärtige Schmuckindustrie in die Kontinuität der kulturellen Wahrnehmung: Die neueste modische Errungenschaft heißt 'Dazzler' oder auch 'Twincler'; dabei handelt es sich um winzige, auf die Zähne zu klebende Schmuckstücke aus Goldfolie, bei deren Fertigung häufig auch Miniaturedelsteine verwendet werden. Aus Haar gefertigter Trauerschmuck stellt *pars pro toto* eine imaginäre Substitution des dahingegangenen Körpers dar.⁶⁰ Als ein Teil vom Körper der verstorbenen Person mag das abgeschnittene Haar für die Leugnung des Todes stehen, und doch verweist es in der Abgetrenntheit von seinem körperlichen Ursprungsort mit deutlicher Geste auf ihn. Die kulturwissenschaftliche Schmuckforschung hat den Fettscharakter des Haarschmucks hervorgehoben, zumal Freund in seiner klassischen Formulierung des Fettschbegriffs auch auf das Zopfaschneiden zu sprechen kommt.⁶¹

Auch die im Vorstehenden mehrfach vermerkte Fragmentarisierung des schmucktragenden Körpers wurde als Fettschisierung gelesen, unter anderem von Michel Leiris in seinen Aufzeichnungen über *Das Band am Hals der Olympia*.⁶² Tatsächlich parzellieren das Collifet am Hals, Ketten an Hand- und Fußgelenk, Ringe an den Fingern, auch der Ohrtring natürlich, indem sie den Blick des Betrachters/der Betrachterin auf sich ziehen, den Körper.⁶³ Im *Nachsommer* treten die Abschlüsse von Natalies Kleidung (am Hals, an den Handknöcheln) in diese Funktion. Suggestiert wird eine Verfügbarkeit des Einzelnen, die die Unverfügbarkeit des Ganzen zugleich verdeckt wie zur Schau stellt. Auch hieran knüpft die gegenwärtige Schmuckmode an: Zu denken ist an den sogenannten Tattoo-Schmuck, bestehend aus Halsband, Armband, Fußband, Ringen, die mit deutlicher Zeichnung den Körper segmentieren und ihm dabei so eng anliegen, daß der Eindruck entsteht, der Schmuck sei dem Körper auf- bzw. eingezeichnet. Dabei beschwört das Spitzenmuster dieses vorwiegend von jungen Mädchen (*githes*) getragenen Schmucks die kulturelle Erinnerung an biedermeierliche Schmuck- und Kleidervorschriften herauf, die gerade jungen Mädchen Zurückhaltung auflegten – eine kulturelle Reminiszenz, die in der Zeit so aggressiver Schmuckpraktiken wie Piercing und Tattoo nicht frei von Ironie ist.

Während also die Frauen in Stiffers *Nachsommer*, indem sie das Durchstechen ihrer Ohren verweigern, versuchen, die Integrität ihres Körpers aufrechtzuerhalten und den Schmuck in die Schranken seiner eigentlichen Schmuckfunktion zu bannen, die darin besteht, etwas Attributives, dem Körper hinzugefügt zu sein, ihn aber nicht zu verletzen, zielen gegenwärtige Schmuckformen darauf ab, die Differenz zwischen Körper und Schmuck, Materie und Form, Zeichen und Bedeutung aufzuheben und den kulturell konditionierten Blick, der zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit genau zu unterscheiden weiß, zu irritieren.⁶⁴ Tattoos beschriften den Körper da, wo er 'normalerweise' glatte weiße Haut zeigt und nichts weiter zu sagen hat, das heißt, auf seine eigene abgeschlossene Integrität verweist; gepiert wird bemerkenswerterweise im Bereich von Körperöffnungen, da, wo sich das Innen des Körpers nach außen öffnet und das Außen ins Innen einfällt. Insofern verdoppelt oder vervielfacht der in den Körper eindringende Schmuck dessen – im überragenden Sinne – 'natürliche' Verletzungen. In jedem Fall werden die im bürgerlichen Verständnis ideologisierten 'natürlichen Grenzen' des Körpers in Frage gestellt.

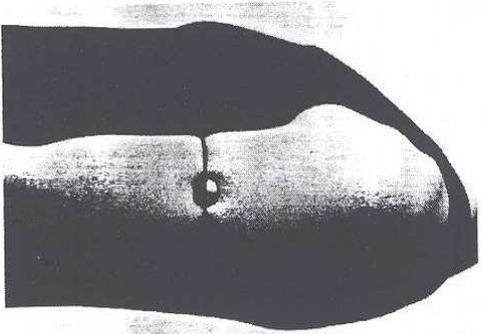


Abb. 5 Otto Künzli: Schnürschmuck (1979).

Das veränderte Verständnis des Verhältnisses von Körper und Schmuck in der Moderne stellt eine Herausforderung für ambitionierte Schmuckdesigner und Goldschmiede dar. Der 1948 in Zürich geborene Otto Künzli etwa thematisiert die 'einschneidende', den Körper formende Wirkung des Schmucks (Abb. 5). Ein anderes Beispiel sind die Arbeiten von Gerhard Rothmann (geboren 1941 in Frankfurt am Main). Seine sich dem Körper anschmiegenden Schmuckstücke zeichnen die Formen des Körpers nach und lassen die betonten und durch das Schmuckstück fragmentierten Körperteile gleichsam erstarrten. Zweifellos hat Rothmanns *Mundwinkel* aus dem Jahr 1978 (Abb. 6) etwas von einer Totenmaske. Seine *Achillesferse* von 1977 (Abb. 7) da-

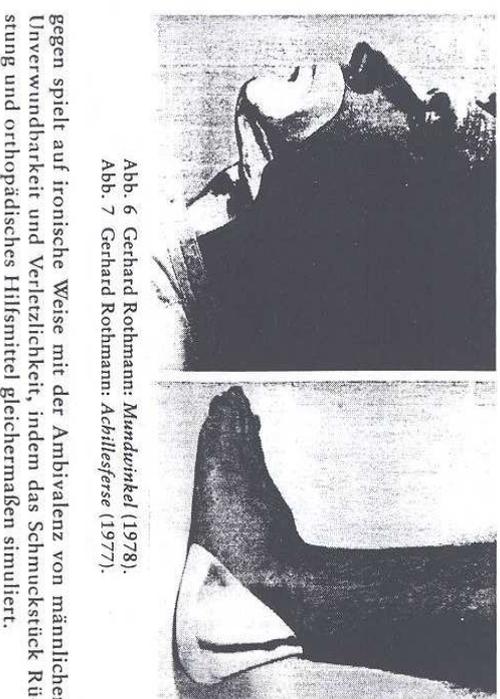


Abb. 6 Gerhard Rothmann: *Mundwinkel* (1978).
Abb. 7 Gerhard Rothmann: *Achillesferse* (1977).

5. *Medusen-Blick*

Der diskutierte Ding- und Materialcharakter des Schmucks, der in ein semiotisches Wechselspiel mit dem Bild des menschlichen Körpers eintritt und diesen zwischen den Bedeutungswerten von 'Leben' und 'Tod', 'Stoff' und 'Geist' wahrnehmbar werden läßt, ist an eine basale Funktion des Tragens von Schmuck gebunden: Schmuck lebt von seinem Gesehenwerden, ist Blick-Fang⁶⁵ und entfaltet nur im Akt seines Gesehenwerdens sein kommunikatives Potential. An diesen Sachverhalt knüpft sich eine psychologische Struktur, die Georg Simmel beschreibt, wenn er in seinem soziologischen "Exkurs über den Schmuck" formuliert: "Man schmückt sich für sich und kann das nur, indem man sich für Andere schmückt."⁶⁶ Das heißt, der Träger oder die Trägerin des Schmucks nimmt sich, indem er oder sie sich schmückt, im vermeintlichen Blick des/der anderen wahr; dieses Selbstverhältnis der/des sich Schmückenden ist imaginär, in dem Sinne, in dem Jacques Lacan den Ich-Bezug des Subjekts als eine spiegelhafte Selbstverknüpfung im Akt der Selbstwahrnehmung beschrieben hat. Will sagen: Das Schmuckstück am Körper repräsentiert den imaginären Blick des anderen auf den Körper und spiegelt ihn zurück. Lacan

beschreibt die strukturelle Anordnung des Spiegelszenarios, den systematischen Ansatz seiner Subjekttheorie, folgendermaßen:

[...] das *Spiegelstadium* ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden.⁶⁷

In das Spiegelverhältnis des Schmucks übersetzt, hieße dies, daß sich das schmucktragende Subjekt mittels des Spiegels seiner Schmuckstücke, seiner spiegelnden Schmuckobjekte, eine phantasmatische Ganzheit zu verschaffen sucht, die allein in der Lage wäre, den unbefriedigten Zustand einer unvollkommenen und in diesem Sinne 'zerstückelten' Selbstwahrnehmung aufzufangen. Vor der Selbst(v)erkennung im Spiegel ist das Ich nach Lacan ein sich seiner selbst unbewußtes und daher seiner körperlichen Totalität ungewisses, das bestenfalls ein diffuses "Unbehagen"⁶⁸ verspürt. Der 'orthopädische Panzer', den das Schmuckstück für das Subjekt darstellt, bedingt dessen Erstarrung und läßt die durch das Ganzheitsphantasma nur überspielten "Bruchlinien" des "zerstückel[en] Körper[s]" auf anderen, nicht durch die Selbstpanzerung des Ichs regulierten Szenen, etwa im Traum, im Wahn oder in der Kunst, wiederkehren:

Dieser zerstückelte Körper, dessen Begriff ich ebenfalls in unser System theoretischer Bezüge eingeführt habe, zeigt sich regelmäßig in den Träumen, wenn die fortschreitende Analyse auf eine bestimmte Ebene aggressiver Desintegration des Individuums stößt. Er erscheint dann in der Form losgelöster Glieder und exoskopisch dargestellter, geflügelter und bewaffneter Organe, die jene inneren Verfolgungen aufnehmen, die der Visionär Hieronymus Bosch in seiner Malerei für immer festgehalten hat, als sie im fünfzehnten Jahrhundert zum imaginären Zenith des modernen Menschen herausflogen. Aber diese Form erweist sich als greifbar im Organischen selbst, an den Bruchlinien nämlich, welche die fantasmatische Anatomie umreißen und die offenbar werden in Spaltungs- und Krampfsymptomen, in hysterischen Symptomen.⁶⁹

Nun kann etwa in Stifters *Nachsommer* von einer ernsthaften Subjektgenese der Hauptschmuckträgerin Natalie keine Rede sein. Wie herausgearbeitet wurde, ist ihr Schmucktragen in einem funktionellen Bezug auf das männliche Bildungssubjekt Heinrich zu sehen. Schließlich

beginnt sie erst, Schmuck und Edelsteine zu tragen, als sie Heinrichs Braut wird. Es sei noch einmal an die bereits zitierte Beobachtung und den Gedanken Heinrichs zu Beginn des Liebesgesprächs erinnert: "Von Schmuck hatte sie gar nichts an sich, nicht das geringste, während ihr Körper doch so stimmend zu Edelsteinen gewesen wäre" (484). Natalie beginnt genau dann Schmuck zu tragen, als sie dabei ist, zu Heinrichs "Schmuck-Stück" zu werden, zu jener "Perle", die Heinrich im Begriff steht, sich "als Geschenk an [s]eine Brust zu heften" (710). Natalies Schmuck – und sie selbst ist ja für Heinrich ein exquisites Schmuck-Stück in Person – erfüllt für ihren Gatten die beschriebene orthopädische Panzerfunktion. Genau aus diesem Grund wirkt der ihr vom Bräutigamsvater zuge dachte Smaragdschmuck denn auch "heldenartig" (720). Für Heinrich stellt die im Glanz der Edelsteine leuchtende Ehefrau ein gleichermaßen phantasmatisches Spiegelbild seiner eigenen bildungsbürgerlichen Ganzheit dar, deren Bruchlinien unter dem Panzer seines mustergetriggten Sohn- und Schwiegersohnwesens zutage treten, da nämlich, wo die Bruchlinien des von ihm als dem Ich-Erzähler erzählten Textes dessen Komposite, aus intertextuellen Bezügen und ikonographischen Subtexten bestehende imaginäre 'Natur' zu erkennen geben. Der 'fromme' und 'heldenartige' Spiegelblick seiner schönen Frau ist, so besehen, nur das Vexierbild eines anderen Blicks, des erotischen Blicks der Venus, dessen bannende Macht nur ausgehalten werden kann, indem sie ihrerseits in steinerner Formen gebannt wird.

Der Rhetorik des Schmucks ist, wenn sie sich reflexiv auf sich selbst zurückwendet, diese ambivalente Funktion des Blicks einzuwickeln, die darin besteht, daß das Schmuckstück den auf es gerichteten, totalitätsbegleitenden Betrachterblick als zerstückelnden zurückwirft. Um die Jahrhundertwende, als die Phantasmen des bürgerlichen 19. Jahrhunderts ihren phantasmatischen Charakter offen zur Schau zu stellen begannen, tauchen Schmuckformen auf, in denen die Monstrosität bürgerlicher Schmuckkonventionen deutlich zutage tritt. Zu erinnern ist vor allem an die *Art Nouveau*-Bewegung, die in variantenreichen Spielformen die 'Natur' zum Vorbild ihrer Künstlichkeit machte. Die morphologischen Zeichnungen natürlicher Organismen des von der Einheit von Natur und Kunst überzeugten Monisten Ernst Haeckel etwa, die ihrerseits freilich vom ästhetischen Blick der Zeit geprägt sind, erlangten, insbesondere was die Fertigung von Schmuck angeht, Vorbildfunktion für Jugendstil- und *Art Nouveau*-Künstler.⁷⁰ In besonderer Weise zeigt sich Haeckel von Medusen- und Korallenformen fasziniert, deren filigrane Strukturen offensichtlich den ästhetischen Blick des Naturwissenschaftlers in besonderer Weise ansprachen, so daß ein

großer Teil seiner gezeichneten Kunsttafeln diesen Meerestieren gewidmet ist. Unter der Überschrift "Die Biologie des Fremden" weist Breidbach darauf hin, daß für Haeckel "vor allem Radiolarien, Medusen und Stachelhäuter (Verwandte

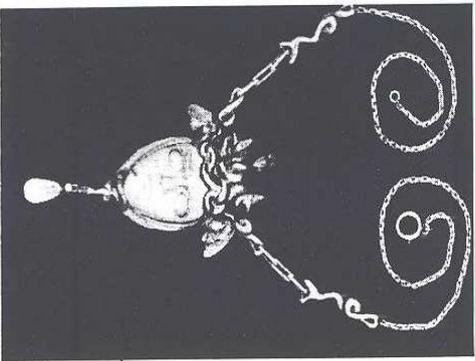


Abb. 8 Philippe Wolfers: *Medusenhaupt-Anhänger* (1898).

bekanntlich tötende, seinen Betrachter versteinende Blick der Medusa im und als Schmuckstück in eine sprechende Position der Ambivalenz gerät. Medusas mythologische Semantik verbindet sich aufs engste mit der Blickstruktur des Schmuckstücks. Das vielsträngige Mythengeflecht um Gorgo *alias* Medusa kann hier nur in aller Kürze und bezogen auf jene Funktionselemente rekapituliert werden, die für eine strukturelle Analyse des reflexiven Schmuck-Blicks Bedeutsamkeit erlangen. Medusa, eine der Gorgonen, war die Geliebte Poseidons, der sich in einem der Athene geweihten Tempel mit ihr vereinigt hatte. Sie war extrem häßlich, die Überlieferung spricht ihr Schlangenhaare, Schweinszähne und eine herausgestreckte Zunge zu. Zu einem Bild des Grauens aber wurde sie vor allem durch ihren furchtbaren Blick, der versteinemde Kraft hatte. Einigen Überlieferungen zufolge soll Athene, um sich an Medusa zu rächen, Persus ermächtigt haben, Medusa zu töten. Mit Hilfe eines unsichtbar machenden Helmes gelang es ihm, Medusa, während sie schlief, das Haupt abzuschlagen. Um nicht selbst

von ihrem Anblick versteinert zu werden, gebrauchte er bei der Tötung Medusas einen Metallschild oder einen Spiegel, so daß er nur ihr Abbild ins Auge fassen mußte. Nach erfolgreicher Tat überbrachte er das abgeschlagene Haupt Athene, die es an ihrem Brustpanzer, der *atigis*, befestigte.⁷³ Medusas Geschichte eröffnet der kulturwissenschaftlichen Lektüre eine Reihe brisanter Perspektiven, stellt sie doch in mehrfacher Hinsicht eine Grenzfigur dar: Manchmal Überlieferungen zufolge ist sie als Meeressungeheuer "im äußersten Westen", nach anderen Zeugnissen "am Eingang des Hades" angesiedelt. Ziegler bemerkt hierzu:

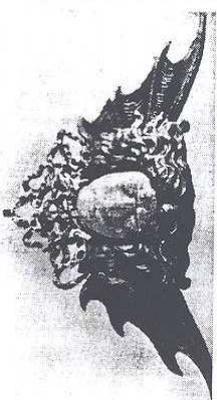


Abb. 9 Wilhelm Lucas von Canach: *Medusenkopf-Brosche* (1902).

"In der mythischen geographischen Vorstellung bedeuten aber die Bestimmungen 'am Eingang des Hades' und 'im äußersten Westen' nichts wesentlich Verschiedenes, sondern fließen ineinander über. Am Ende der Welt geht es ins Jenseits [...]"⁷⁴ Medusa markiert also die Grenze von Leben und Tod. Ihre ad-verse Beziehung zu Athene wird Überlieferungsgeschichtlich als Abspaltung von der ursprünglich mit ihr identischen Figur gedeutet.⁷⁵ Demnach wäre die Konstruktion der hehren jungfräulichen Kriegsgöttin Athene an die Abspaltung und Verwerfung ihres chthonischen weiblichen Anderen in der Fratze abgrundtiefer Häßlichkeit und Bedrohung gebunden. Die Tatsache, daß genau diese äußerste Häßlichkeit in ihrer Gegenteil, außergewöhnliche Schönheit, umgedeutet wurde, unterstreicht Medusas Schwellenfunktion im Hinblick auf eine kulturelle Funktionalisierung des Weiblichen. Tatsächlich gibt es Überlieferungsstränge, die Medusa als äußerst schönes Mädchen zeichnen, das mit Athene um den Preis der Schönheit stritt und "mit Verwandlung in ein Bild grauenhafterer Häßlichkeit gestraft"⁷⁶ wurde. Auch Ovid berichtet von ihrer ursprünglichen Schönheit:

[...] Von herrlichster Schönheit ist sie vieler Freier geneidete Hoffnung gewesen. Nichts an ihr jedoch war zu schauen so schön wie ihr Haar [...] Diese, so sagt man, mißbrauchte der Herrscher der See in Minerva's Tempel. Jupiters Kind, mit der Aegis sich deckend die keuschen

Augen, wandte sich ab. Und, daß straflos solches nicht bleibe, wandelte Gorgos Haar sie um in die häßlichen Hyden. Jetzt noch, mit Schrecken und zitternder Furcht ihre Feine zu lähmen, trägt sie vorn an der Brust die Schlangen, die sie geschaffen.⁷⁷

Der Verwandlung von Medusas verführerischer Schönheit in monströse Häßlichkeit liegt also diesem Überlieferungsstrang zufolge eine aggressive Penetration zugrunde, die – darauf hat Rolf Jucker aufmerksam gemacht – zur Bestrafung und Stigmatisierung des *Opfers* führt.⁷⁸ Hervorgehoben zu werden verdient hinsichtlich der Semantik des Schmucks der Bezug des Medusenhaups zur Koralle. So wird berichtet, daß die Koralle die Eigenschaft, an der Luft hart zu werden, durch Berührung mit dem Gorgonenhaupt angenommen habe, indem das Blut den Seetang benetzt. Andererseits, heißt es, seien die auf dem Meeresgrund durchsickernden Blutropfen es überhaupt gewesen, die das Erstehen der Koralle veranlaßten. Und wenn gesagt wird, daß von den Adern der Gorgo die eine törende, die andere heilende Kraft besessen habe,⁷⁹ ist einmal mehr Medusas Grenzposition zwischen Leben und Tod reflektiert, die in der erwähnten Korallenkette des Christuskindes nachwirken mag, des Siegers über den Tod durch das Opfer seines eigenen Lebens.⁸⁰

Die kulturgeschichtliche Bedeutung Medusas liegt indessen in ihrer Schmuckfunktion. Ziegler zitiert Gäddechens mit den Worten: "die griechisch-römische Kunst hat uns keinen figürlichen Schmuck so häufig überliefert wie das Medusenhaupt"⁸¹. Angebracht wurde das sogenannte *Gorgoneion* als Ornament an allen erdenklichen Gegenständen: Ziegler nennt Gebäudeteile, Mauern, Tore, Waffen, Geräte, Möbel, Lampen, Flaschen, Henkel, Gemmen und Kameen und fügt hinzu: "Doch erscheint auf Gemmen die G. erst spät, und zwar durchweg nur der schöne Typus, oft im Profil."⁸² Neben der apotropäischen Funktion, die vor allem im Einsatz des *Gorgoneions* an Gebäuden oder Waffen zum Tragen kommt, mag es Medusas Kraft, lebendige Wesen in tote Dinge zu verwandeln, sein, die ihre Verwendung als Schmuckform an Gegenständen des täglichen wie des nicht ganz alltäglichen Gebrauchs begünstigt. Ästhetik und Magie des Dinglichen geraten so in die Reflexion.

Irritierend und für die *Sache* des Schmucks signifikant ist die Tatsache, daß hinsichtlich der hannenden Kraft des Medusenblicks die Quellen uneindeutig sind. So ist die Rede von Medusas furchbarem, bösen, versteinernem Blick, aber auch davon, daß ihr *Anblick* Versteinern zur Folge habe.⁸³ Es scheint also nicht nur der aktive Blick der Medusa, sondern auch derjenige dessen, der sie anblickt, Quelle der Gefährdung zu sein. Wie in Lacans Spiegelkonstellation ist es auch in

der Medusenszene die *Relation* von Blickendem oder Blickender, Blick und Angeblickter bzw. Angeblicktem, die das Medusenphantasma ins Werk setzt. Der erstarrte Medusenblick im Schmuckstück wird so als diejenige Erstarrung lesbar, die den Betrachter bzw. den von der Medusa Angeblickten trifft, mag aber andererseits auch als phantasmatischer Sieg über die Medusa, der Perseus das Haupt abgeschlagen hat, interpretiert werden können. In jedem Fall verbindet sich die Ambiguität des Medusenblicks mit zwei Grundfunktionen des Schmuckstücks, nämlich einmal den Blick auf sich zu ziehen und zum anderen – und hier muß der kulturelle Subtext mitgelesen werden – den bösen Blick abzuweisen. Der Medusenschmuck – der Name 'Medusa' bedeutet immerhin 'Königin, Herrscherin' – mag seiner Trägerin ein phantasmatisches Größenselbstbild vermitteln und dem bemächtigenden 'bösen' Blick begegnen wollen, die Kehrseite dieses orthopädischen Selbspanzers wäre allemal das traumatische Bewußtsein von der immer schon zugrundeliegenden aggressiven Verstümmelung und patriarchalen Bemächtigung. Das Bild, das Medusas Blick dem Betrachter des Schmucks zurückspiegelt, ist gewiß abhängig von der Beziehung des Betrachters zur Trägerin des Schmuckstücks: phantasmatischer Triumph über die besiegte Weiblichkeit⁸⁴ oder aber doch ein Sich-Verkennen im Spiegel des andern, mythisches Erschrecken über den bösen Blick, in dem Sinne, in dem Freud in seiner kleinen Notiz über "Das Medusenaupt"⁸⁵ von 1922 den "Schreck der Meduse" als "Kastrationsschreck [qualifiziert], der an einen Anblick geknüpft ist"⁸⁶. Die Kastrationsangst steht bei Freud bekanntlich in einem engen systematischen Zusammenhang mit seinem Begriff des Fetischs, insofern als die männliche Wahrnehmung der weiblichen Kastration rückbezogen wird auf die Möglichkeit des männlichen Penisverlusts. Das Fetischobjekt gerät nach Freud in die Position des Penisersatzes, der, den Geschlechtsunterschied verdeckend, die Kastration ebenso leugnet wie er darauf hinweist. "Ein solcher Fetisch, aus Gegensätzen doppelt geknüpft, hält natürlich besonders gut"⁸⁶, lautet Freuds berühmte Formulierung. Strukturell gesehen spielt die psychoanalytische Figur der Kastration auf die stabilisierende und gleichzeitig immer gefährdete Funktion an, die im bannenden Blick des verdinglichten Objekts und gleichermaßen auf das verdinglichte Objekt die hybride Medusa, das ihre ornamentale Schmuckfunktion bedingt und in dem zitterten Ovid-Abschnitt Hauptgrund ihrer Schönheit ist, verbindet die fundamentale Ambivalenz des Schmuckstücks als Blickfang und Abweisung des (bösen) Blicks mit der strukturellen Uneindeutigkeit des Medusenblicks bzw. -anblicks und stellt gleichzeitig ein probates Fetischobjekt be-

rieh. Mit *Laevan* gelesen produziert die Asymmetrie all dieser Spiegelbeziehungen letztlich immer nur Trümmern phantasmatischer Selbstwahrnehmung. Daß Athene, deren männlich-weibliche Erscheinung als patriarchalische Version einer weiblichen Repräsentantin des Patriarchats gelesen werden kann,⁸⁷ sich bei Ovid ausgerechnet die "keuschen Augen" mit der *agis* bedeckt, mit ihrem Schutzpanzer, an dem später das Haupt der Medusa angebracht wird, reflektiert einmal mehr das intrikate Verhältnis zwischen Gesehenwerden, Selbstschutz und Selbstschmuck. Wer im Medusenblick wen bannnt, bleibt letztlich unentschieden. Das abgeschlagene Haupt der Medusa, das Perseus seiner Auftraggeberin ablieferte, versetzte im Bruspanzer der Athene, wo es genau jenen Ort einnimmt, an dem auch die abgebildeten Medusenschmuckstücke die Blicke auf sich ziehen, jedenfalls weiterhin Feinde in Angst und Schrecken. Und wenn Georg Simmel davon gesprochen hat, daß der persönliche Besitz des Mannes mit dem der Waffen beginnt, das Privateigentum der Frau sich zuerst und oft ausschließlich auf den Schmuck beziehe⁸⁸, ist auffallend, daß Medusas abgeschlagenes Haupt in der *agis* der männlich-weiblichen Athene zugleich die strukturelle Position der Waffe und diejenige eines kriegerischen Schmucks besetzt. Gustav Klimts *Pallas Athene* (1898) (Abb. 10) ist geradezu als Emblem dieser geschlechtlich markierten Ambivalenz lesbar.

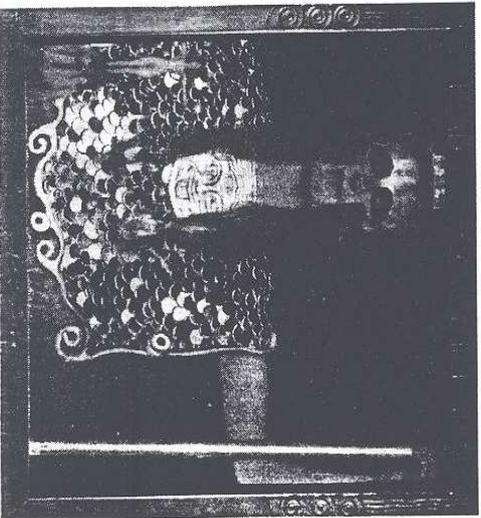


Abb. 10 Gustav Klimt: *Pallas Athene* (1898).

Heinrichs Braut Natalie scheint von all dem weit entfernt, ihr biedermerlich züchtiger Blick mit dem der Gorgo nichts zu tun zu haben. Und doch ist es ihr dichtes Haar, das die Aufmerksamkeit Heinrichs erregt, zumal sie – und das ist die einzige Unbotmäßigkeit, die sie im Laufe des Romans an den Tag legt – gegen den Rat der Mutter darauf besteht, ohne Hut spazieren zu gehen und ihr Haar von der Sonne beschienen zu lassen (vgl. 431). Diese Szene veranlaßt Heinrich zu einem genauer zusehenden Blick, und die zu Beginn bereits zitterte Passage aus dem *Nachsommer* sei abschließend noch einmal etwas ausführlicher wiedergegeben:

Ich betrachtete Natalie [...]. Ich erkannte erst jetzt, warum sie mir immer so merkwürdig gewesen ist, ich erkannte es, seit ich die geschnittenen Steine meines Vaters gesehen hatte. Mir erschien es, Natalie sehe einen der Angesichter ähnlich, welche ich auf den Steinen erblickt hatte, oder vielmehr in ihren Zügen war das nämliche, was in den Zügen auf den Angesichtern der geschnittenen Steine ist. Die Stirne die Nase der Mund die Augen die Wangen hatten genau etwas, was die Frauen dieser Steine hatten, das Freie das Hohe das Einfache das Zarte und doch das Kräftige, welches auf einen vollständig gebildeten Körper hinweist, aber auch auf einen eigentümlichen Willen und eine eigentümliche Seele. Ich blickte auf Gustav [...]. es deuchte mir, daß er in wenigen Jahren so aussehen würde, wie die Jünglingsangesichter unter den Helmen auf den Steinen aussähen, und daß er dann Natalien noch mehr gleichen würde. [...]. Natalie stammte also gleichsam aus einem Geschlechte, das vergangen war, und das anders und selbständiger war als das jetzige. Ich sah lange auf die Gestalt, welche beim Sprechen bald die Augen zu uns aufschlug, bald sie wieder auf ihre Blumen nieder senkte. Daß ihr Haupt so antik erschien, wie der Vater mit einem altrömischen Beiworte von seinen Steinen sagte, mochte zum Teile auch daher kommen [...] daß es mit einem richtig gebildeten Halse aus einem ganz einfachen schmucklosen Kleide hervor sah. (432-33)

Anmerkungen

- 1 Terzeli von Rosador (1984): *Gems and Jewellery in Victorian Fiction*, S. 278.
- 2 So lautet der Untertitel eines vom Linzer Institut für Gestaltung 1987 unter der Leitung von Helmuth Gschöllpinner herausgegebenen Bandes über Schmuck.
- 3 Vgl. Simmel (1958): *Exkurs über den Schmuck*, S. 281.
- 4 Bertlocken waren im 18. und 19. Jahrhundert Mode. Es handelt sich dabei um zierliche Schmuckanhänger, die in der Regel an Uhrenten getragen wurden, Schmuck für den Herrn also.

- 5 Bei *Jet* handelt es sich um eine besonders harte und daher schlechtere Kohle-
verbindung.
- 6 Zitiert nach Marquardt (1998): *Schmuck 1850-1895*, S. 46.
- 7 Stifter (1978): *Nachsommer*, S. 432. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe
im laufenden Text zitiert.
- 8 Bei anderen Frauen wird die Auffälligkeit ihres Schmucks durchaus mit negati-
vem Unterton vermerkt: "Julie die Tochter Inghins mit den heiteren brau-
nen Augen saß mir fast gegenüber, ihre Schwester die blaueugige Apollonia et-
was weiter unten. Sie hatten sehr geschmackvolle Kleider an, das Gesschmeid,
das sie trugen, hätte, wie ich meine, etwas weniger sein sollen" (S. 451-52).
- 9 Daß Heinrich, der von den Einküften seines Vermögens leben kann, schon
mit zwanzig "der vollkommene Rentier" ist, wie Arno Schmidt sarkastisch be-
merkt (Schmid, 1971: Der sanfte Unmensch, S. 119), also mitschönen ein-
funktionfähiges, das heißt auch ökonomisch eingebundenes Mitglied der Ge-
sellschaft ist, wie es das Bildungsromanmodell vorsieht, zeigt dessen literarhi-
storische Hybridität. Gleichwohl ist der *Nachsommer*, wenn auch in nachsom-
merlicher Verspätung, dem Konzept verpflichtet.
- 10 Vgl. Tetzeli von Rosador (1984): *Gems and Jewellery in Victorian Fiction*,
S. 300-01.
- 11 Auch Tetzeli von Rosador (1984): *Gems and Jewellery in Victorian Fiction*,
S. 284 vermerkt den individualisierenden Charakter des Schmucktragens.
12 Schmuck macht aus seiner Trägerin "something to hang Jewels on, a mere
showcase for the display of magnificent, plentiful jewellery" (Tetzeli von Ro-
sador, 1984: *Gems and Jewellery in Victorian Fiction*, S. 284).
- 13 Vgl. Tetzeli von Rosador (1984): *Gems and Jewellery in Victorian Fiction*,
S. 298.
- 14 Hom. II., XIV, 182-83.
- 15 Hom. Od. XVIII, 297-98.
- 16 Vgl. Cooper (1986): *Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 119.
- 17 So war in der Presse anlässlich der Vernahmung von Prinzessin Caroline von
Monaco mit Prinz Ernst August von Hannover zu lesen, "daß Caroline von ih-
rem Mann ein kostbares Geschmeide aus Familienbesitz geschenkt bekam. Das
Smaragd-Set aus Armband, Brosche und Ohrringen gehörte einst der Groß-
mutter des 44jährigen" (*Neue Westfälische* Nr. 23, 28. 1. 1999, Seite "Aus al-
ler Welt").
- 18 Aus diesem Grund ist auch noch heute unter Schweizer Bergbauern das Tragen
von Ohrringen verbreitet. Die Akupunktur nimmt ebenfalls im Ohr läppchen
den Akupunkturpunkt für das Auge an. Vgl. *Auf's Ohr geschaut* (1989), S. 25-
27. Die kulturelle Topik hat also eine enge Beziehung zwischen Auge und Ohr
errichtet.
- 19 Gregor von Nazianz (1972): *Gegen die Putzsucht der Frauen*, S. 31.
- 20 In Sarah Schulmans Roman *Leben am Rand* findet sich beziehungsweise
eine Szene, die den Beginn einer Liebe zwischen zwei Frauen mit dem *Heraus-
nehmen* von Ohrringen verbindet. Molly bittet ihre Geliebte: "Kate, nimmst
du mir bitte die Ohrringe raus? Ich hab' keine Lust, es selbst zu machen." Kate
spürte, wie das Silber durch Mollys Ohr glitt. Es warf Scharten auf ihren Näk-
ken wie Puppen im indonesischen Schattentheater. Dann lagen die Metalstük-
ke still in ihrer Hand. Kate errappte sich selbst bei dem Gedanken: Wie können

- zwei Frauen sich jemals näher sein als auf diese Weise? Später wurde ihr klar,
daß es nicht so sehr ein pflanzliches Gefühl von Nähe war, sondern daß sie be-
kommen hatte, Molly zu lieben" (Schulman, 1992: *Leben am Rand*, S. 35).
- 21 Vgl. Simmel (1958): Exkurs über den Schmuck, S. 279-80; vgl. dazu auch As-
man (1994): *Simmels Psychologie des Schmucks*, S. 17-18.
- 22 Cooper (1986): *Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 40.
- 23 Cooper (1986): *Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 40.
- 24 Im Hinblick auf Eichendorffs *Marmorbild* (1818) hat Waltraud Wietehöfer die
wechselseitige ikonographische Atributierung der Figuren von Venus und Ma-
ria dargestellt; vgl. Wietehöfer (1989): Die Schule der Venus.
- 25 Tatsächlich gehört auch der Lorbeer zu den Attributen der Venus; vgl. Cooper
(1986): *Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 143.
- 26 Vgl. Tetzeli von Rosador (1984): *Gems and Jewellery in Victorian Fiction*,
S. 285.
- 27 Grant u. Hazel (1986): *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, S. 320.
- 28 Vgl. Blasberg (1998): *Er schriebene Tradition*, S. 367-68.
- 29 Über Stifters extensiven Gebrauch des Wortes 'Ding' mokiert sich Schmidt
(1971): Der sanfte Unmensch, S. 130: "Am schmalzesten schlägt der Aber-
witz die rollenden Wahnsinnsaugen auf, wenn Stifter an sein Lieblingswort
'Ding' gerät. – Schon früh hat eine alte Frau verkündet, daß aus Heinrich ein-
mal große Dinge werden würden; wobei, abgesehen von dem völlig überflüs-
sigen Plural, festgehalten sei: daß ein Mensch eben kein 'Ding' ist!"
- 30 Von Mart (1989): *Integration der Liebe*, S. 147.
- 31 Von Mart (1989): *Integration der Liebe*, S. 149-50.
- 32 Auch Blasberg (1989), *Er schriebene Tradition*, S. 363 fühlt sich an Eichen-
dorffsche Mondnächte erinnert.
- 33 Eichendorff (1970), *Das Marmorbild*, S. 536. Im Folgenden wird nach dieser
Ausgabe unter der Sigle M im laufenden Text zitiert.
- 34 Vgl. auch Tetzeli von Rosador (1984), *Gems and Jewellery in Victorian Fic-
tion*, S. 288. Asman (1994): *Simmels Psychologie des Schmucks*, S. 19 zitiert
einen Stich von Grandville, der Venus als Abendstern zeigt, wobei der Abend-
stern als gigantischer Diamantohrring erscheint. Zu dieser Darstellung paßt
die *Bazar*-Empfehlung, daß die Frau am besten nur abends Diamanten tragen
solle. Anton Mathias Sprickmann, der Förderer der Droste, hat ein Lustspiel
mit dem Titel *Der Schmuck* (1780) geschrieben, in dem die Hauptdarzelle-
rin der Intrigen mit Hilfe eines kostbaren Schmucks versucht, ihre Tochter mit
einem jungen Mann zu verheiraten, auf den sie selbst ein Auge geworfen hat.
Bezeichnenderweise wird ihr für einen Maskenball die Rolle der Venus zuge-
dacht, die sie mit Begeisterung übernimmt. Allerdings hat sie am Ende, an dem
sich doch die richtigen Paare finden, wie es sich für ein Lustspiel gehört, das
Nachsehen und verläßt schmollehd die Bühne mit den Worten: "[...] Ich werde
meine Venus schon für mich allein zu spielen wissen – Ich Venus!" (Sprick-
mann, 1780: *Der Schmuck*, S. 128; vgl. auch S. 61-66.)
- 35 Zitiert nach Mascetti (1991): *Der Ohrring*, S. 23.
- 36 Vgl. Derrida (1983), *Grammatologie*, S. 23-33.
- 37 Vgl. Tetzeli von Rosador (1984), *Gems and Jewellery in Victorian Fiction*,
S. 303-06, der als Beispiel Charlotte Tuckers 1868 erschienenen Werk *Living
Jewels. Diversities of Christian Character Suggested by Precious Stones. With*

- Biographisch. Exemplar erwähnt; vgl. auch den Hinweis auf die Suche nach dem geistigen Sinn der Edelsteine im *Nachsommer* bei Blasberg (1998): *Leschriebene Tradition*, S. 367-68.
- 38 Zum Folgenden vgl. Butler (1995): *Körper von Gewicht*, S. 21-84.
- 39 Vgl. Tim. 50d.
- 40 Vgl. Butler (1995): *Körper von Gewicht*, S. 66.
- 41 Vgl. Butler (1995): *Körper von Gewicht*, S. 66.
- 42 Tim. 50a, b: "Wenn nämlich einer, der alle möglichen Gestaltungen aus Gold bilde, nicht müde würde, jede zu allen anderen umzubilden, jemand aber auf eine derselben hinwies und fragte: was das doch sei, dann wäre es in Hinsicht auf die Wahrheit bei weitem das sicherste zu sagen: Gold, das Dreieck aber und die anderen Gestaltungen, die darin sich bilden, diese nimmer als sendend zu bezeichnen, da sie ja während solcher Angabe wechseln, sondern zufrieden zu sein, wenn sie nur das 'ein Sobeschaffenes' mit Sicherheit von jemand annehmen wollen."
- 43 Der Ausdruck 'signifikante Materialität' findet sich bei Menke (1991): *Die Souveränität der Kunst*, S. 53: "Signifikanten liegen nicht vor, sondern sind von den Dingen, mit denen sie materiell identisch sind, durch ihren Bedeutungsbezug unterschieden: Signifikanten sind signifikante Materialität."
- 44 Die mehrfach ausgestrahlte *Arte*-Sendung über Schmuck *Kaltes Feuer*. Teil 1: *Ein Streifzug durch die Geschichte der edlen Steine* (Frankreich 1997) inszeniert auf frappierende Weise analog zu Stiffers Text Frauen als dem Blick ausgesetzte Trägerinnen von Schmuck und Männer als über und mit Schmuck Handhabende, als Schmuckkennner. Mit der Geste des Connaisseurs werden im Film kostbarste Schmuckstücke – und die dazu passenden schönen Frauen vorgeführt.
- 45 Vgl. Mourouan (1983): *Les larmes comiques*, S. 44.
- 46 Bisweilen werden Tränen auch mit Perlen verglichen. So spricht Hildebrandt (1983): Die Dramaturgie der Träne, S. 84 für das 18. Jahrhundert auch von der Träne als "einzel[er] materielle[n], spürbare[n] Kommunikationsperle". Im *Nachsommer* heißt es von Natalies Bruder Gustav, als er das Brautpaar umarmt: "In seinen schönen Augen perlen Tränen" (716). Die kulturelle Wahrnehmung der Träne als 'flüssiges Schmuckstück weiblicher Schwäche' ist im übrigen neuerdings von der Schmuckmodeindustrie entdeckt worden: Der Glas- und Kristallhersteller Swarovski fertigt als modische Neuheit für den französischen Kosmetikkonzern Lancôme Kristalltränen, die von der modebewußten Frau in Augennähe oder auf der Wange angebracht werden können. "Jede Träne wird mit Klebstoff fixiert, läßt sich leicht entfernen und beliebig oft wieder verwenden" (*Neue Westfälische* Nr. 38, 15. 2. 1999, Seite "Mode und Beauty").
- 47 Cooper (1986): *Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 136.
- 48 Vgl. Cooper (1986), *Lexikon der traditionellen Symbole*, S. 95.
- 49 Vgl. Egger (1984): *Bürgerlicher Schmuck*, S. 7.
- 50 Vgl. *Auf's Ohr geschaut* (1989), S. 30.
- 51 Vgl. *Auf's Ohr geschaut* (1989), S. 79.
- 52 Der römische Arzt Boethius schreibt über die magischen Eigenschaften von Jet, daß er seinen Träger vor dem bösen Blick bewahrt, Schlangen vertreibt, Hysterie, Zahnschmerzen und Epilepsie heilt und helfte, Jungensschaft festzustellen; vgl. Marquardt (1998): *Schmuck*, S. 131.
- 53 Vgl. Marquardt (1998), *Schmuck*, S. 32; Miller (1982): *Hair Jewelry as Fetish*, S. 99.
- 54 Vgl. Pointon (1999): *Wearing Memory*, S. 68.
- 55 Im Falle des erwähnten Lustspiels von Sprickmann (vgl. Anm. 34) ist es bezeichnend, daß am Anfang der Verwicklungen der Schmuck einer verstorbenen Frau, derjenigen des Hauptmanns von Wegfort, steht, der nun "veräußert" wird.
- 56 Vgl. Pointon (1999): *Wearing Memory*, S. 68.
- 57 Vgl. Pointon (1999): *Wearing Memory*, S. 73.
- 58 Vgl. die reichgeschmückten Mätyrerskulpte in der Wallfahrtskirche St. Kosmas und Damian in Gurenzell (Bayern), die in der angeführten *Arte*-Sendung (vgl. Anm. 44) wirkungsvoll inszeniert werden.
- 59 Der Berufsverband zahntechnischer Labors wirbt derzeit auf Bussen des öffentlichen Nahverkehrs in Westfalen mit dem Emblem einer Perlenkette, die sich bei genaueren Hinsehen als das Oval zweier Zahnreihen erweist. Die zugehörige *subscriptio* lautet: "Ihr schönster Schmuck – schöne Zähne."
- 60 Vgl. Hempel (1982): *Schmuck aus Haaren*.
- 61 Vgl. Miller (1982), *Hair Jewelry as Fetish*; Pointon (1999), *Wearing Memory*, S. 78-80; Freud (1982): *Fetischismus*, S. 388.
- 62 Vgl. Asman (1994): *Simmels Psychologie des Schmucks*, S. 15.
- 63 Vgl. auch Pointon (1999): *Wearing Memory*, S. 69.
- 64 Im folgenden Beitrag zeigt Doerre Bischoff, wie bereits in Texten der klassischen Moderne die Grenze zwischen Körper und Schmuck literarisch unterlaufen wird.
- 65 Pointon (1999): *Wearing Memory*, S. 68 spricht vom 'Zwang', den das Schmuckstück auf das Auge ausübt ("the eye's compulsion").
- 66 Simmel (1958): *Eskus über den Schmuck*, S. 278.
- 67 Lacan (1973): *Das Spiegelstadium*, S. 67.
- 68 Lacan (1973): *Das Spiegelstadium*, S. 66.
- 69 Lacan (1973): *Das Spiegelstadium*, S. 67.
- 70 Vgl. Breidbach (1998): *Kurze Anleitung*, S. 15-18; Eibl-Eibesfeldt (1998): *Ernst Haackel*, S. 27-28 (Abb. 18).
- 71 Breidbach (1998): *Kurze Anleitung*, S. 11.
- 72 Vgl. Breidbach (1998): *Kurze Anleitung*, S. 13; Eibl-Eibesfeldt (1998): *Ernst Haackel*, S. 26-27; vgl. im selben Band S. 134-35.
- 73 Vgl. Ziegler (1912): *Gorgo*; Grant u. Hazel (1986): *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, S. 163.
- 74 Ziegler (1912): *Gorgo*, Sp. 1634.
- 75 Vgl. Ziegler (1912): *Gorgo*, Sp. 1641.
- 76 Ziegler (1912): *Gorgo*, Sp. 1636.
- 77 Ovid, *Met.* IV, 794-803.
- 78 Vgl. Jucker (1994): "Dem Chaos anarchisch" *begegnet*, S. 94.
- 79 Vgl. Ziegler (1912): *Gorgo*, Sp. 1639-40.
- 80 Ein Gestrupp aus Korallen bildet in Lucien Lévy-Dhurmiers *Medusendarstellung* beziehungsweise das Haar der Medusa; vgl. Hofmann (1987): *Zauber der Medusa*, S. 17, Abb. 2.
- 81 Ziegler (1912): *Gorgo*, Sp. 1651.
- 82 Ziegler (1912): *Gorgo*, Sp. 1651.
- 83 Vgl. Ziegler (1912): *Gorgo*, Sp. 1635, 1638, 1651.
- 84 Jucker (1994): "Dem Chaos anarchisch" *begegnet*, S. 85, weist darauf hin,

- Finimal, George: *Verpus über den Schmuck*. In: Pers.: *Sorilogie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin: Duncker & Humblot 1958, S. 278-81.
- Sprickmann, Altonj. Mlathiasj: *Der Schmuck. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*, Münster: Philipp Heinrich Perrenon 1780.
- Sritter, Adalbert: *Der Nachsommer*. Vollständige Ausgabe nach dem Text und mit der Interpunktion der Erstausgabe von 1857. Mit einem Nachwort von Walther Killy. München: dtv 1978.
- Terzeli von Rosado, Kurt: *Gems and Jewellery in Victorian Fiction*. In: *Real. The Yearbook of Research in English and American Literature* 2, 1984, S. 275-317.
- Vogelsang, Cornelia und Katharina Isler: *Schmuck – eine Sprache?* In: *Goldschmiede dieser Zeit. Körper – Schmuck – Zeichen – Raum*. Hannover: Kestner-Gesellschaft 1979, S. 16-24.
- Wietböler, Waltraud: *Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs 'Marmorbild'*. In: Kestler Michael und Helmut Koopmann (Hg.): *Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen, interdisziplinären Eichendorff-Symposiums 6.-8. Okt. 1988. Akademie der Diözese Rottenburg-Suttgart*. Tübingen: Stauffenburg 1989, S. 171-201.
- Wunderlich, Wolfgang: *Körper – Schmuck – Zeichen*. In: *Goldschmiede dieser Zeit. Körper – Schmuck – Zeichen – Raum*. Hannover: Kestner-Gesellschaft 1979, S. 14-15.
- Ziegler, Konrad; Giorgio, In: Kroll, Wilhelm (Hg.): *Pandys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung, begonnen von Georg Wissowa unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen, Bd. VIII. Stuttgart: J.B. Metzlersche Buchhandlung 1912, Sp. 1630-55.

Abbildungen

- Abb. 1: Ohrschmuck aus Onyx-Kameen, römisch (2. Jh. v. Chr.), aus: Mascetti, Triossi (1991): *Der Ohrring*, S. 32.
- Abb. 2: Tizian: *Venus mit Spiegel* (1555); Öl auf Leinwand, 125 x 105 cm, National Gallery of Art, Washington. Aus: Rona Goffen: *Titian's Women*. New Haven, London: Yale University Press 1997, S. 134.
- Abb. 3: Anonym: *Dame à sa toilette* (16. Jh.); Öl auf Leinwand, 105 x 76 cm, Schule von Fontainebleau, Dijon, Musée des Beaux Arts; aus: *Fontainebleau le Miroir des Dames*. Text von André Barret. Paris: Editions Robert Laffont 1984, S. 9.
- Abb. 4: Meister von Utenheim: *Hl. Sippe* (um 1455/60); Flügelaltar eines Marienaltars (?), Holz, 168 x 168 cm, Neustift, Augustiner-Chorherrenstift, Pinakothek. Aus: *Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498-1998*. Chorherrenstift Neustift 25. Juli – 31. Oktober 1998. Wissenschaftliche Gesamtleitung Artur Rosenauer. Bozen: Südtiroler Landesregierung 1998, S. 143.
- Abb. 5: Otto Künzli: *Schnürschmuck* (1979). Aus: *Goldschmiede dieser Zeit* (1979), S. 69.

332

- Abb. 6: Gerhard Rothmann: *Mundwinkel* (1978), Silberblech 925 getrieben. Aus: *Goldschmiede dieser Zeit* (1979), S. 85.
- Abb. 7: Gerhard Rothmann: *Achillesferse* (1977), Silberblech 925 getrieben. Aus: *Goldschmiede dieser Zeit* (1979), S. 89.
- Abb. 8: Philippe Wolters: *Medusenhaupt-Anhänger* (1898). Aus: Becker, Vivienne: *Art Nouvelle, Schmuck*. Herrsching: Schuler Verlagsgesellschaft 1985, S. 201.
- Abb. 9: Wilhelm Lucas von Cernach: *Medusenkopf-Brosche* (1902). Aus: Becker, Vivienne: *Art Nouvelle, Schmuck*. Herrsching: Schuler Verlagsgesellschaft 1985, S. 114.
- Abb. 10: Gustav Klimt: *Pallas Athene* (1898), Öl und Gold auf Leinwand (Entwurf des Metallrahmens von Georg Klimt), 75 x 75 cm, Wien, Historisches Museum der Stadt Wien. Aus: Hofmann (1987): *Zauber der Medusa*, S. 383.

333