

Carrie Asman

## Georg Simmels Psychologie des Schmucks. Vom Diamanten zur Glühbirne<sup>1</sup>

### I. Die Auflösung des Körpers

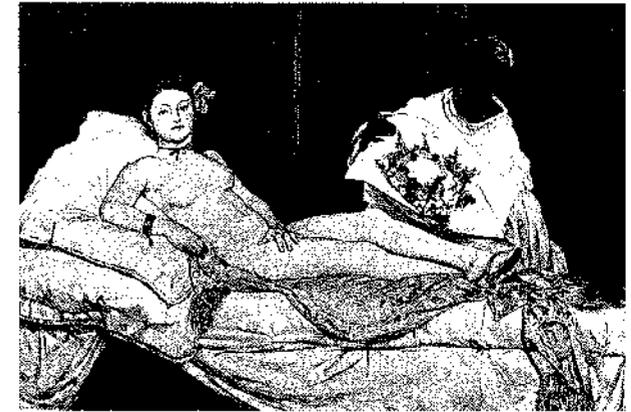
Im ersten Drittel dieses Jahrhunderts hielt die Aufmerksamkeit für den Körper und seine Gesten sowohl Künstler, Filmemacher, Sprachphilosophen, Soziologen, wie auch führende Ethnologen in ihrem Bann.<sup>2</sup> Selbst der schneidende Blick des Psychoanalytikers begnügte sich weder mit der Zerlegung der Bilder unserer Wünsche und Träume, noch mit dem Ausgraben erschütternder Ereignisse der Vergangenheit. Den Sachen auf den Grund gehen, hieß auch für Freud am Körper und an der Bewegung seiner Teile einen neuen Sinn entdecken: sei es der Glanz auf der Nase, der Gang der Gradiva, oder die Vorgänge an der Hand und der Tafel der Moses-Statue von Michelangelo.<sup>3</sup>

Als eine Rückbindung des Zeichens an den Körper, kann man die Geste als Kulturelement begreifen, das die verschiedensten Vertreter der europäischen Avantgarde miteinander verband. Die Zergliederung des Körpers und seiner Bewegungen in seine Teile wirkte allen totalisierenden Ganzheitsmythen der vorigen Jahrhunderte entgegen.

In dem Artikel „Composition“, dessen Regel den Ästhetiken der Kunst seiner Zeit entnommen wurde, schrieb Diderot dem Körper ganz neue Aufgaben zu. Diese beinhalteten eine Verlagerung des künstlerischen Blicks, der die einzelnen magnetisch beladenen Teile für den gesamten Gehalt des Fetischs verantwortlich machte und diese wiederum zum sublimen Vertreter des Sinns.<sup>4</sup>

„Ein gut aufgebautes Bild ist ein unter einem einzigen Gesichtspunkt geschlossenes Ganzes, in dem die Teile ein und dieselbe Zeit anstreben und durch ihre wechselseitige Entsprechung eine ebenso wirkliche Ganzheit bilden wie die Gliedmaßen bei einem Tierkörper; folglich gebührt einem Gemälde, das aus einer großen Zahl zufäl-

1 Eduard Manet, Olympia, Paris, 1863.



lig hingeworfener Figuren ohne Proportion, Zusammenhang und Einheit besteht, genauso wenig die Bezeichnung wirkliche Komposition, wie wirt auf einem Blatt verstreuten Studien von Beinen, Nasen und Augen die Bezeichnung Porträt oder gar menschliche Gestalt gebührt.“<sup>5</sup>

Die Auflösung des Körpers und des Tableaus bahnte sich in der Malerei schon lange vor dem 20. Jahrhundert an. In diesem Zusammenhang spielte der Schmuck eine entscheidende Rolle; er markiert genau den Trennungsort, wo Kopf, Ohr, Hals, Hand und Fuß sich vom Körper scheiden. Man denke beispielsweise an Aktstudien der europäischen Malerei, von Manet (Abb. 1), Ingres oder Delacroix (*Olympia, La grande Odalisque*), in denen ein gestikulierender Arm, Kopf oder Fuß vom Rest des Körpers fetischisierend durch Armband, Armreifen oder Halsband abgetrennt werden. In Flauberts Tagebuchaufzeichnungen von seiner *Reise in den Orient* finden wir eine Fülle von Skizzen, in denen der Schmuck als Fetisch den Körper in viele Teile zergliedert. Die reichlich beschmückte orientalische Frau bietet dem Europäer die Möglichkeit, seine Gedanken über das andere Geschlecht hinter dem schmückenden und verfremdenden Schleier des Orientalischen zu konkretisieren:

„*Samstagmorgen*. Ich erstehe zwei Frauenzöpfe plus dazugehörigem Schmuck; die Frauen, denen man sie abschneidet, weinen, ihre Männer jedoch, die sie abschneiden, verdienen zehn Piaster pro Zopf.

Wir sind bereits eingeschifft und abfahrtsbereit, da bietet man uns noch einen an, den Max nimmt. Es muß ein furchtbarer Jammer für diese armen Frauen gewesen sein, die sehr daran zu hängen scheinen. In der Morgensonne sah man von Fett schimmernde Köpfe, die wie frisch geteerte Barken leuchteten.“<sup>6</sup>

Hundert Jahre später greift der Dichter und Ethnologe Michael Leiris dieses Thema auf in seinen Skizzen zum *Band am Hals der Olympia*, indem er sich über seine Vorgänger keineswegs hinwegsetzt, sondern versucht, die Vorgänge, die dieses Bild dokumentiert und auslöst, offen zu Tage zu legen:

„Wie soll ich den Dingen – oder doch wenigstens ein paar von denen, mit welchen ich in Berührung komme – das Band um den Hals legen, das sie mir wie allen, denen ich davon spreche, so gegenwärtig, so zudringend macht wie die Olympia von

Manet mit ihrem schwarzen durchstrichenen Hals? Ein unersetzliches Bild, dessen Realität als bloßes Schmuckelement, verziert mit einem Knoten nach Art einer Schuh-schlaufe, ich ganz vergesse, ein Band, das ich nach Belieben gebrauche und – als Rettung vor dem Ertrinken – zu dem leichten, aber hilfreichen Korkreifen machen möchte, an den seine kreisrunde Umarmung erinnert ... Ein Band allerdings, das ich bei näherer Betrachtung seines gemalten Abbildes – die schmale Strippe, die einen fest auf den Schultern sitzenden Hals zuzschnürt – eher in dieselbe zwielichtige Familie einordnen müßte wie den Knebel des Hingerichteten oder den Strick, mit dem man sich aufhängt!...“<sup>7</sup>

## II. Simmels Psychologie des Schmückens

Neben der abtrennenden Funktion von Schmuck, den uns Leiris anhand des Halsbandes der Olympia zeigt, macht Georg Simmel uns auf einen weiteren und auffälligeren Aspekt von Schmuck aufmerksam. Er stellt die Frage: Wieso haben glänzende Objekte aus Metall und Stein mit ihrer strahlenden Leuchtkraft den Blick menschlicher Betrachter immer schon so gefesselt, daß sie zur Versessenheit, zum Lügen, zum Schwindeln, zum Stehlen, sogar zum Töten verleitet wurden, nur um diesen leuchtenden Teilen näherzukommen, d.h. um diese in Besitz zu nehmen, in der Hand zu halten, oder gar an den Körper zu binden? Im Grunde nichts weiter als kalte, harte, kristalline Substanz, ist die hervorragendste Eigenschaft dieser leblosen Objekte das ihnen innewohnende Vermögen, fremdes Licht biegend und brechend für sich einzufangen, das dann als naturwüchsiger Schein weitergesendet wird.

Ob zum Halten, zum Heilen, zum Schutz oder zum Schmücken, die Faszination, die Juwelenschmuck am Körper auslöst, bleibt das Geheimnis, das alle Schmuckobjekte miteinander verbindet. Es fragt sich, wie dieses Faszinosum Schmuck als Fetisch über seinen instrumentellen und seinen Marktwert hinaus das Vermögen hat, gleichzeitig so viele andere Werte zu verkörpern? In anderen Worten, wie kann sozialer, religiöser, kommerzieller, ästhetischer wie auch erotischer Wert sich gleichzeitig in ein materielles Objekt wie den Schmuckfetisch einschreiben? Im Rahmen eines größeren Kapitels über das Geheimnis in der Vergesellschaftung der Gesellschaft und über Geheime Gesellschaften verfaßte der Berliner Soziologe Georg Simmel 1908 einen „Exkurs über die Psychologie des Schmucks“ als Erläuterung zu seinen Überlegungen über die Struktur des Geheimnisses.<sup>8</sup>

Um Licht in das Geheimnis zu bringen, in das dunkelste und undurchdringbarste aller Besitztümer, führt Simmel den Schmuck als logischen Antagonisten des Geheimnisses und ebenso begehrtes Besitztum ein. Anders als das Geheimnis zeichnet der Schmuck sich nicht durch Dunkelheit und Undurchsichtigkeit, sondern durch Licht, Transparenz und konkrete Greifbarkeit aus. Die Träger von Schmuck sind den Hütern von Geheimnissen darin ähnlich, daß sie ihr Besitztum als Mittel dazu benutzen, Macht über andere zu gewinnen; eine Macht, die nur dann aufrechterhalten werden kann, wenn ihr Innerstes verhüllt bleibt. Simmel nennt das Geheimnis eines der höchsten Momente der Individuation, das dem Träger Achtung und Wichtigkeit in den Augen derjenigen verleiht, die von seiner Existenz, jedoch nicht von seinem Inhalt wissen. Dies erzeugt ein Spiel von Erraten und Verraten, das die intersubjektiven Beziehungen der Mitspieler strukturiert.

Als greifbaren Gegenpol zum Geheimnis nennt Simmel also den Schmuck, dessen

vergleichbare Funktion es ebenfalls ist, seinen Träger über den Betrachter zu erheben. Indem schimmernde Steine oder edle Metalle auf dem Körper getragen werden, werden jene Objekte – gleich dem Geheimnis – zum Mittel, den Einflußbereich des Selbst und des Körpers über seine geometrische Grenze hinaus zu erweitern.

Ohne die Befruchtung einer psychoanalytischen Terminologie gelingt es Simmel, ein Modell zu entwerfen, das der 10 Jahre später entwickelten Narzißmusstheorie von Freud frappierend ähnlich ist, einer Theorie, die später von Lacan in seinem Konzept des sekundären Narzißmus und seinem berühmten Vortrag über das Spiegelstadium neu definiert und erweitert wurde.

Simmels Theorie zeigt auf, daß die Motivation des Schmückens von einem Verlangen rührt, das weniger darauf abzielt, im Betrachter ein ästhetisches Wohlgefallen auszulösen, sondern vielmehr darauf, das Zentrum einer Ausstrahlung zu werden, indem man sich zum Objekt der Betrachtung macht und das Selbst durch den Blick des anderen erhöht. Diese Illusion von Macht bleibt zunächst visuell vermittelt. Der geborgte, enteignete Lichtstrahl ist ein Strahl, den der Schmuck von einer externen Quelle auffängt und wieder aussendet. Dieser Strahl wird durch den spiegelnden Blick des Betrachters zu seinem indirekten Ursprung zurückgeschickt.

Simmel definiert eine Ästhetik aus soziologischer Sicht, als intersubjektives Spiel von zentrifugaler und zentripetaler Bewegung zwischen dem geschmückten Körper und seinem Betrachter. *Zentrifugal* bezeichnet die Ausstrahlung, die vom geschmückten Objekt ausgeht, *zentripetal* bezeichnet die Rückkehr der Ausstrahlung zum Träger über den Blick des Betrachters. So schafft das Tragen von Schmuck nicht nur die Erhebung des Selbstwerts über den Anderen, sondern auch die Voraussetzungen für die eigene Fetischisierung. Der geschmückte Körper ist mehr als nur Spiel von gespiegelm Licht, das den physischen Körper verleugnet und ihn damit transzendiert, er ist der Hauptaustragungsort im Duell um die ästhetische Lust sowohl des Selbst wie auch des Anderen. Das Tragen von Schmuck erzeugt nur die Illusion, für das ästhetische Wohlempfinden des anderen zu sein. Hinter diesem Wunsch zu gefallen, steckt der Wunsch, eine Mischung aus Bewunderung und Neid im Betrachter hervorzurufen, um dadurch den Geschmückten in den Augen des Anderen in eine Macht- und Überlegenheitsposition zu erheben.

Simmel geht der Praxis des Schmückens in primitiven Kulturen als einer Doppelstrategie von Machtgewinnung nach, die mit einer zunehmenden Entpersonalisierung des Objektes in engem Zusammenhang steht. Diese Entpersönlichung des schmückenden Objektes ist durch seine Nähe oder Entfernung zum Körper des Trägers bestimmt. Die schrittweise, kulturhistorische Entwicklung von der Tätowierung zu Kleidern (mit Ausnahme von neuen, die noch nicht die Spuren ihrer Träger aufweisen) zu kostbaren Metallen und Steinen beschreibt eine Bewegung, die vom Körper des Trägers hinwegführt mit dem zunehmenden Wunsch, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu gewinnen. Die Tätowierung ist das Beispiel eines körpergebundenen Zeichens mit der höchsten Stufe der Personalisierung. Alte Kleider, die die Spuren ihres Trägers aufweisen, wären noch innerhalb dieser Einstufung. Neue Kleider und schließlich Schmuck sind am anderen Ende der Skala auf der höchsten Stufe der Entpersonalisierung. Anhand dieses Kriteriums wäre der Diamant der „König“ aller Edelsteine nicht bloß wegen seiner hohen Brechungskapazität. Das Geheimnis seiner Macht liegt auf seiner hohen Stufe der Entpersonalisierung; diese bemißt sich nach der Weite seines Strahlenhorizonts, d.h. nach dem Vermögen, die Grenzen des

Körpers am weitesten hinauszudehnen. Gerade wegen der „Körperlosigkeit“ des Diamants durch das hohe Verhältnis von Licht zu Materie verleiht dieser Edelstein dem menschlichen Träger am „selbstlosesten seine Strahlenfähigkeit“.

Damit ein Edelstein seine Macht beibehält, muß nach Simmel ein gewisser Grad von Entpersonalisierung aufrechterhalten bleiben. Dies ist eine Frage der Fassung, die nicht offensichtlich die Signatur eines bestimmten Juweliers aufweisen soll. Um ihren Trägern gute Dienste zu leisten, müssen Schmuckstücke „Stil“, jedoch nicht zuviel Individualität haben, da dies die Aufmerksamkeit des Betrachters vom Träger ablenken könnte, entweder auf das Schmuckstück selbst oder auf seinen Hersteller und so vom gewünschten Effekt ablenkt, nämlich den Macht- und Einflußbereich des tragenden Subjekts zu erweitern.

Simmel führt das Beispiel vom Werk des bekannten Juweliers Lalique ein, um den Unterschied zwischen Kunstwerk und Kunstgewerbe klarzustellen: Der Schmuck von Lalique (wie von den anderen bekannten Häusern) ist ein Kunstwerk für sich: es ist individuell, einmalig und bietet ein geschlossenes System mit der Signatur eines einzigen Künstlers. Kunstgewerbeschmuck hingegen ist gewissermaßen Massenprodukt: es ist Kunst für uns und nicht für sich, es steht im Dienste des tragenden Individuums und darf also nicht selbst individuellen Wesens sein. Statt Signatur hat dieser Schmuck Stil, der es dem Träger erlaubt, Mittelpunkt einer Strahlensphäre zu sein.

Um Simmels Thesen zum Schmuck nochmals zusammenfassend auf den Punkt zu bringen:

1. Schmücken ist der Ausdruck des subjektiven Wunsches, das Zentrum einer Emanation zu sein. (Quelle des Lichts)
2. Schmücken dokumentiert die Tatsache, daß „der Mensch nicht mit der geometrischen Grenze seines Körpers zu Ende ist.“
3. Schmücken hat nicht die primäre Funktion, dem anderen zu gefallen, sondern das eigene Machtfeld zu steigern. (Es schafft die Bedingungen der eigenen Fetischisierung)
4. Beim Schmuckstück darf die Signatur des Produzenten nicht zu ausgeprägt sein. Depersonalisierung ist geboten, damit vom Träger nicht zu stark abgelenkt wird.
5. Schmuck gleicht dem Geheimnis insofern, als beide im intersubjektiven Bereich machtstiftende Instanzen bilden.
6. Der Wert des Schmucks definiert sich dadurch, daß er mehr ist als seine bloße Erscheinung. Dies macht den Reiz des „Echten“ gegenüber des „Unechten“ oder des Falsifikats aus. Letzteres ist immer nur das, was man ihm momentan ansieht.
7. Schmuck akzentuiert die Persönlichkeit vermittelt eines Zuges des Unpersönlichen.

### III. Quellen des Lichts: Vom Diamanten zur Glühbirne

Die Simmelsche These, das Phänomen des Schmückens hänge mit dem subjektiven Wunsch zusammen, Quelle einer Emanation zu sein, wird Mitte des 19. Jahrhunderts bildnerisch von Grandville in *Un autre monde* (1844) veranschaulicht.

In seinem Stich *Venus als Abendstern* (Abb. 2) wird der weibliche Kopf so auf den Sternenhimmel projiziert, daß der Abendstern als gigantischer Diamantohrring das Zentrum der Komposition beherrscht. Durch das Schmücken bestimmter Körperteile soll die Frau (George Sand?) ihren Traum verwirklichen, indem sie, den Göttern ähn-

2 Grandville (Ignace Isidore Gérard): Venus als Abendstern, in: *Un autre monde*, Paris 1844.



lich, ihren Platz am Himmel einnehmen kann, um damit auch ihren Machtbereich zu vergrößern und sich selbst als Objekt der menschlichen Faszination zu inszenieren.

Wie sehr Simmel mit seiner Theorie der subjektiven Emanationen ins Schwarze getroffen hat, wird in den späteren ikonographischen Selbstdarstellungen der amerikanischen und deutschen Elektrizitätsgesellschaften Edison-Mazda (General Electric) und der Allgemeinen Elektrizitäts Gesellschaft (Berlin) deutlich. Werbepлакate und Kalender aus den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts zelebrieren den kulturhistorischen Moment, in dem der weibliche Körper nicht mehr bloß als Träger von Schmuck erscheint wie in der Malerei der Jahrhunderte zuvor. Festgeschraubt in der triumphal ausgestreckten weiblichen Hand, überbietet die elektrische Glühbirne die Fackel der Freiheitsstatue, die zwei Jahre zuvor in New York gebaut wurde (Abb. 3). Auf einem anderen Plakat<sup>9</sup> erscheint die Frau, ebenfalls in Siegerpose, mit der Glühbirne in der Hand auf dem Rücken des gefesselten Prometheus (Abb. 4). Die von ihr ausgehenden Lichtstrahlen sind nicht mehr Brechungen der Strahlen der Natur; sie erscheint nicht mehr als Medium, sondern gleichsam als Produzentin und Quelle des Lichts – die Überwindung von Natur und Mythos schlechthin verkörpernd. Der Sieg der technischen Vernunft wird in der Allegorie der Frau als Naturprozeß mythisiert.

Daß diese Überwindung den Kampf der Geschlechter bewußt in ihre Werbekampagne einschloß, bezeugt der Slogan von Edison-Mazda „His only Rival“, um den 1913 eine große Serie von Geschenkalendern konzipiert wurden (Abb. 5). Als natürliche Rivalin der Sonne, die als Inbegriff des Maskulinen verstanden werden soll, zeigt das amerikanische Kalenderbild eine reichlich geschmückte orientalische



3 Plakat der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft Berlin, 1888, Deutsches Historisches Museum Berlin.



4 Internationale Elektro-Technische Ausstellung, Frankfurt am Main, 1891, Historisches Museum, Frankfurt am Main.



5 Edison-Mazda, 1913, General Electric Archiv, New York.

*femme fatale*, die in eine Glühbirne hineinschaut. Das elektrische Licht in ihrer Hand bringt das perlenbestickte Kleid und die geschmückten Körperteile erst richtig zum Leuchten. Das Ganze bildet ein geschlossenes System der gegenseitigen Selbstbestrahlung, die den Schein der Autonomie kunstvoll aufrechterhält. Versinnbildlicht

werden soll die Einheit und die Verführung der Warenwelt und vor allem die Naturwüchsigkeit der Glühbirne, die keinesfalls als der Welt der männlichen Technologie entsprungen wirken soll.

Als moderne Adaption von Davids *Madame Recamier* (1800) gliedert dieses Bild die Weiblichkeit in eine Kette von Luxus, Muße, Kunst, Orient und Occident ein, an deren Ende unerwartet eine technische Errungenschaft angeschlossen wird: die elektrische Glühbirne. Genauso wie die Frau nicht mehr als Sinnbild der Natur, sondern als Allegorie des technischen Fortschritts fungiert (wie in den Bildern von 1888/91), soll die jüngste technische Errungenschaft nun im 20. Jahrhundert sich als das immer Dagewesene gebärden.

R.T.

Der Künstler Erté<sup>10</sup> – mit dem man den Körper der Frau verbindet wie mit keinem anderen Maler – hat eindeutig begriffen, daß der Körper mit seiner geometrischen Grenze noch lange nicht zu Ende ist. Strahlenförmigen Linien, die den Körper mal als Schmuck, mal als Zierde verlassen, kehren immer wieder zum Ort ihrer Entstehung zurück. Im dekorativen Durcheinander von Silhouetten und schlangenförmigen Linien gehen die Zeichen der Weiblichkeit nur mit dem Opfer des Körpers einher; mit dem Verschwinden des weiblichen Körpers wird dieser erst recht zum Geheimnis.<sup>5</sup> So haben Betrachter von Ertés Bildern die Aufgabe, die Frau immer wieder zu suchen. Diese erscheint, wie Roland Barthes genau zu zeigen weiß, immer zunächst als Zeichen/Buchstabe und dann, erst innerhalb des Buchstabens, als Gestalt. Die Silhouette ist ein Beispiel des zur Zeichnung gewordenen Körpers, er ist zwar scharf umrissen, aber völlig leer. Im Gegensatz zum Fetisch, der zerteilt und zerstückelt, versucht Erté Leib und Zierde als Einheit darzustellen. Die Silhouette schwebt zwischen Fetisch und Zeichen.



6 Erté, o.T., in: Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 117, 115, 135.

Anders als bei Simmel sind Schmuck, Kleid und Ornament für Erté weder Ausdruck der Persönlichkeit noch die Fortsetzung des Körpers, sondern der Körper ist die Fortsetzung des Ornaments. Der Ring, die Halskette, der Schuh, die Schleppe akzentuieren bei Erté zwar gewisse Körperteile (Finger, Hals, Ohr, Fuß, Gesäß) und markieren den Ort der Trennung. Das heißt, sie sind, so Leiris, wie „der abgenagte Nagel, die Haarlocke oder sonst ein Fragment einer Person, dank dessen sich eine Magie ausüben läßt“. Die Körper von Erté leugnen jedoch den Fetisch und sehnen sich stattdessen nach Einheit. Wo Schmuck und Ornament zerlegen, zergliedern, zerteilen, werden die Körper und ihre Teile bei Erté immer wieder ineinander geflochten. (Abb. 6)

#### Anmerkungen

- 1 Dieser Aufsatz ist eine Momentaufnahme einer größeren Forschungsarbeit über den geschmückten Körper in der Literatur und in der bildenden Kunst, die von der Alexander von Humboldt Stiftung unterstützt wird.
- 2 Für eine genauere Analyse der Funktion der Geste bei Brecht, Benjamin und Kafka vgl. Carrie Asman: Die Rückbindung des Zeichens an den Körper, in: Brecht-Jahrbuch (April 1993) und die revidierte und erweiterte Fassung: Return of the Sign to the Body, in: Discourse, Journal for theoretical Studies in Media and Culture (April 1993).
- 3 Vgl. Sigmund Freud: Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva (1906/07), Der Moses des Michelangelo (1914) und Schriften zur Kunst und Literatur Bd. X, Frankfurt am Main 1969.
- 4 Vgl. Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein, in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main 1990, S. 94-102.
- 5 Roland Barthes, a.a.O.
- 6 Gustave Flaubert, Reise in den Orient, Ägypten, Nubien, Palästina, Libanon, Frankfurt am Main 1985, S. 135.
- 7 Michael Leiris: Das Band am Hals der Olympia, hrsg. von Hans-Jürgen Heinrich, Frankfurt am Main 1989.
- 8 Georg Simmel: Exkurs über die Psychologie des Schmucks, in: Georg Simmel: Schriften zur Soziologie, hrsg. von Heinz Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1983, S. 159-166.
- 9 Vgl. das Plakat für die „Internationale elektronische Ausstellung“ in Frankfurt am Main 1891, in: Ausstellungskatalog: Die Extreme berühren sich. Walther Rathenau 1867-1922, Deutsches Historisches Museum Berlin 1994, Abb. 1/57, S. 282.
- 10 Vgl. Roland Barthes: Erté oder aus den Buchstaben, in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, a.a.O.; sowie Roland Barthes (Hrsg.): Erté, Mailand 1973.