

Menschenhaar wurde im ausgehenden 18. Jahrhundert als komplexes und leistungsfähiges Erinnerungsmedium erschlossen, das sich in einer etwa anderthalb Jahrhunderte andauernden Mode behaupten konnte. Davon zeugen nicht nur die inflationäre Zunahme von Haar-Objekten innerhalb der Sachkultur und die technische Entwicklung neuartiger variantenreicher Verarbeitungsformen, sondern auch eine damit einhergehende Fachliteratur und schließlich die Herausbildung einer Haarindustrie mit ihren speziellen Vertriebsformen.

Die kunstgeschichtliche und volkskundliche Forschung zum Memorialschmuck hat die mentalitätsgeschichtliche Voraussetzung für den Einbezug des Haarmaterials in der europäischen Empfindsamkeit mit ihrer Entdeckung von Intimität als neuem Kommunikationscode festgemacht.¹ Zwar ist die einzelne Locke bereits im Totenkult seit der Antike und im Liebeszeremoniell seit der Renaissance sowie im 17. Jahrhundert als Meditationsobjekt des *memento mori* belegt, jedoch wurde sie weitgehend lose belassen oder in solche Miniaturen eingebunden, die als Behältnis fungierten.² Erst im 18. Jahrhundert entwickelt das Kunsthandwerk spezielle Verarbeitungsverfahren, die das lose Haar zu festen Schmuckobjekten formen. Innerhalb der Gattungsgeschichtsschreibung des Memorialschmucks ist die empfindsame Zäsur treffend dahingehend beschrieben worden, dass die neuen Techniken das Haar nicht mehr in seiner leiblichen Materialität zeigen, sondern es in hochartifiziellen Formen geradezu maskieren.³ Bei dieser Entwicklung waren nicht allein Juweliere und Textilhandarbeiterinnen beteiligt, sondern insbesondere Perückenmacher, die infolge der veränderten, auf Echthaar ausgerichteten Frisurenmode nach neuen Markt Bereichen suchten.⁴ Schon Mitte des 19. Jahrhunderts waren Haargeschmeide, aber auch Haarbilder und dreidimensionale Haarobjekte mit zumeist Landschafts- und vegetabil-ornamentalen Motiven als eigene Kunstgattung anerkannt, wie sich an den entsprechenden Sektionen der deutschen Gewerbeausstellungen ab 1844 und schließlich der Weltausstellungen ab 1851 studieren lässt.⁵ Auf den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stetig wachsenden Bedarf nach Haarandenken, ursprünglich eine kostspielige exklusive Kunstform, bildet sich zeitweise eine Haarindustrie heraus, die das Einzugsgebiet durch einen Haarversand erweitert, mit Haarflechtmaschinen serielle Objekte herstellt und in England ganze Abteilungen in den neuen Trauerkaufhäusern füllt.⁶ Die handwerklichen Fertigungspraktiken von Haararbeiten lassen sich in den Gesellenprüfungsordnungen der Friseursunft noch bis ins 20. Jahrhundert hinein verfolgen.⁷

Schon mit Beginn der Kommerzialisierung der Haarkunstmode wird Kritik laut, die bei der spezifischen Medialität des Haares ansetzt. Durch seine leiblich-intime Herkunft erfordere das Material eine ebensolche Behandlung, so argumentiert eine ganze Flut von Schriften zur selbsttätigen Anfertigung von Haarobjekten. Bezeichnenderweise richten sich solche Anleitungsschriften vorwiegend an Frauen, deren häusliche Handarbeitspraxis nun um die modische Technik erweitert werden soll. Seit der Absage an die Perücke und der Durchsetzung der Kurzhaarmode für Männer sind Frauen ohnehin die wichtigsten Produzentinnen von Echthaar, das zur Verarbeitung in Flechtstücke eine gewisse Länge voraussetzt.⁸ Mit der Einrichtung

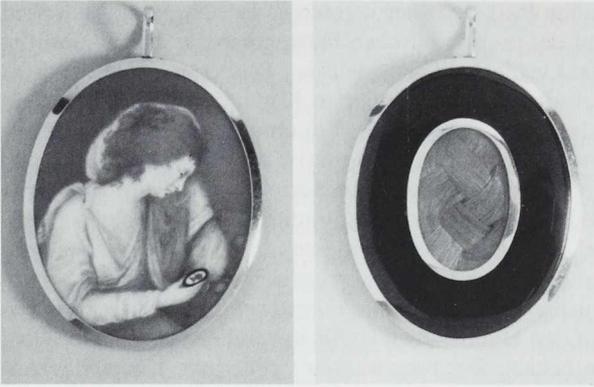
solcher weiblichen Andenken-Werkstätten innerhalb der privaten Sphäre wird zudem ein spezifischer Arbeitsethos für das Haar-Handwerk formuliert. Emilie Berrin etwa warnt 1822 in ihrer *Gründlichen Anleitung für Frauen auf alle mögliche Art Haargeflechte nach der jetzigen Mode herzustellen* in novellenartigen Exempelgeschichten ausdrücklich vor der Arbeitsweise der professionellen Haarkünstler, die angekauft Fremdhaar einflechten oder sogar komplett gegen das eingereichte Eigenhaar eintauschen. Entscheidend dabei ist, dass solche Kunstgriffe am fertigen Objekt nicht mehr nachvollzogen werden können, die Authentizität des Ausgangsmaterials also nicht überprüfbar ist. So gerät es schließlich zu einer Pflicht für die Gattinnen und Töchter, das in der Familie anfallende Eigenhaar gar nicht erst aus den Händen zu geben und den Erinnerungswert solcher Andenken unabhängig von ihrem Tauschwert zu garantieren. Gerade weil die kommerzielle Fertigung von Haarandenken so gewinnreich betrieben wird, kann sie parallel als weiblich-häusliche Kulturtechnik begründet werden. Gegenwartskünstlerinnen, die sich in ihren Arbeiten auf weiblich-außerakademische Traditionen beziehen, haben dieses vergessene Handwerk wiederbelebt. Verwiesen sei etwa auf Mariella Moslers aktuelle Wandminiaturen aus filigran geflochtenem Menschenhaar, die auf den ersten Blick an akurate Spitzendeckchen erinnern, aber durch vereinzelt herausstoppelnde Haare die Widerständigkeit des Materials und die Mühsal der Flechttechnik sichtbar machen.

Die enorme Konjunktur der Haarandenken in der Empfindsamkeit und ihre weit über das Biedermeier hinausreichende Wirkung bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts darf nicht voreilig als bürgerliches Phänomen erklärt werden. Das widerspricht nicht nur dem aktuellen Stand der Forschung, die die Erfindung und Durchgestaltung empfindsamer Ausdrucksformen ebenso in der adeligen Sphäre dingfest machen kann, wobei das Kommunikationsideal des Seelenaustausches von Gleichen unter Gleichen als elaborierte Umgangsform auch am Hofe betrieben wurde, ohne dabei die bestehenden sozialen Hierarchien in Frage zu stellen.⁹ Gerade die höfische Kultur konnte zudem auf ein ausdifferenziertes Repertoire an Memorialobjekten zurückblicken. Dabei überwiegen genealogische Erinnerungsstücke, die anlässlich von Totenfeiern oder von heiratspolitisch bedingten räumlichen Trennungen von Familienmitgliedern in Auftrag gegeben wurden. Hier erweisen sich gerade die Haar-Andenken als anschlussfähig. So finden sich vielfach stammbaumähnliche vegetabile Geflechte, die vom Kinderflaum bis zum ergrauten Haar mehrere Generationen verknüpfen¹⁰, Zusammenstellungen von Haarkapseln zu miniaturisierten Familiengalerien¹¹ oder Neubearbeitungen von über Jahrhunderte sorgsam verwahrten Ahnenloken zu Modeschmuck¹².

Viel augenscheinlicher als die höfische ist die religiöse Referenzform für das in Memorialschmuck eingearbeitete Haar in Reliquie und Reliquiar, zumal der goethezeitliche Sprachgebrauch den Reliquienbegriff auch für weltliche Andenken verwendet.¹³ Die naheliegende frömmigkeitsgeschichtliche Ableitung der Haar-Andenkenpraxis aus dem Reliquienkult, der mit der Aufklärung säkularisiert sein und als solcher in der alltagsästhetischen Erinnerungskultur weiterleben soll, greift jedoch zu kurz. Eine solche Erklärung steht nämlich im Widerspruch zu dem klaren Befund, dass diese neue Kulturtechnik von protestantischen Ländern und Regionen, vor allem von England, Holland und Schweden sowie von Norddeutschland, ausging, die schon seit Jahrhunderten nicht mehr am Reliquienkult teilhatten. Aus die-

ser konfessionellen Konstellation lässt sich eher vermuten, dass die Haar-Andenken frömmigkeitsgeschichtlich auf der protestantischen Form der Andacht gründen, die auf leibliche Abwesenheit des Gegenübers abgestellt ist. In diesem Sinne sind die empfindsamen, durch den Schriftverkehr modellierten Kommunikationsformen als solche beschrieben worden, die das Gegenüber nicht in unmittelbarer Präsenz, sondern in »erfüllte[r] Absenz« wahrnehmen.¹⁴ Auf diesem Hintergrund erschließt sich auch die auffallende Engführung der empfindsamen Beziehungsmodelle von Liebe und Freundschaft mit dem Tod, alles gleichermaßen traditionelle Anlässe von weltlichen Lockengaben. Ist die Verehrung der Reliquien, nach Luther »alles todt Ding«¹⁵, von der katholischen Dogmatik als *cultus relativus* festgeschrieben, so gestaltet sie sich in der Glaubenspraxis zumeist als *cultus absolutus*, der die Reliquie nicht als irdischen Verweis auf den himmlischen Heiligen verehrt, sondern sie selbst mit heilig-magischen Kräften begabt. Der protestantisch generierte Haarandenken-Kult hingegen scheint seine Faszination aus der »erfüllten Absenz« zu beziehen. So beschreibt Marianne von Willemer, die Johann Wolfgang Goethe im Rahmen ihrer literarischen Inszenierung von Liebeszeremonien eine zuvor eingeforderte Locke in einem sternbesetzten Medaillon zusendet, die besondere Erinnerungsqualität des Haares damit, dass es »als Repräsentant jener vereinigten Glieder« entsteht.¹⁶ Sie definiert das Haarandenken also von der Schnittstelle her, es ist nicht mehr integraler Bestandteil des Körpers, der durch seine vereinigten Glieder bestimmt ist, sondern etwas anderes, das ihn re-präsentiert.

Als alltagsästhetische Erinnerungspraxis scheint das Haar-Andenken auf den ersten Blick zu solchen Zeitphänomenen zu zählen, die ihren Sitz so tief im Leben haben, dass sie nicht diskursfähig geworden sind. Bei genauerer Durchsicht erweist sich jedoch die Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts als modebewusste Beobachterin der Andenkenskultur. Darüberhinaus lotet sie das Erinnerungspotenzial des Haares in seinen neuen Formungen in erzählerischen Versuchsanordnungen aus und reflektiert seine medienspezifischen Mnemotechniken. Dabei ist erstens eine deutliche Konzentration auf die Gründungsszenen von Haarandenken zu beobachten, also auf den Akt des Schneidens, den Dolf Sternberger sogar zum Ausgangspunkt seiner Andenkentheorie in nuce wählt.¹⁷ Diese Verschiebung der Aufmerksamkeit vom in sich geschlossenen Körperteil zur Schnittstelle der Locke speist sich aus einem kultursemiotischen Interesse, nämlich den Umschlagspunkt in den Blick zu bekommen, in dem das Haar vom Körperteil in ein Artefakt, vom Naturzeichen in ein Kulturzeichen überführt wird. Einerseits ist eine Locke ein Körperteil, andererseits ist sie bereits mit dem Schnitt, also der Trennung vom Körper, der kulturellen Formung überantwortet. Zugleich ist erst mit dem Schnitt eine Zeitstruktur installiert, die das Haar punktuell als vergangenen Zeitabschnitt definiert. Mit der literarischen Faszination solcher Gründungsszenen geht zweitens die Entdeckung einer besonderen »Poesie der Verschollenheit« des Haar-Andenkens einher, das sich über eine eingeschlossene Geschichte konstituiert, die am Objekt selbst nicht ablesbar ist.¹⁸ Diese Struktur von Zeigen und Verbergen auf der Objekt- und von Inklusion und Exklusion auf der Wahrnehmungsseite kann als Kern des Andenkens generell gelten. Schließlich reflektiert die Literatur drittens auch das in den Anleitungstexten für Haarandenken aufgeworfene Problem, wie solche auf Intimität abgestellten Erinnerungscodes sich unter den Bedingungen ihrer Kommerzialisierung verändern.¹⁹ Diesen drei skizzierten Aspekten der literarischen Reflexion des Haar-Andenkens, seiner eingelagerten



1 Medaillon mit Miniatur. Vorderseite: Miniaturmalerei auf Elfenbein. Rückseite: geflochtenes Haar unter Glas im Emailrahmen. 6,5 x 5,0 cm. Englisch, Ende 18. Jahrhundert. Aus: Zick (Anm. 1), Tafel 2.

Gründungsszene als Schnittstelle, seiner besonderen Poesie von Zeigen und Verbergen und seiner Kommerzialisierung soll im folgenden exemplarisch an konkreten Objekten des Memorialschmucks aus Haaren nachgegangen werden.

Ein exquisit gearbeitetes englisches Medaillon vom Ende des 18. Jahrhunderts (Abb. 1) nutzt in gattungsbewusster Weise seine »zwei Seiten der Medaille« für eine differenzierte Erinnerungsreflexion. Auf der einen Seite ist eine Porträtminiatur auf Elfenbein gemalt, die eine Andenkerin im antikisierten langärmeligen Gewand mit Schleier vor einer am rechten Rand des Bildfeldes schemenhaft erkennbaren Urne zeigt, die im melancholischen Trauergestus mit aufgestütztem Kopf eine weibliche Silhouette betrachtet. Auf der anderen Seite sind in einen blauschwarzen Emailrahmen rautenförmig geflochtene Haare eingelegt. In demselben dunkelblonden, ins Rötliche spielenden Ton wie die echten Flechten sind die Haare der Porträtierten gehalten, deren Lockenfülle durch den seitlich herabgerutschten Schleier – etwa in dem oberen Segment des rückwärtigen Ovals – enthüllt wird. Auch das betrachtete Silhouettenmedaillon ist nicht in dem üblichen Schwarz, sondern in einem den Haaren ähnlichen Braunton gehalten. Diese drei gleichfarbigen Motive spiegeln die beiden Seiten des Medaillons ineinander, was durch die selbstreflexive Konstellation des »Medaillons im Medaillon«²⁰ noch verdichtet wird.

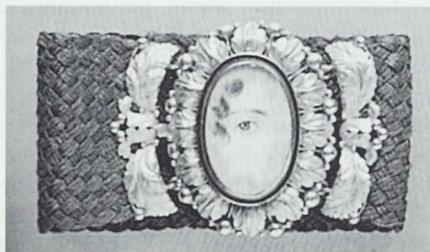
Das leuchtende Haar der Porträtierten und die rückseitige Echthaareinlage, durch den Goldton der verklammernden Fassung des Schmuckstücks noch betont, sind durch Ähnlichkeit aufeinander bezogen, die eine enge verwandtschaftliche Beziehung zwischen der Trauernden und der Betrauten vermuten lässt, wahrscheinlich handelt es sich um Mutter, Tochter oder Schwester.²¹ Die Identität der Betrauten wird durch den formalen Bezug zwischen der schwarz gerahmten bräunlichen Silhouette in der Hand der Trauernden und der ebenfalls im schwärzlichen Oval gezeigten Haarflechte hergestellt. Dabei ist der Medienwechsel vom Schattenriss zur Locke äußerst erhellend. Der Schattenriss selbst ist der nicht weiter beachteten Urne mit der Asche der Verstorbenen an die Seite gestellt und dient als abstraktes Kürzel des vergangenen Leibes der mentalen Vergegenwärtigung, möglicherweise in euphemistischer Anlehnung an die antiken Vorstellung vom Schattendasein der Verstorbenen in der Unterwelt. In dieser Gegenüberstellung von leiblichen Überresten und Bild verortet sich das rückseitige Haarüberbleibsel in einem merkwürdigen

Zwischenbereich: Einst integraler Bestandteil des lebendigen Leibes wird das Echthaar der Einäscherung und dem Urnenbegräbnis enthoben und erhält im Rahmen des Kleinods Dauer. Es ist ein leibliches Überbleibsel der Verstorbenen, und es ist zugleich ein künstliches Bild der Verstorbenen.

Die Gegenüberstellung von Silhouette und Haarflechtbild der Verstorbenen wird auch medial reflektiert. Wird auf der Porträtseite, die gewöhnlich als Vorderansicht getragen wird, vorgeführt, dass das Bild für die Betrachtung vom Körper weggehalten werden muss, so liegt die – freilich verglaste – haptische Seite mit dem authentischen Material auf der Haut, dem Organ des Tastsinns. Die Silhouette wird als ein Medium des intensionalen Erinnerungsaktes inszeniert auf deren Folie das Haarflechtbild als Medium der Präsenz erscheint, das unabhängig von den Erinnerungsbemühungen der Hinterbliebenen besteht.

Darüberhinaus illustrieren die beiden Seiten des Medaillons vorzüglich die Entwicklungen in der alltäglichen Erinnerungspraxis, die sich begriffsgeschichtlich am deutschen Sprachgebrauch von »Andenken« nachvollziehen lassen. Ursprünglich bezeichnet das Wort die religiöse Praxis der Andacht, die konzentrierte Hinwendung zu Gott als Vergegenwärtigung des Allgegenwärtigen. Im 18. Jahrhundert setzt sich die säkularisierte Bedeutung durch, wobei Andenken die Vergegenwärtigung von räumlich oder zeitlich abwesenden Personen beschreibt. Ende des Jahrhunderts, zuerst 1774 bezeugt, meint »Andenken« nicht allein den mentalen Akt, sondern auch das »Mittel zur Erinnerung«, das dingliche Medium selbst.²² In diesem Sinne unterscheidet das Medaillon die Geste des Andenkens auf der Malereiseite und das dingliche Andenken auf der Objektseite.

Ein geradezu apotropäisch wirkendes Haarschmuckstück findet sich in einem Armband mit Augenbildnis (Abb. 2), das die Inszenierung von Präsenz verstärkt, indem es die Blickordnung umdreht: Das Andenken ist nicht Objekt des Betrachtens, sondern es schaut selbst aus dem Haar heraus – ein frisiertes Medusen-Zitat. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um das Augenporträt der Herzogin Auguste Amalie von Leuchtenberg, das sie ihrer sechzehnjährigen Tochter Josephine 1823 anlässlich von deren Wegzug nach Stockholm zur Ehelichung des schwedischen Thronfolgers mitgab. Das rautenförmig geflochtene Armband aus braunem Haar endet in zwei Goldklammern, zwischen die eine goldgerahmte Miniaturmalerei auf Elfenbein gesetzt ist. Die vegetabile plastische Ornamentik der Goldteile erinnert an die von Bilderrahmen und verstärkt die mediale Differenz von Haarflechte und Bild. Das Augenbildnis, eine höchst exklusive Mode innerhalb der Miniaturmalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts, ist um eine dem Echthaar farbgleiche Locke erweitert, während Nasen- und Wangenpartie von hellblauen Wölkchen verschleiert sind.



2 Haararmband mit Augenbildnis. Geflochtenes Haar mit Goldfassung und Miniaturmalerei auf Elfenbein. Länge: 18,5 cm. Deutsch, um 1823. Aus: Zick (Anm. 1), Tafel 30.

Die gemalte Locke verknüpft das Bildnis mit dem Echthaar und schließt damit die beiden Körperteile zusammen, die – bis in die heutige Kriminalistik – als Garanten von Identität gelten: das Auge, hier zudem mit Himmelsmotivik als Fenster der Seele inszeniert, als eindeutigstes Identitätsmerkmal und das Haar als authentisches leibliches Material.

Merkwürdig ist, dass die Augenminiatur als Zugabe zur gesichtslosen Haarflechte einerseits als identitätssteigerndes Moment erscheint, andererseits der Rest des ovalen Gesichtsausschnittes gezielt verhüllt wird. Dieses ästhetische Spiel von Entüllen und Verhüllen wird in Memorialschmuck aus Haaren äußerst variationsreich betrieben. Davon zeugt auch das zuvor behandelte Medaillon: Die Bildnisseite expliziert die Erinnerungsfunktion des Stückes, während sich das Andenken auf der nicht sichtbaren Rückseite befindet. Solche Strategien lassen sich in fast allen zweiseitigen Schmuckstücken wie Medaillons, Broschen und Wendingen, aber auch an beweglichen Armbandanhängern oder Ohrgehängen beobachten. Eine besondere Form des Verbergens findet sich nicht nur in traditionellen verschließbaren Medaillons für lose Locken, sondern auch in Ringen, deren Haareinlagen von aufklappbaren Außenwänden verschalt sind.²³ Ähnlich wie das Augenbild lässt auch die weithin übliche Beschriftung der Haarandenken mit Initialen die endgültige Klärung der Identität der Erinnerung offen. Selbst völlig unbezeichnete geklöppelte Schmuckstücke, die ganz aus dem Haarmaterial gearbeitet und lediglich durch den notwendigen Verschluss oder Aufhänger ergänzt sind, sind von der Ambivalenz des Zeigens und Verbergens durchzogen, denn das Material, ist die Formung auch noch so abstrakt, bleibt doch als Körperteil eines konkreten – aber anonymen – Menschen erkennbar. Auf diese »Poesie der Verschollenheit« prallt auch der wissenschaftliche Zugriff auf die Erinnerungstücke aus Haaren, denn über die Provenienzen kann, sofern überhaupt Anhaltspunkte über die Besitzer bestehen, meist nur gemutmaßt werden. Gerade das muss jedoch als konstitutiver Bestandteil der Haar-Andenken begriffen werden, die einerseits ihre intime Erinnerungsfunktion exponieren, andererseits das Erinnerungsteil geheim halten. Im Memorialschmuck aus Haaren wird diese Doppelstruktur auf die Spitze getrieben, denn das ostentative Zeigen ist ein konstitutiver Bestandteil des Schmuckes, während das am Körper getragene Fremdhaar auf den anderen, abwesenden Körper verweist. Mit dieser exponierten Heimlichkeit transportiert der Memorialschmuck aus Haaren in seiner An-Verleibung auch seinen eigenartigen kommunikativen Habitus von Inklusion und Exklusion: Einerseits teilt sich der Träger dem Betrachter als Teilhaber eines intimen Beziehungsgefüges mit, andererseits kennzeichnet er dieses als geheim.

Neben der Spannung von leiblicher Präsenz und Absenz ist der Locke eine komplexe Zeitstruktur inhärent, die Zeitpunkt, Zeitabschnitt und maßlose Dauer umfasst. Die entscheidende Voraussetzung der Entdeckung des Haares für den Memorialschmuck, der eine generationsübergreifende Beständigkeit garantieren soll, ist seine materielle Konstanz. In dem beginnenden Reliquienkult wurde das Haar neben den Zähnen, beide ebenso beständig wie die Gebeine, zuerst freigegeben, weil diese Körperteile, so wurde argumentiert, im Jenseits nicht »lebensnotwendig« wären.²⁴ Haare verrotten nicht, bzw. nur unter bestimmten Bedingungen, und behalten unverändert ihre Farbe und Struktur bei. Neben den Nägeln sind Haare die einzigen Körperteile, die ohne Schmerzen schon zu Lebzeiten abgetrennt werden.

In der vorliegenden Trauerbrosche von 1795 (Abb. 3) ist das Haar im Verbund mit den traditionellen Materialien der Juwelierskunst, mit Gold, Elfenbein und Per-



3 Brosche mit Haarpuderminiatur. Goldbrosche mit Haarpudermalerei auf Elfenbein mit Perlen. Englisch, um 1795. Aus: Peters, Olliges-Wieczorek und Peters (Anm. 8), S. 136, unten rechts.

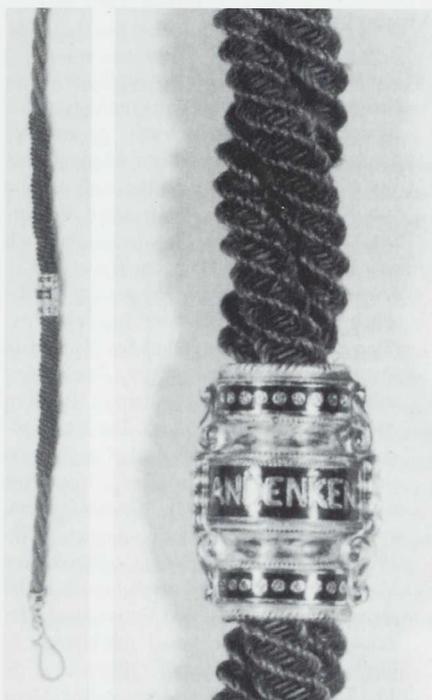
len, bearbeitet. Die Miniatur ist in einer gerade erst entwickelten Technik, der Haarpudermalerei, auf den Elfenbeinträger aufgebracht. Der Vorteil dieser Maltechnik gegenüber der wenig früher entwickelten Flechttechnik ist augenscheinlich, denn es bedarf nur eines Minimums an Echthaar, dessen Struktur und Länge zudem keinerlei Rolle spielt, da es in kleingehäxelter oder pulverisierter Form in den mit Klebstoff präparierten Flächen zu einer strähnig bis samtigen Optik gebunden wird. Die für diesen Beitrag ausgewählten Schmuckbeispiele sind insofern repräsentativ, als die Flechtarbeiten aus Frauenhaar und die Klebearbeit aus Männerhaar gefertigt sind.²⁵ Diese sich den Zeitgenossen auf Anhieb mitteilende Geschlechtssemantik erklärt sich aus der Frisurenmode. Der Motivkreis der Haarpudermalereien besteht fast ausschließlich aus elegischen Landschaftsszenarien meist mit Friedhofs- und Ruinenstaffagen, die, wenn überhaupt, meist mit weiblichem Personal ausgestattet sind.²⁶ Auch diese Brosche zeigt eine Trauerszene mit zwei Frauen am Grab, die von einer parkähnlichen Baumgruppe gesäumt wird. Das gattungstypische doppelseitige Spiel von Zeigen und Verbergen ist genutzt, indem auf der Rückseite der Brosche Name und Todesdatum des verstorbenen Mannes graviert sind. Die beiden Trauernden in antikisierender Gewandung sind malerisch durchformuliert, das Grabmal zeigt die blanke Fläche des elfenbeinernen Bildträgers und ist mit Perlen verziert, während sich in Rasenfläche, Busch- und Baumbestand samt der exponierten Trauerweide das Haarmaterial verdichtet. Die gut leserlich angebrachte Inschrift besagt »NO TIME HIS DEAR REMEMBRANCE CAN REMOVE«, was im Folgenden als Kommentar auf die einzelnen Bildelemente bezogen wird. Das englische »remembrance« entspricht dem deutschen »Andenken« in seiner Doppeldeutigkeit von Akt und dinglichem Medium des Andenkens. Die Trauerarbeit der beiden idealen Frauengestalten, versteht man sie nun als konkrete Angehörige oder als allegorische Stellvertreterinnen für die Erinnerungsarbeit der Hinterbliebenen generell, steht für

den Akt des Andenkens ein, der letztlich der bemessenen Lebenszeit der Akteure unterliegt. Das steinerne Grab-Denkmal hingegen verspricht als dingliches Andenken ein dauerhaftes Gedenken. Die Dauerhaftigkeit des Steines ist eines der Hauptargumente, mit dem sich die Bildhauerei im Gedächtnisparagone der Künste seit der Renaissance an die Spitze setzte. Das Haarmaterial ist interessanterweise nicht als edelsteinartige Einlage (vgl. Abb. 1) oder als edelmetallartiges Kettengeflecht (vgl. Abb. 2 und 4) verwendet, sondern es figuriert im Rahmen des Bildes die vegetabile Natur, die dem Jahreszyklus von Werden und Vergehen unterliegt. Im Vergleich mit den zentralen Motiven von Trauernden und Grab scheint es gemessen an der Maxime der Inschrift die kürzeste Gedächtnisspanne zu garantieren. Zugleich aber lässt es sich in dieser Gegenüberstellung auch dahingehend lesen, dass es einer anderen Zeitordnung, nicht der linear messbaren Dauer der Kulturgeschichte, sondern der zyklischen Naturgeschichte zugeordnet wird. Der Gedanke, dass die Bestatteten ganz materiell in die pflanzliche Umgebung eingehen, spielt durchaus eine Rolle bei den zeitgleich eingeführten Grabanlagen in den Gärten der Hinterbliebenen²⁷ und wirkt bis in die aktuelle Bestattungs-Debatte um den ökologischen Waldfried nach. Während die Gedächtnisleistung der Hinterbliebenen oder des Denkmals in direkter Abhängigkeit vom veränderbaren kulturellen Rahmen bleiben und damit niemals absolute Dauer gegen die ›Zeit‹ behaupten können, bewahrt der ewige Kreislauf von Werden und Vergehen ›sein liebes Andenken‹ im Sinne des Aktes und des Dings, indem es den Bestatteten in ständiger Metamorphose präsent hält. Ob nun in seiner prosaisch-biologischen, in seiner emphatisch-naturmystischen oder auch in seiner modisch-unbekümmerten Auffassung, das in dieser Text-Bildsemantik kontextualisierte Haarpulver wird motivisch an das Organische rückgebunden. blieb dieses Haar nur durch seine kulturelle Zurichtung im Schmuckstück erhalten, so verweist das Schmuckstück auf die absolute Dauer außerhalb seiner selbst, verweist das kulturelle auf das natürliche Erinnerungsmedium.

Neben ihrer materiellen Beständigkeit steht die Locke wie kein anderes Körperteil für eine Spanne gelebten Lebens ein. Da das Haar, wird es auch dünner, beständig wächst, wurde es im Volksglauben vielfach als Ausdruck von Lebenskraft gedeutet.²⁸ Diese Auffassung gründet vor allem in dem irreführenden Eindruck, das Haar wachse auch nach dem Tod noch weiter. Das reicht bis in magische Vorstellungen, wie sie der antiken Mythe von Skylla und Nisos oder der biblischen Mythe von Delila und Simson unterliegt. Neben solchen vitalistischen Auffassungen, die den Haarwuchs als Zeugnis einer allgemeinen Lebenskraft verstehen, speist sich eine modifizierte Semantik des Haarwuchses aus seiner Verwurzelung im Kopf, die ihn als Zeugnis der einzigartigen Identität sieht. Die antiken Humoralpathologie hatte Wachstum bzw. Ausfall und Struktur des Haares direkt aus mentalen Formungsprozessen erklärt, wonach etwa ein Krauskopf kraus oder ein Kahlkopf wenig denke.²⁹ In der Physiognomik des 18. Jahrhunderts wurden solche Vorstellungen wieder belebt, indem das Haar im Verbund mit dem Gesichtsproportionen als lesbare Chiffre des »Geistescharakters« herangezogen wurde.³⁰ Derartige Bezüge werden im Geniekult ästhetisch weiter geführt, wenn die Ikonographie des Genies eine außerordentliche Haardichte vorsieht und die Locken der mit einer solchen Fülle ausgezeichneten Künstler wie Dürer, Keats oder Beethoven einen unermesslichen Wert erhalten.³¹ Jean Paul rekurriert ironisch auf dieses Phänomen, wenn er die Andenkensjagd auf sein Haupthaar in kommerziellen Kategorien beschreibt: »Viel Haar er-

beutete ich (eine ganze Uhrkette von 3 Schwestern Haaren) und viele gab mein eigener Scheitel her, so dass ich so wohl von dem leben wollte – wenn ich's verhandelte – was auf meiner Hirnschale wächst als was unter ihr.«³² Wenn der erfolgreiche Romancier Haar- und Hirnproduktion, genauer: Textproduktion, analogisiert, dann macht er darauf aufmerksam, dass der Haarwuchs und die Entwicklung der Erzählfäden sich beide gleichermaßen im Zeitlauf realisieren.³³

Aus dieser Perspektive, die die Locke nicht allein als überdauernden Teil eines Menschenlebens versteht, sondern zudem als anschaulichen Zeitlauf, stellt sich der Befund, dass es sich bei den meisten Haarandenken um Uhrenketten handelt,³⁴ in einem neuen Licht dar. Beispielhaft kann eine geklöppelte Uhrenkette aus drei verkordelten Drehgeflechten mmm – mmm mit dünn auslaufenden Enden (Abb. 4) die formale Nähe zur ungebundenen, leicht lockigen Haarsträhne der weiblichen Frisurenmode anschaulich machen. Der seriell gefertigte Schaumgoldbeschlagn mit der Aufschrift »Andenken« expliziert ganz im Sinne des Spiels von Zeigen und Verbergen, dass es sich um ein authentisches Erinnerungsstück und nicht etwa um einen erworbenen Modeschmuck handelt, während doch die Identität der Gebenden verschwiegen wird. In ihrem Verbund mit der Uhr wird die der Flechte innewohnende Zeitlichkeit profiliert: Ist das ständige Wachsen des Haares im Prozess nicht wahrnehmbar, so zerlegt die Uhr den Zeitlauf optisch und akustisch in Messeinheiten. Die Haargabe ist nur als Zeitabschnitt im Zeitlauf begreifbar, also von der Schnittstelle, vom Zeitpunkt her. Deshalb spielt das Haarschneiden eine so große Rolle in den *rites de passage*, die eine Lebensphase beenden und in eine neue hinüberleiten, etwa



4 Uhrenkette aus Haar. Geklöppeltes Haar mit Fassung aus Schaumgold. Länge: 37 cm. Deutsch, um 1850. Aus: Peters, Olliges-Wiecziorek und Peters (Anm. 8), S. 54, unten links.

wie bei der Aufnahme des Jünglings in den Mannesstand oder beim Eintritt der Frau in den Gattinnen- oder Nonnenstand.³⁵ Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Volksglaube, dass beim ersten Haarschnitt des Kindes sein Gedächtnisverlust zu fürchten sei.³⁶ Hier ist das Haar nicht Zeuge für den bisherigen Zeitlauf, sondern es wird als dessen Speicher, als plastisches Körpergedächtnis begriffen. Das Vergangene ist mit dem Schnitt verloren.

Diese bis in die Medizin des 18. Jahrhunderts nachwirkende Vorstellung³⁷ illustriert in letzter Konsequenz, dass erst der Schnitt das Vergangene als Vergangenes aus dem Zeitlauf sondert. In der Schnittstelle gründet das elegische Potenzial der Locke und prädestiniert sie für die empfindsame Verschränkung von Liebes-, Freundschafts- und Todeskult, wie sie der Memorialschmuck qua Gattung in einzigartiger Weise leistet.

Wie schon die wenigen Beispiele zeigen konnten, erschöpft sich die Modegattung keineswegs in süßlich-sentimentaler Bildlichkeit und in verbrauchten Sentenzen. Vielmehr gestaltet Memorialschmuck aus Haaren in medien- und gattungsbewußter Weise den merkwürdigen Zwischenraum von Gewachsenem und Gemachten, von Leiblichkeit und Künstlichkeit, von Natur- und Kulturzeichen. Dabei lotet die empfindsame Gattungsinnovation mit einem großen variationsreichen Formenrepertoire das Erinnerungspotenzial des Haares in seinen spezifischen Identitäts- und Zeitimplikationen aus.

Anmerkungen

- 1 Zur Begründung des Memorialschmucks aus Haaren aus der Kultur der Empfindsamkeit ist vor allem auf die nach wie vor grundlegende und materialgesättigte Monographie von Gisela Zick sowie auf die Aufsatzreihe von Nina Gockerell und Irmgard Endres-Mayer zu verweisen. Dies bestätigen auch die jüngsten Ausstellungen *Haargenau – Schmuck und Bilder aus Haaren* im Städtischen Museum Wasserburg (www.heimatmuseum-wasserburg.de) und *Ein Hauch von Ewigkeit – Haarkultur im 19. Jahrhundert und heute* im Altonaer Museum in Hamburg 2003 (www.haarkabinett.de). Die Empfindsamkeitsthese wurde von Marcia Pointon auch in Blick auf die englische Haarkunst untermauert. Gisela Zick: Gedenke mein. Freundschafts- und Memorialschmuck 1770–1870. Dortmund 1980. Nina Gockerell: Aus Menschenhaaren gefertigter Schmuck I. Ursprünge, Motivierung und Entwicklung. In: Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen- und Kostümkunde (1980), H. 1, S. 45–64. Irmgard Endres-Mayer: Aus Menschenhaaren gefertigter Schmuck II. Haargeflechte. In: Ebd. (1980), H. 2, S. 130–152. Nina Gockerell: Aus Menschenhaaren gefertigter Schmuck III. Technik und Ikonographie der gelegten und gedrehten Ornamente. In: Ebd. (1981), H. 1, S. 39–54. Marcia Pointon: Wearing Memory. Mourning, Jewellery and the Body. In: Gisela Ecker (Hrsg.): Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter. München 1999, S. 65–81.
- 2 Philippe Aries: Geschichte des Todes. München 1993, S. 188.
- 3 Pointon profiliert diese Beobachtung im Vergleich mit »mourning ornaments« aus Haaren des 17. Jahrhunderts, die nichts anderes zu sein vorgeben, als Haare. Pointon (wie Anm. 1), S. 73f.
- 4 Die Auseinandersetzung mit der Perücke und ihrer dezidiert politischen Semantik hatte diesem Berufsstand seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, einschneidend dann mit der Französischen Revolution, seine Grundlage entzogen, indem die Repräsentations- durch die Identitätslogik der

- Haarmode ersetzt wurde. Dazu Hans-Georg von Arburg: Haarprobleme um 1800. Perrücken und Frisuren in der wissenschaftlichen Publizistik, in der bildenden Kunst und in der Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts. In: Paul Michel (Hrsg.): *Symbole im Dienste der Darstellung von Identität*. Bern 2000 (Symbolforschung 12), S. 195-235.
- 5 Gockerell: *Aus Menschenhaaren gefertigter Schmuck I* (wie Anm. 1), S. 60f.
 - 6 Ebd., S. 58 und Zick (wie Anm. 1), S. 166.
 - 7 Die Haarkunst ist noch bis in den Nationalsozialismus hinein geläufig. 1933 schickte ein Friseur ein Haarbild als Geschenk an Adolf Hitler, auf dem ein Hakenkreuz aus Menschenhaar zu sehen war. Das abstrakte Parteizeichen wird auf diese Weise als ›Volkskörper‹ aufgeladen. Beatrice Heiber und Helmut Heiber (Hrsg.): *Die Rückseite des Hakenkreuzes*. Absonderliches aus den Akten des Dritten Reiches. 2. Aufl. 1994, S. 137.
 - 8 Der Haar-Werkstoff wurde bald zu einer Mangelware, da der Bedarf nicht mehr von der armen Bevölkerung, die durch ihre ökonomische Lage zum Verkauf des Eigenhaars gezwungen war, produziert werden konnte. In Folge entwickelte sich eine Haar-Kriminalität: »Zopfabschneider« raubten Frauen im öffentlichen Raum fast unmerklich ihr Haar. Alfred A. Peters, Ute Olliges-Wieczorek und Imke Barbara Peters: *Schmuck und Bilder aus Haaren*. Ein europäisches Kulturerbe. Norden 1995, S. 19.
 - 9 Nach einer langen und produktiven Kontroverse, deren Positionen in der literaturwissenschaftlichen Forschung am deziertesten von Gerhard Sauder, der die Empfindsamkeit als bürgerliche Tendenz interpretierte, und von Lothar Pikulik, der die unbürgerliche Seite betonte, vertreten worden sind, ist die binäre Opposition bürgerlich-adelig in den Hintergrund gerückt. Gerade die aktuelle Fürstinnenforschung, die vor allem den geschlechtsspezifischen Zuschreibungen nachgeht, wird hier noch vieles klären können. Die Tagungen zu Herzogin Anna Amalia zu Sachsen-Weimar-Eisenach und Fürstin Luise von Anhalt-Dessau in Weimar und Dessau 2003 zeigten bereits nicht nur, wie Vertreter/innen beider Stände – und zwar gerade im produktiven Zusammenspiel – an der Erfindung und Konturierung des neuen ästhetischen Lebensstils beteiligt waren, sondern auch, wie solche auf den ersten Blick identischen Versuchsanordnungen je nach sozialem Rahmen völlig unterschiedliche Formen hervortreiben konnten.
 - 10 Vgl. Peters, Olliges-Wieczorek und Peters (wie Anm. 8), Abb. S. 103-106.
 - 11 Vgl. Zick (Anm. 1), Tafeln 55 und 56.
 - 12 Vgl. Ebd., Tafel 22.
 - 13 Die formale und sprachliche Analogisierung von religiösen Reliquien und weltlichen Andenken wurde materialreich von Petra Maisak und Gerhard Kölsch in der *Andenken-Ausstellung des Frankfurter Goethehauses* belegt. »Köstliche Reste«. *Andenken an Goethe und die Seinen*. Hrsg. vom Freien Deutschen Hochstift und vom Frankfurter Goethe-Museum. Frankfurt a.M. 2002 (Ausstellungskatalog des Goethehauses Frankfurt).
 - 14 Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999, S. 241.
 - 15 Martin Luther: *Katechismuspredigten 1528*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 30/I. Weimar 1942, S. 145.
 - 16 Marianne von Willemer an Johann Wolfgang Goethe im August 1820. In: J.W. Goethe: *Briefwechsel mit Marianne und Jakob*. Hrsg. v. Hans-J. Weitz. Frankfurt a.M. 1986, S. 98.
 - 17 In seinem *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* entwickelt Dolf Sternberger in dem kurzen Essay *Das teure Andenken* eine zentrale Erinnerungsform des zurückliegenden Jahrhunderts. Nicht zufällig entfaltet er seine Analyse entlang der Lektüre eines der meistverkauften Romane des 19. Jahrhunderts, aus Harriet Beecher Stowes *Onkel Toms Hütte* (1852): Ein Mädchen schneidet sich auf dem Totenbett einige Locken ab und überreicht sie den anwesenden Angehörigen. »[D]arum also ist das teure Andenken so teuer«, argumentiert Sternberger, »weil es die süßen Empfindungen schmerzlich wiederholen und die längst getrockneten Tränen noch einmal fließen läßt«. Dolf Sternberger: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1978, S. 70.
 - 18 Als »Poesie der Verschollenheit« charakterisiert Theodor Storm seine verschwiegene

- Erinnerungsnovelle über ein Haarmedaillon, nachdem der Novellentheoretiker Paul Heyse die dringliche Frage gestellte hatte: »Wo zum Teufel bleibt der Roman?« P. Heyse an T. Storm am 26.11.1854 und T. Storm an Dorothea Storm am 6.7.1862. In: Theodor Storm: Sämtliche Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Peter Goldammer. 7. überarb. Auflage. Berlin 1992, S. 786f. Die Raffinesse dieser Novelle *Im Sonnenschein* besteht darin, dass Storm die gattungstypischen Spielarten des zweiseitigen Haar-Medaillons von Zeigen und Verbergen, Inklusion und Exklusion, wie sie im Folgenden entwickelt werden, in die Erzählform übersetzt. Diese Grundstruktur wird narrativ sowohl für den komischen Liebesroman als auch für den Kriminalroman interessant. Das konnte Natascha N. Hoefler in einem unveröffentlichten Impulsreferat *Von Austens Ring zu Mörikes Perlenkette. Zum poetischen Potential der Andenken-Dinge* anlässlich eines Workshops des Giessener SFBs »Erinnerungskulturen« mit Jan Assmann am 26.10.2001 am Beispiel von Jane Austens *Sense and Sensibility* (1811) für den komischen Liebesroman zeigen, da hier ein Haar-Ring als narrative Keimzelle zur Projektionsfläche und zum Handlungsmotor der Leidenschaften wird. Für das kriminalistische Erzählen haben Natascha N. Hoefler und Günter Oesterle am Fallbeispiel von George Sands Romandebüt *Indiana* (1832) vorgeführt, wie das Haar-Andenken sich als Medium des Un-Heimlichen eignet. Natascha N. Hoefler und Günter Oesterle: Über »teure Andenken«, unheimliche »Überbleibsel« und versteckte Erinnerungen in Literatur und Alltag des 19. Jahrhunderts. In: Tobias L. Kienlin (Hrsg.): Die Dinge als Zeichen. Kulturelles Wissen und materielle Kultur – Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Synthese (im Druck).
- 19 Hier ist vor allem auf Johann Wolfgang Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden* (1829) hinzuweisen, in denen – insbesondere das weibliche – Handarbeiten von Andenken unter den Vorzeichen der Maschinisierung der Weberzunft reflektiert wird. Dazu: Christiane Holm: Andenken und Fetisch in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahren*. In: Bettina Bannasch und Günter Butzer (Hrsg.): Übung und Affekt: Aspekte des Körpergedächtnisses (im Druck). Als ein ebenso programmatischer Text kann die kleine, überaus dicht gearbeitete Kalendergeschichte *Brotlose Kunst* (1808) von Johann Peter Hebel gelten, in der ausgerechnet in einer Nadelmanufaktur, dem bevorzugten Studienobjekt der ökonomischen Theoriebildung, eine Arbeiterin dem technisch interessierten Besucher ein filigranes Andenken aus einem einzeltem Haar knotet.
- 20 Zick interpretiert das Medaillon als »Sonnenform des ›Bildes im Bilde‹«. Zick (wie Anm. 1), S. 155.
- 21 Dass die Trauernde mit der Betrauten identisch ist, die Verstorbene also selbst als Trauernde erinnert wird, scheint ein bisschen zu sophistisch, kann aber nicht ausgeschlossen werden. Für die oben daran anschließenden Überlegungen macht es jedoch keinen Unterschied.
- 22 Johann Christoph Adelung: Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der hochdeutschen Mundart. Leipzig 1774.
- 23 Vgl. Zick (Anm. 1), Tafel 50 und 53. Peters, Olliges-Wieczorek und Peters (wie Anm. 8), Abb. S. 70.
- 24 Heinz Maritz: Art. Reliquien. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 8. Freiburg i. Br. 1999, Sp. 1092.
- 25 Geklöppelte Objekte sind, sofern das Geschlecht der Spende auszumachen ist, fast ausschließlich aus Frauenhaar, da nicht nur eine große Menge, sondern auch eine gewisse Länge des Werkstoffs erforderlich war. Bei der Haarpudermalerei finden sich auch Verweise auf weibliche Gaben, jedoch überwiegen die männlichen. Auffällig ist, dass die Haarpudermalerei vorwiegend für das Gedenken an Verstorbene verwendet wird, wo möglicherweise auch hygienische Bedenken bestanden und das Haar erst entsprechend scharf behandelt werden musste.
- 26 Die Ikonographie der Trauer wurde, wie Ellen Spickernagel gezeigt hat, entsprechend der neuen Arbeitsteilung der Geschlechter Ende des 18. Jahrhunderts an den weiblichen Körper gebunden. Ellen Spickernagel: Groß in der Trauer. Die weibliche Klage um tote Helden in der Historienmalerei des 18. Jahrhunderts. In: Ausstellungskatalog *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revo-*

- lution und Neue Weiblichkeit 1760-1830. Frankfurt a.M. 1989, S. 308-324. Dazu auch: Ecker (wie Anm. 1).
- 27 So wurde der Gedanke, dass der tote Körper dem Baumwuchs im eigenen Park von Nutzen sein kann, von Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg testamentarisch festgehalten, der 1804 entsprechend seinen Vorgaben in seinem Park bestattet wurde. Diese Haltung markiert freilich ein Extrem, ist aber, wie Annette Dorgerloh zeigt, garten-theoretisch durchaus konsequent. Annette Dorgerloh: Ewige Ruhe im Wandel. Zum Verhältnis von Garten und Friedhof im 18. Jahrhundert. In: Natascha N. Hoefler, Anna Ananieva (Hrsg.) *Der andere Garten: Erinnern und Erfinden in Gärten der Institutionen*. Göttingen 2004 (Formen der Erinnerung 22) (im Druck). In diesem Zusammenhang ist auf eine parallele Entwicklung hinzuweisen, generell die Gedenksteine an noch lebende Angehörige durch Bäume, das Kultur- durch das Naturzeichen zu ersetzen. Einen solchen Fall bearbeitet Anna Ananieva im Familienhain in Pawlowsk. Anna Ananieva: *Erinnerung und Imagination. Der Landschaftspark von Pawlowsk im europäischen Gartendiskurs zwischen 1777 und 1828*. In: *Krieg und Frieden – eine deutsche Zarin in Schloß Pawlowsk*. Hamburg 2001 (Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München), S. 226-280, hier: S. 260-262.
- 28 Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): *Lexikon des Aberglaubens*. Berlin und Leipzig 1930/31, Sp. 1258.
- 29 Die antike Humoralpathologie wird noch im Zedler kolportiert. Zedler... Art. Haar. 1735
- 30 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4. Bd. Leipzig 1778. Nachdruck Zürich 1968, S. 112. An dieser Stelle sollen die konkreten Schlussfolgerungen nicht vorenthalten werden: »Die wenigste Reizbarkeit ist immer beym kurzen, harten, krausen, schwarzen Haar – die meiste beym flachweißen, zarten; Reizbarkeit nämlich ohne Federkraft. Schwerdrückend ohne Federkraft ist jenes; schwergedrückt ohne Widerstand ist dieses.« Ebd. Dazu auch Arburg (wie Anm. 4), S. 219.
- 31 Der Kult um die Dürerlocke, die ihre beson- deren Wert aus der haarprächtigen *vera icon*, dem Selbstporträt des Künstlers, bezieht, feiert im 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt. Auch finden sich Künstlerhaar-Sammlungen mit entsprechenden Katalogen wie die von Leigh Hunt, deren Prunkstück von dem goldgelockten Keats stammte. Beethovens Haarpracht war schon zu Lebzeiten so legendär, dass die Bewunderer sich mit seinem Tod gezielt um eine Locke bemühten und die Angehörigen im Sterbezimmer eine kahl geschchnittene Leiche vorfanden. Zu letzterem: Drei Begräbnisse und ein Todesfall. Beethovens Ende und die Erinnerungskultur seiner Zeit. Bonn 2002 (Ausstellungskatalog Beethoven-Haus Bonn und Museum für Sepulkralkultur, Kassel).
- 32 Jean Paul an Christian Otto am 13.6.1800. In: Eduard Berend (Hrsg.): *Die Briefe Jean Pauls*. 3. Bd. München 1924, S. 371.
- 33 Dass der Text sich nur im Zeitfluss konstituiert, war schon im Paragone bei Leonardo da Vinci formuliert worden und findet sich 1766 in Gotthold Ephraim Lessings einflussreichem *Laokoon* erneut zum zentralen Kriterium der Mediendifferenz von Text und Bild erhoben.
- 34 Endres-Mayser (wie Anm. 1), S. 144f. Der entscheidende Grund für die Bevorzugung der Uhrenkette ergibt sich aus ihrer oben ausgeführten Geschlechtsspezifität, wie Jean Pauls stolze Mengenangabe illustriert: Uhrenketten setzten die langen Haargaben von Frauen voraus und gehörten in Folge zu den beliebtesten Objekten der Anleitungsliteratur für die weiblichen Andenken-Werkstätten (vgl. Anm. 25).
- 35 In der Haarkunst sind *rites de passage*-Objekte am häufigsten aus Frauenzöpfen belegt. So die Uhrenkette, Hochzeits- und Klosterbilder aus dem zu entsprechendem Anlass geschnittenen Braut- und Novizinnenhaar. Peters, Olliges-Wieczorek und Peters (wie Anm. 8), S. 53, 109-111.
- 36 Bächtold-Stäubli (wie Anm. 28), Sp. 1265.
- 37 Die noch Mitte des 18. Jahrhunderts bestehenden medizinische Bedenken gegen den Haarschnitt kommen in neuen haarphysiologische Untersuchungen zum Ausdruck, wenn sie argumentieren, dass das Schneiden der Haare unter Umständen sogar gesundheitsfördernd sein kann. Arburg (wie Anm. 4), S. 203.