

Das Antlitz der Andacht

Zum Bedeutungswandel der religiösen Szene: Gebärde und Manier*

Martin Scharfe

Nachgespürt wird einem epochalen Wandel. Bilddokumente der sogenannten alten religiösen Szene (etwa Votivbilder und Epitaphe) zeigen anfänglich ein nicht hinterfragtes (und wohl auch nicht hinterfragbares) stabiles Verhältnis des irdischen Menschen zu jenseitigen Mächten. Der Umstand, daß diese klassische Szene schrumpft, gestört wird, sich allmählich auflöst und sich fragmentiert, ist nur Indiz einer unbewußt wirkenden und sich verstärkenden Glaubensskepsis. Je mehr der jenseitige Pol entschwindet, desto wichtiger wird das Antlitz des Subjekts, dem anfangs keine Bedeutung zugemessen wurde, dem nun aber – im Versuch der Kompensation eines im Bewußtsein nicht zugelassenen Zweifels – Ausdruck abverlangt wird. Dieser Ausdruck der Religiosität erweist sich indes als herstellbar. Insofern ist die Maske oder Fratze des andächtigen Antlitzes nur Symptom eines – zunächst? – unausweichlich sich vollziehenden Glaubensverlustes in modernen Kulturen.

I. Prolog: Die wissenschaftliche Reise ist stets zu kurz

Ich will versuchen, zeigend, ratend und deutend neues Licht zu werfen auf ein altes anthropologisches Problem: auf die Frage nämlich, wie das Verhältnis zwischen dem Innerlichkeitsphänomen Glauben (das nur die Theologie glauben bestimmen zu können) und seinem leiblichen Ausdruck beschaffen sei (den auch eine simple Erfahrungswissenschaft festzustellen sich traut) – ja ob denn ›Glaube‹ überhaupt leiblichen und damit zugleich auch kulturellen Ausdruck suche und finde (das heißt: ob man ihn dem menschlichen Subjekt ansehen könne); und *wenn* er sich

* Vortrag, gehalten am 15. November 2013 in Graz anlässlich des sechzigsten Geburtstags von Univ.-Prof. Dr. Helmut Eberhart. – Den Vortragston habe ich nicht getilgt, nur einige der sehr persönlich gehaltenen Einleitungssätze habe ich weggelassen.

etwa in Gesicht und Gebärde zeige: ob dieser Ausdruck konstant oder historisch veränderlich sei; und *wenn* er sich im Lauf der Zeit gewandelt habe: wie solcher Wandel erklärt werden könne.

Ich bediene mich bei diesem Vorhaben insonderheit bildlicher Zeugnisse, weil die historischen kulturellen Tendenzen in solchen Objektivierungen überaus deutliche (und vor allem: deutlich *sichtbare*) Spuren hinterlassen haben – weshalb man sich längst wundern darf, daß unsere Fachwissenschaft diesen Königsweg der Deutung weithin verlassen und sich im Gestrüpp der Meinungen und Subjektivismen des lediglich Gesagten verheddert hat. Zumal die religiöse Szene – also die im Bild dargestellte und räumlich gedachte Beziehung des menschlichen Subjekts zur Gottheit – verschließt in sich (und offenbart zugleich allen, die Augen haben zu sehen!) Geheimnisse und Wahrheiten der menschlichen Geschichte, die weit über die Bornierungen jener engen Spezialdisziplin hinausweisen, die man ehemals mit dem so liebenswürdigen wie sprachlich schrägen Ausdruck als ›Religiöse Volkskunde‹ bezeichnet hat.

Wenn ich mich nun auf die Erkundungsreise begeben, um dem historischen Bedeutungswandel der religiösen Szene nachzuspüren, weiß ich das Interesse des Jubilars auf meiner Seite, hat er sich selbst doch zu einigen bedeutsamen Studien über Erscheinungen der sogenannten Volksfrömmigkeit ermuntern lassen. Er weiß also so gut wie ich, wie reizvoll eine solche Reise ist, wie mühsam auch – und, trotz aller Erträge, nie bis ins letzte befriedigend. Eine Reise ist immer zu kurz. Es ist vielleicht einer der tiefsten Sätze, die in der ›Italienischen Reise‹ zu finden sind: jene Notiz, die Goethe nach seiner Ankunft in Rom, November 1786, eintrug: »bei allem dem seh' ich voraus, daß ich wünschen werde, anzukommen, wenn ich weggehe.«¹ Soviel schon im voraus zur Entschuldigung unbefriedigender, jedenfalls lückenhafter, vielleicht auch widersprüchlicher Resultate.

1 Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise. Hg. von Herbert von Einem. München 1981, S. 133 (7. November 1786).

II. Die metaphysische Kohärenz der religiösen Szene

Dabei könnte eine Beobachtung am Beginn meiner vagierenden Betrachtungen die Basis für einige vielleicht überraschende Einsichten bieten; denn mit erstaunlicher Konstanz zieht sich durch ganze Jahrhunderte ein Grundtyp der religiösen Szene, der Irdisches und Jenseitiges, den sterblichen Menschen und sein erhofftes und geglaubtes Seelenheil, und der die Gläubigen mit ihrem Glaubensziel zusammenbindet; kurz: Dieser Bild- und Darstellungstypus betont die metaphysische Kohärenz der religiösen Szene – ganz so, wie man es auf einem Zeugnis des 18. Jahrhunderts findet, einer Bruderschaftsfahne der Erzknappen aus dem Rötzgraben bei Trofaiach. Sie zeigt uns links unten die Knappen kniend hinter einem Priester, die Hände zum Gebet zusammengelegt, die Häupter erhoben zur Heiligen, die – auf der Wolke der nächsten und höheren Ebene – samt ihren Attributen erscheint und von einem Putto präsentiert wird. Auf den obersten Wolken, im höchsten Himmel indes zeigt sich, als letzte Instanz, die heilige Dreifaltigkeit: links Christus, rechts daneben Gottvater, und darüber denken wir uns die Taube des heiligen Geistes.²

Diese transzendente Kohärenz – also die selbstverständliche Verkoppelung von Irdischem und Überirdischem, von Physis und Metaphysis – finden wir seit dem hohen Mittelalter auf unzähligen europäischen Zeugnissen ins Bild gesetzt: auf Grabmälern, Epitaphen, Stifterbildern, Altartafeln. Volkskundlerinnen und Volkskundler aber denken sogleich an Motivbilder, die seit dem 18. Jahrhundert massiert auftreten; und wenn sie eine klassische Ausbildung genossen haben, fällt ihnen auch der in der Spezialforschung inzwischen unumgänglich gewordene Kriss-Rettenbecksche Begriff der Anheimstellung ein³: die Gläubigen stellen sich den Heiligen und den göttlichen Personen anheim, sie empfehlen sich ihrer leiblichen, mehr noch aber ihrer geistlichen Fürsorge, es geht letztlich stets ums Seelenheil; und dieser Akt der Anheimstellung

2 Helmut Eberhart: Hl. Barbara. Legende, Darstellung und Tradition einer populären Heiligen. Graz 1988, Abb. vor S. 49.

3 Vgl. z.B. Lenz Kriss-Rettenbeck: EX VOTO. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Motivbrauchtum. Zürich, Freiburg i. Br. 1972; zur Würdigung dieses Ansatzes jetzt Wolfgang Brückner: Bilddenken. Mensch und Magie oder Missverständnisse der Moderne. Münster usw. 2013, S. 129–140.

wird ›promulgiert‹ – also sinnlich kommunizierbar und gleichsam unter Zeugen öffentlich gemacht. Dabei ist noch viel zu wenig bekannt, daß die Tendenz zur Anheimstellung sich um Konfessionsgrenzen wenig gekümmert hat – losgelöst von konkreten Anliegen in kritischen Lebenslagen ist sie im lutherischen Protestantismus in gleicher Weise Bild geworden.⁴

Angesichts solcher Beispiele aus protestantischen wie katholischen Regionalkulturen hat die Betrachter oft gestört, daß die Äußerung der doch offensichtlich hoch emotionalen innerlichen Vorstellungen sich so schwer visualisieren ließ – jedenfalls fühlte man sich irritiert durch den Umstand, daß sich die Innerlichkeit *nicht als ›Individualität‹* zeigte (wie es unsere Moderne erwartet). Natürlich war es korrekt, daß die Forschung auf die geringe Kunstfertigkeit der handwerklichen Maler verwies; doch dieser Hinweis, so wichtig er ist, trifft nicht den Kern. Das Unpersönliche und Reihenmäßige der Anheimstellungsbilder hat noch einen tieferen Sinn. Insofern hat Otto Ubbelohde gut daran getan, in seinen berühmt gewordenen Illustrationen der Grimmschen Märchen die Umzeichnung eines aus Stein gehauenen Epitaphs von 1596 zu anonymisieren.⁵ (Abb. 1)

Die Irritation der Moderne über die – wie ich jetzt sagen möchte – alte religiöse Szene hatte aber noch einen anderen Grund: die Beobachter mokierten sich nämlich auch über den in ihren Augen merkwürdigen Umstand, daß die Gläubigen auf den Bildern nicht nur keine Individualität, sondern oft auch *keinerlei ›Emotionalität‹* erkennen ließen. Die Anbetenden und Votanten wirken ja in der Tat oft kalt und unbeteiligt, vielleicht sogar derart abweisend maschinenmäßig, daß der moderne Betrachter und Interpret, der eine gewisse Wärme einer jeden religiösen Empfindung als selbstverständlich voraussetzt, sich solches ›Fremdeln‹ der Frommen nur mit der Ungeschicklichkeit und mangelnden Schulung der sogenannten Künstler zu erklären weiß; er bedenkt nicht, daß die Unbeholfenheit des Malers aus schierer Not (um nicht zu sagen:

4 Vgl. dazu Martin Scharfe: Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes. Stuttgart 1968, bes. S. 289–292 (›Heilsgewißheit‹).

5 Vgl. z.B. Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe mit allen Zeichnungen von Otto Ubbelohde. Hg. von Hans-Jörg Uther. München 1997, Band 2, S. 425 (zu Nr. 5 der Kinderlegenden: Gottes Speise).

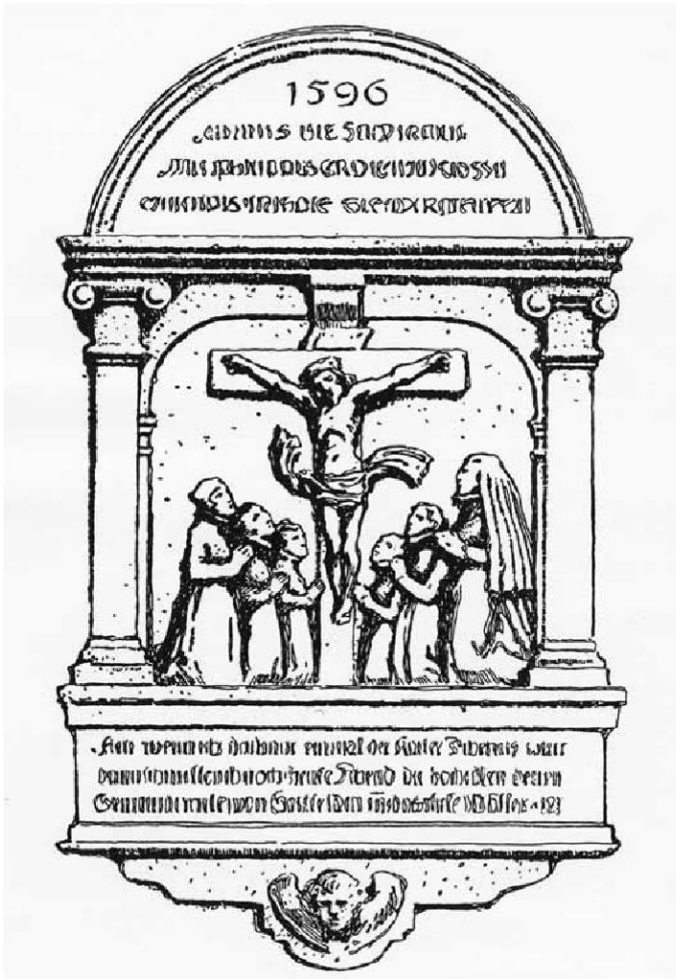


Abb. 1: Die »alte religiöse Szene« (mit anonymisiertem Text!) auf einem hessischen Stein-Epitaph von 1596. Zeichnung von Otto Ubbelohde. In: Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe mit allen Zeichnungen von Otto Ubbelohde. Hg. von Hans-Jörg Uther. München 1997. Band 2, S. 425.



Abb. 2: Die gestellte ›religiöse Szene‹ auf einer Fotografie des Jahres 1890. Egerland-Museum Marktredwitz.

unbewußt) ein Wahres getroffen hat. Denn das unverdrossene Fremdeln der Frommen liegt ja nur in der Logik der unauflösbaren Verknötung zwischen Menschen und Himmlischen in der religiösen Szene – diese Szene ist Frömmigkeit, ein ›frommes *Gesicht*‹ wäre da völlig überflüssig, ja redundant.

In einer Fotografie des Jahres 1890, von einem Berufsfotografen anlässlich einer Vereinsversammlung in einem Lokal der fränkischen Stadt Marktredwitz aufgenommen, finde ich die alte, die klassische Andachtsszene gleichsam auf den Punkt gebracht. (Abb. 2) Wir sehen ein sogenanntes ›lebendes Bild‹ – also verdeutscht: ein *gestelltes* Bild! – vor unser heutiges Auge gebracht. Vor der gemalten Landschaftskulisse steht ein klassisches überdachtes Weg-Kruzifix; und diesem Kruzifix sind drei Kinder andächtig zugeordnet: mit gefalteten Händen, der Junge links stehend, die beiden Mädchen rechts auf einer Betbank vor dem Kruzifix kniend. Das ist ganz und völlig die uns längst vertraute, die alte religiöse Szene. Doch verstört uns, fürs erste wenigstens, der Blick der drei jungen Andächtigen: denn er ist direkt, ja fordernd (und fast möchte ich sagen: keck) auf den Fotografen und (für alle Zeiten übrigens!) auf uns Betrachterinnen und Betrachter gerichtet.⁶

Damit aber will gesagt sein: Die subjektive Emotion ist in der altertümlichen Vorstellung von Religion unerheblich, infolgedessen ist der Ausdruck des Gesichts nicht von Belang, wichtig ist allein die Einordnung des Individuums in die Szene. Glaube ist dann ritueller Vollzug. Religion ist ursprünglich identisch mit Ritual, sie vollzieht sich vorzüglich in äußerer Teilnahme; sie hat nichts zu tun mit dem, was wir heute innere Beteiligung nennen.

Insofern reicht es völlig, wenn man, dieser alten Auffassung folgend, am Gottesdienst leiblich teilnimmt – und sei es im Tiefschlaf, wie beispielsweise William Hogarths Kupferstich von 1736 (1762 überarbeitet) bemängelt.⁷ Doch ist diese kritische Position, die uns heute so einleuch-

6 Abb. in Elisabeth Fendl: Eghalanda halt's enk z'samm. Geschichte und Gegenwart der Egerländer Gmoin. Marktredwitz 1993, S. 30. – Für die Beschaffung der Fotografie danke ich herzlich Elisabeth Fendl, M. A., Freiburg i. Br., und Carola Reul, M. A., Marktredwitz.

7 Abb. z.B. in Friedrich Wendel: Die Kirche in der Karikatur. Eine Sammlung antikerlicher Karikaturen, Volkslieder, Sprichwörter und Anekdoten. 2. überarb. Aufl. Berlin 1928, S. 59.

tet und so selbstverständlich erscheint, das Produkt einer späten Phase⁸ – und zugleich das Produkt einer Tendenz, die sich anheischig macht, die Religion zu retten, aber nicht weiß (und nicht wissen kann?), was die Konsequenzen ihres Wollens sind.

Ich habe die alte Auffassung von Religion gelegentlich als ›legales Christentum‹ bezeichnet – also als eine Glaubensauffassung, welche die Reformatoren des 16. Jahrhunderts als ›Gesetzlichkeit‹ gebrandmarkt haben.⁹ Doch scheint exakt das Konzept des ›legalen Christentums‹ auch das der alten religiösen Szene gewesen zu sein: die metaphysische Kohärenz des diesseitigen Lebens mit dem jenseitigen war vorausgesetzt, die ›richtige‹, die regelgemäße fromme Handlung brachte das szenisch zum Ausdruck – weshalb dieser Ausdruck völlig auf die Anzeichen von Emotionalität und individueller innerer Beteiligung verzichten konnte und kann. Wenn wir also die alte religiöse Szene richtig verstehen (und das heißt vor allem: wenn wir ihre räumliche Konstellation richtig verstehen!), sagt sie uns¹⁰: in Zeiten und Verhältnissen fester religiöser Bindung – also in Zeiten und Konstellationen, da der Mensch fromm sein will und fromm ist, weil er sich nichts anderes vorstellen kann, als fromm zu sein – zeigt allein schon die äußere Szene das Innere an; *da bedarfes keinen frommen Gesichts*.

Ich versuche diese erste These mit einer letzten Beobachtung zu stützen. Das prächtigste Beispiel der Szene einer sogenannten ›ewigen Anbetung‹ ist gewiß das Monument Maximilians I. in der Innsbrucker Hofkirche aus der Mitte des 16. Jahrhunderts: In Bronze gegossen kniet der Kaiser gekrönt und betend zuoberst auf dem Kenotaph,

8 Vgl. dazu Jon Mathieu: In der Kirche schlafen. Eine sozialgeschichtliche Lektüre von Conradin Riolas »Geistlicher Trompete« (Strada im Engadin, 1709).

In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 87, 1991, S. 121–143.

9 Vgl. Martin Scharfe: Über die Religion. Glaube und Zweifel in der Volkskultur. Köln, Weimar, Wien 2004, insbes. S. 87–110.

10 Ich profitiere also bei meiner Analyse vom Konzept des ›szenischen Verstehens‹, wie es von Alfred Lorenzer und seiner ›Schule‹ entwickelt worden ist. Alfred Lorenzer: Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In: Ders. (Hg.): Kultur-Analysen (= Psychoanalytische Studien zur Kultur). Frankfurt a.M. 1986, S. 11–98; vgl. auch die anderen Beiträge dieses Bandes sowie Jürgen Belgrad u. a. (Hg.): Zur Idee einer psychoanalytischen Sozialforschung. Dimensionen szenischen Verstehens. Frankfurt a. M. 1987.

den Blick auf den Hochaltar mit seinen ewigen Verheißungen gerichtet.¹¹ Aber eindrücklicher ist jene andere Szene einer »ewigen Anbetung« in der Silbernen Kapelle – allein schon wegen der Stille, die im oberen Geschoß der Hofkirche herrscht, weil nur selten einmal einer aus der Masse der Touristen den Weg über die Treppe findet. (Abb. 3) Wer indessen hinaufsteigt, sieht links oben hinter dem verschlossenen Gitter, das den Raum teilt, in Rückansicht einen auf einer Wandkonsole knienden Ritter schräg vor dem schwarzen und silbernen Marienaltar: die Repräsentation des 1595 verstorbenen Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol; sie gehört zu seinem seitlich darunter befindlichen Grabmal. Ich meine, daß niemand, dessen Blick auf diese Installation fällt – auf die im Raum angeordnete Szene der ewigen Anbetung –, unberührt und unbewegt sein wird.

Nun liest man freilich in den historischen Darlegungen zu dieser Inszenierung¹², der Erzherzog habe vor seinem Tode angeordnet, daß sein *Harnisch* in der Kapelle deponiert werde¹³ – der Besucher, dem nur der Blick durch das verschlossene Gitter bleibt, kann also mit Recht fragen, ob das Visier des Helms offen oder geschlossen, ja ob der Gestalt des Stifters überhaupt ein *Gesicht* verliehen sei. Wer sich das Gitter öffnen läßt, wer also ins *offene* Visier blicken kann, sieht dann zwar ein holzgeschnitztes (und übrigens ziemlich derb koloriertes) Antlitz; doch wird er sich auch bald eingestehen müssen, daß die Szene dieses Gesichts eigentlich gar nicht bedarf. Ihr Sinn bleibt derselbe, so oder so; der fromme Ausdruck liegt in der Szene selbst, fromme Mimik ist völlig entbehrlich; ja man darf vielleicht, vom Innsbrucker Beispiel angeregt, sagen: die Hülle reicht. Doch läßt uns das Beispiel mit seiner Nähe zum

11 Vgl. Elisabeth Scheicher: Das Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche. Wien 1986; Monika Frenzel: Der Kenotaph Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck. Innsbruck 2003.

12 Hier ist der im gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Diskurs fast inflationär gebrauchte und deshalb entwertete Ausdruck einmal wirklich angebracht!

13 Vgl. Johanna Felmayer: Silberne Kapelle. In: J. Felmayer u. a. (Bearb.): Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten (= Österreichische Kunsttopographie, 47). Wien 1986, S. 427–444; hier: S. 445; Franz Colleselli: Hofkirche, Maximiliansgrab, Silberne Kapelle Innsbruck. Innsbruck o. J., (S. 15). – Die Stiftung ist natürlich in die lange Tradition der Weihegaben (insbesondere von Waffen, eigenen oder erbeuteten) einzuordnen. – Für Hilfe bei der Beschaffung einer tauglichen Fotografie danke ich herzlich Dr. Herlinde Menardi, Innsbruck.

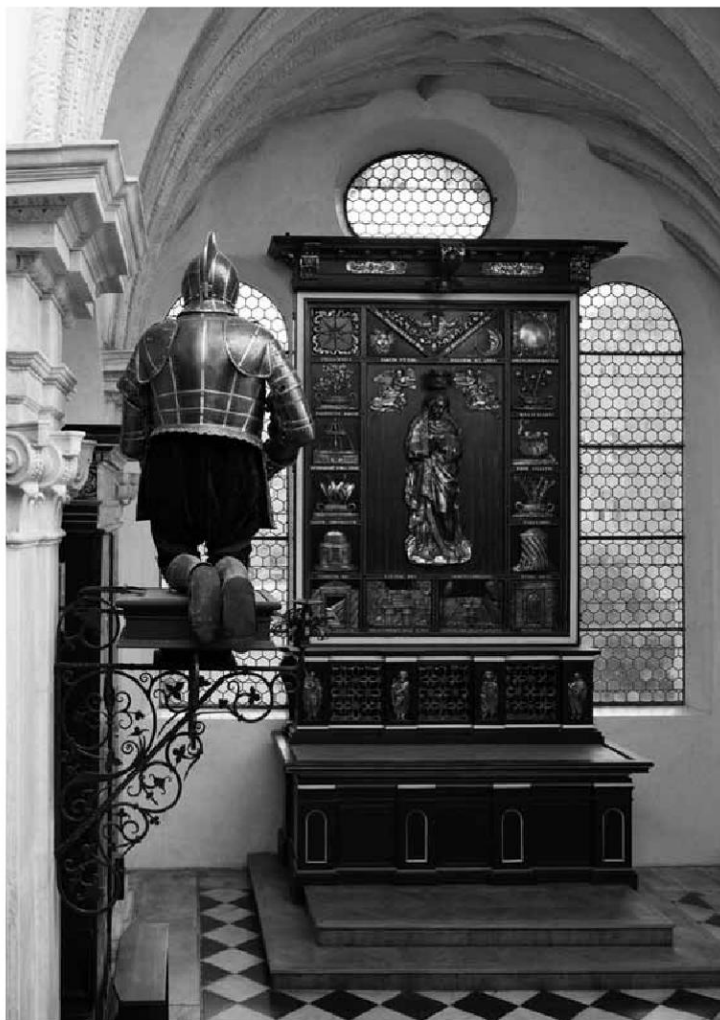


Abb. 3: Die Szene der ›Ewigen Anbetung‹: der Ausdruck des Gesichts ist unerheblich. Installation in der Silbernen Kapelle der Hofkirche zu Innsbruck. © Burghauptmannschaft Österreich. Foto: Dr. M. Scharfe.

Theatermäßigen zugleich auch ahnen, wir hätten es fortan mit einer zerbrechlichen Konstellation zu tun.

III. Störung, Schrumpfung und Auflösung der Szene, Aufstieg des Fragments

In der Tat beobachten wir spätestens mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts zwei prekäre Tendenzen: zum einen die Schrumpfung der Szene, der ihre Auflösung folgt; zum andern aber und zuvörderst Störungen, die fast unbemerkt in die Bilder der frommen Szene einsickern und anzeigen, daß der alte Sinn bald gesprengt werden wird.

Ich beginne mit einem steirischen Beispiel, das wohlbekannt ist und dennoch erneut zitiert werden muß, weil es eine Inkunabel der Frömmigkeitsgeschichtlichen Entwicklung ist: die Darstellung der Einweihung des Gipfelkreuzes auf dem Erzberg im Jahre 1823 – eine überaus prächtige, ja kolossale Szene mit allem kirchlichen Pomp und Hunderten von Gläubigen.¹⁴ Aber der alten religiösen Szene, die wir vor uns zu haben glauben, ist doch (wenn man so sagen darf) der Zahn gezogen; denn der Schutz, den die jenseitige Himmelsmacht bislang noch stets gewährt hatte, ist brüchig, er ist durch menschliche Kunst, durch menschliches Wissen hinterfragbar geworden: Das Gottesbild, das den Menschen seither Schirm und Schild gewesen war, muß nun durch Menschenwerk – den Blitzableiter – selbst geschützt werden. Der Zweifel ist eingezogen in die alte religiöse Szene, sie ist, um ein Wort zu verwenden, das Erzherzog Johann mit verhärmtem Blick auf die sich entchristlichende Welt seiner Zeit gewählt hatte, verhunzt.¹⁵

Eine verhunzte Szene zeigt auch ein anderes Bild, das ganz gewiß als frommes Genrebild gedacht und angelegt war; aber der nüchterne Blick auf die Szene entlarvt sie doch als hohl: Vorgegeben ist, die junge Frau

14 Vgl. dazu Martin Scharfe: Kruzifix mit Blitzableiter. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde LIII/102, 1999, S. 289–336.

15 Im Einladungsschreiben vom 16. Mai 1823 an den Erzberg-Prediger Egid Scherer. Vgl. die Flugschrift: Erhöhung des Kreuzes oder feyerliche Einweihung des von S. er kaiserlichen Hoheit dem durchlauchtigsten Erzherzoge Johann, als Radgewerk zu Vordernberg in Steyermark, auf der Höhe des Erzberges errichteten Kreuzes am 3ten Juny 1823. St. Gallen 1827, S. 17.

vor dem Bildstock erkläre dem Kind die Geheimnisse des Glaubens.¹⁶ (Abb. 4) Doch die Nische des Bildstocks ist dunkel und leer, es gibt da nichts zu erklären, und der Bub scheint ungeduldig am Gitter zu rütteln.

So erblickt, wer sich offene Augen verschafft hat, im 19. Jahrhundert auf Schritt und Tritt Störungen der alten frommen Szene – Störungen, die Brüche der alten Glaubensgewißheiten widerspiegeln. Ludwig Richter, der so untadelige und großartige Darsteller des deutschen Hauses – der deutschen kleinbürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts –, war, nach allem, was wir aus seinen Selbstzeugnissen wissen, gewiß ein frommer Mann.¹⁷ Und doch hat ihn sein Unbewußtes (man möchte sagen:) gezwungen, in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine ganze Reihe von äußerst verstörenden Szenen zu zeichnen: Elends- und Verzweiflungssituationen – Menschen in höchster Not, die sich nicht mehr, wie einst, dem Gekreuzigten vertrauensvoll und gläubig zuwenden, sondern die sich, in ihr Leid versunken, von ihm abkehren; und gelegentlich ist gar noch wie zu allem Überfluß der Stamm des Kreuzes abgeschnitten. (Abb. 5)

Man hat wohl bislang den Gestus der Abwendung in Bildern der religiösen Szene viel zu wenig beachtet – sowohl den Gestus der Abkehr des Menschen von seinem transzendenten Gegenüber als auch der himmlischen Wohltäter selbst vom Menschen, so daß etwa das Abbild des Erlösers dem Andächtigen das Hinterteil zukehrt.¹⁸ (Abb. 6)

Dieses Motiv der Abkehr erscheint noch gesteigert in einem Bild, das wir möglicherweise als den Inbegriff tiefster Frömmigkeit rezipiert

16 Vgl. dazu Martin Scharfe: Bildstock ohne Bild. Einige unauffällige Bilddokumente zur Geschichte der Frömmigkeit in der Steiermark (und anderswo). In: Blätter für Heimatkunde. Hg. vom Historischen Verein für Steiermark (Graz) 87, 2013, S. 102–113.

17 Zu Richter insgesamt vgl. Martin Scharfe: Störung und Heil. Ludwig Richters Verharmlosung: ein Mißverständnis. In: Albrecht Esche (Hg.): Revision einer Idylle. Ludwig Richter zum 200. Geburtstag. Bad Boll 2003, S. 13–31.

18 Vgl. z.B. die Illustration L. von Schliebens in einer Textsammlung mit dem bezeichnenden Titel »Aus der verlorenen Kirche«: Rudolf Günther (Hg.): Aus der verlorenen Kirche. Religiöse Lieder und Gedichte für das deutsche Haus. Heilbronn 1907, S. 124. – Das Bild der »verlorenen Kirche« stammt von Ludwig Uhland, der es in einem Gedicht des Jahres 1812 verwendet hatte (der Dichter hat in der »Verderbnis dieser Zeit« beim Blick ins bemalte Gewölbe eines geheimnisvollen Domes im tiefen Walde die Vision eines offenen Himmels). Vgl. Ludwig Uhland: Gedichte. Hg. von Hans-Rüdiger Schwab. Frankfurt 1987, S. 220–222.



Abb. 4: Die gestörte Andacht: Bildstock ohne Bild.
August Gerasch: Die Erklärung. Landlthl in Steyrm.
Lithographie 2. H. 19. Jh. Alpenverein-Museum Inns-
bruck. Oesterreichischer Alpenverein, Inv.-Nr. 2103.



Abb. 5: Abgewandt unter den Füßen des Gekreuzigten.
Ludwig Richter: Gott wird für uns sorgen. Holzstich
1865. In: (Ludwig Richter:) Das Ludwig Richter Album.
Sämtliche Holzschnitte. 2. Aufl. München 1971, S. 1651.

Abb. 6: Andacht zur Kehrseite des Kreuzes. Illustration
von L. von Schlieben in Rudolf Günther (Hg.): Aus der
verlorenen Kirche. Religiöse Lieder und Gedichte für das
deutsche Haus. Heilbronn 1907, S. 124.

haben und empfinden: Ich meine Caspar David Friedrichs Gemälde aus dem Jahre 1808, das wir unter der Bezeichnung ›Das Kreuz im Gebirge‹ kennen; und doch birgt das Bild in sich selbst die fundamentalste Störung der alten frommen Szene. Denn das Gemälde, dessen Rahmen es ja noch heute als Altarbild ausweist (›Tetschener Altar‹), ist – wie jedes Altarblatt – als Teil einer Szene zu sehen: die Gläubigen ausgerichtet und bezogen auf Ankündigung und Hoffnung des Heils. So hat der Maler auch sein Bild sehen wollen, wir kennen die Beschreibung und Deutung des Werks aus seiner Feder.¹⁹ Gemalt aber hat er etwas ganz anderes: Nicht nur ist hier der Christusblick vom Betrachter, vom Menschen ab- und der Natur in der Ferne zugewandt, sondern die Gestalt des Erlösers borgt auch noch ihren Glanz vom Naturlicht der Sonne – und vor allem: wir sehen nicht das Abbild Jesu Christi selbst, sondern einen aus glänzendem Metall gegossenen Corpus, ein Zitat also, ein Surrogat, eine Attrappe, eine buchstäblich leere Hülse. Was als Rettung und höchste Steigerung der Religion gedacht und behauptet war, erweist sich bei näherem Zusehen als ihre Auflösung.²⁰

Aber Irritation geht nicht allein von der abgewandten Christus-Attrappe aus: trotz allem Aufwand an warmtöniger Malerei strahlt das Bild auch eine gewisse Kälte aus, eine frösteln machende Verlassenheit²¹, Vorspiel vielleicht jener Prozesse der Vereinsamung und des Zerfalls, welche die alte religiöse Szene insbesondere seit dem 19. Jahrhundert untergraben.

Am beeindruckenden Werk Ludwig Richters, dieses Vormanns des ›deutschen Hauses‹ (als eines christlich definierten kleinbürgerlichen Hauses, und Wilhelm Heinrich Riehl wäre der zugehörige Theoretiker!), läßt sich der Prozeß der Schrumpfung der alten religiösen Szene recht gut aufzeigen – und zwar am beliebten Bildmotiv der häuslichen Andacht, des Abend- und des Tischgebets. Einer der Holzschnitte aus dem Jahr 1855 zeigt die Familie – Vater, Mutter, fünf Kinder – um den Tisch versammelt. Der Hausvater hat die Bibel – als Medium des verge-

19 Vgl. Caspar David Friedrich: Was die fühlende Seele sucht. Briefe und Bekenntnisse. Hg. von Sigrid Hinz. Berlin 1968, S. 119 f. (›Auf einem Felsen steht ausgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest wie unser Glaube an Jesum Christum‹ usw.).

20 Ich darf hier einige Sätze wiederverwenden (und leicht variieren) aus meinem Buch: Über die Religion (wie Anm. 9), S. 233.

genwärtigten Gottesworts – aufgeschlagen, die Hände sind zum Gebet gefaltet oder zusammengelegt. An der Wand aber erkennt man, schemenhaft wenigstens, das Kruzifix: Das ist immerhin noch die Spur der alten Szene.²² (Abb. 7)

Doch es ist nun kein weiter Weg mehr zur Wand ohne jeden Verweis aufs Transzendente. Auf einem Holzschnitt des Jahres 1858 mit der Darstellung des ordinären Tischgebets (fast hätte ich gesagt: des profanen Tischgebets!) erscheint in der Nische der Wand statt des Kruzifixes (neben zum Trocknen aufgehängten muffelnden Klamotten) – der Mostkrug!²³ (Abb. 8) Das Jenseitige ist nur noch mitgedacht, es bleibt (wie im Rätsel) zu ergänzen; die alte religiöse Szene ist auf den schäbigen Alltag geschrumpft, der Rest ist Genre – freilich oft prächtiges Gebetsgenre²⁴, dem wir nun in großer Häufung begegnen.

Vielleicht ist es überflüssig zu sagen, daß meine These keine ist, die ich mir aus den Fingern gesaugt habe: Die *Bilder selbst* als wohl meisthin unbewußte Ausdrücke und Dokumente eines epochalen Umbruchs wollen diese These loswerden, sie schreien sie mit ihrer lautlosen Sprache aus

- 21 Da hatte der ob seiner Beckmesserei vielgescholtene Freiherr Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr vielleicht doch etwas Richtiges erspürt, wenn er es auch mit aufwendigem Regelwerk des perspektivischen Sehens wieder zudeckte. Er monierte nämlich den Widerspruch zwischen exakt naturalistischer Wiedergabe der Details (»Jedes Reischen, jede Nadel an den Tannen, jeder Fleck auf den Felsblöcken ist ausgedrückt«) und dem – nach den Gesetzen der Optik – »mehrere tausend Schritte in gleicher Höhe mit dem Berge« anzunehmenden Standort des Malers. F. W. B. von Ramdohr: Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt (1809). In: C. D. Friedrich: Briefe und Bekenntnisse (wie Anm. 19), S. 121–147; die Zitate auf S. 137 und 132.
- 22 (Ludwig Richter:) Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte (2 Bände durchpag.). 2. Aufl. München 1971, S. 1325. – Vergleichbar aus der Mappe »Vater unser« von 1856 das Blatt mit der Abendandacht (ebd. S. 93): ein Engel zeigt dem Kind den Gekreuzigten.
- 23 Ebd. S. 1463. – Daß es schon viel früher reine Genreszenen des Tischgebets gibt (etwa von Adrian van Ostade, datiert 1653), muß nicht gegen meine These sprechen; das sind Vorläufer. Eine Abbildung z. B. bei Georg Hirth (Hg.): Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten. Leipzig, München o. J. Band 5 (1887), S. 1612 (Abb. 2390).
- 24 Zum Beispiel bei Theodor Schüzens großformatigem und großartigem Gemälde »Mittagsruhe in der Ernte«, 1861. Jörg Becker, Claudine Pachnicke (Hg.): Theodor Schüz 1830–1900. Tübingen 2000; Abb. ebd. S. 57–70.



Abb. 7: Reste der ›alten Szene‹: der Schatten des Kreuzifixes an der Wand. Ludwig Richter: Wohl einem Hause. Holzstich 1855. In: (Ludwig Richter:) Sämtliche Holz-schnitte (wie Abb. 5), S. 1325.

Abb. 8: Der Mostkrug in der Wandnische: die ›religiöse Szene‹ ist zum Genre geschrumpft. Ludwig Richter: Tischgebet. Holzstich 1858. In: (Ludwig Richter:) Sämtliche Holz-schnitte (wie Abb. 5), S. 1463.

sich selbst heraus. Aber nicht überflüssig ist doch der Hinweis, daß nun die einzelne Gebärde mit einer großen Last versehen und beschwert wird: sie soll und muß jetzt leisten, was früher die Szene *auf einen Blick* zu sagen wußte; sie soll nun Transzendenz *in sich selber* haben – und bleibt doch im gewöhnlichen Diesseits und in der Fiktion befangen. In Franz Defreggers Bild »Tischgebet« von 1875 gerät die Gebetsgebärde in tiefblickender künstlerischer Analyse zu einer Haltungsübung: zwischen Pfannen, Hund und Hühnern legt die Großmutter dem jüngsten Enkel die Händchen zusammen, und die andern zeigen ihm, wie's »richtig geht«, und daß sie »es« längst »können«. ²⁵ Die Gebärde des Gebets emanzipiert sich aus der geschrumpften alten religiösen Szene und soll leisten, was man nicht mehr sagen mag und zeigen kann: nämlich den Zielpunkt des Gebets.

Es ist nun symptomatisch für diese neuzeitliche Tendenz, daß sie die ursprüngliche Szene, der schon ihr Himmelspunkt abhanden gekommen war, noch heftiger auf den Anteil der menschlichen Tätigkeit reduziert – nämlich auf die isolierte Geste der Andacht und des Gebets, die zugleich eine *Gebärde des Als-ob* ist, weil wir nur vermuten können, daß ihr Autor sie im Glauben vollzieht und nicht in einem Akt der Heuchelei uns vorspielt. Die alte Szene ist nicht nur auf ihren irdischen Pol geschrumpft, wie es uns die Tischgebetsbilder zeigen, sondern am Ende aufs Fragment. Das lehrt uns das in christlichen Kreisen, aber auch darüber hinaus populär gewordene Bildmotiv der »Betenden Hände«.

Es geht um eine Tuschkopfszeichnung Albrecht Dürers aus dem Jahr 1508 – eine Vorstudie zu den Händen eines Apostels auf dem Mittelbild des sogenannten Heller-Altars. Das Blatt wurde erst in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts bekannt, trat aber rasch einen Siegeszug der Beliebtheit an, der bis heute anhält ²⁶ – hier hat also die *Rezeption* die ursprüngliche Szene aufs Fragment verkürzt. Daß diese Fragmentierung des ursprünglichen religiös-ästhetischen Konzepts den Sinn nicht

25 Ich entnehme die Tongravüre einem seinerzeit gewichtigen Band für's fromme Haus: Karl August Busch (Hg.): Von der Wiege bis zum Grabe. Ein Haus- und Lebensbuch in Poesie und Prosa aus Dichtung, Philosophie und Religion. 5. Aufl. Dresden 1930 (1. Aufl. 1926), nach S. 40.

26 Vgl. Günter Busch: Über einige Darstellungen des Gebets in der Bildkunst des neunzehnten Jahrhunderts. In: Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1971, S. 131–147; hier: S. 133 f.; Wolfgang Brückner: Die Sprache christlicher Bilder (= Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum [Nürnberg], 12). Nürnberg 2010, S. 96 f.

nur verändert, sondern auch verdünnt, würde ganz gewiß eine eingehendere Analyse zeigen können. Im Grunde aber reicht schon der Hinweis auf die sprachlich so schräge Bezeichnung des Motivs, die sich durchgesetzt hat²⁷: ›die betenden Hände‹ – wie wenn es nicht der Gläubige selbst wäre, der betet; wie wenn seine vorderen Extremitäten das Gebet für ihn erledigen könnten. So bringt der unsinnige Titel ungewollt den inneren Sinn dieser Fragmentierung – als einer Projektion der Herzens-tätigkeit ins äußere Organ – zum Ausdruck. Man hat gut daran getan, die frömmelnde Rezeption des Gebetshände-Motivs satirisch zu bearbeiten und etwa eine andere Studie Dürers für den Heller-Altar – sie zeigt die nackten Fußsohlen eines anbetenden Apostels – als ›Betende Füße‹ vorzustellen.²⁸

Man könnte also sagen, die ›Betenden Hände‹ (ich benutze nun den kuriosen Titel, um die symptomatische Rezeption anzuklagen!) seien kein Stück des frühen 16., sondern des späten 19. Jahrhunderts. Ähnliches ließe sich auch von einer farblich gefaßten Marienfigur sagen, die um 1515 entstanden sein muß, die aber (mit der Ehrenbezeichnung ›Nürnberger Madonna‹) erst im 19. Jahrhundert Karriere und Furore machte; denn man war gerührt, ja fühlte sich angegriffen vom bewegenden Ausdruck der schlanken Figur: händeringend steht sie da, die Augen im umschatteten Antlitz aufwärtsgewandt. Doch ist auch diese Gestalt, deren Ausdruck so tiefen Eindruck macht, letztlich das Resultat eines Fragmentierungsprozesses des 19. Jahrhunderts; denn natürlich war sie ehemals Teil eines Ensembles – also der klassischen Szene, wie sie im Johannes-Evangelium beschrieben ist (Joh. 19, 26 und 27): der Lieblingsjünger Johannes und die Mutter Maria klagend und trauernd unter dem Gekreuzigten.²⁹

Beide Beispiele – sowohl die sogenannten ›Betenden Hände‹ als auch die sogenannte ›Nürnberger Madonna‹ – lassen sich (wie natürlich auch die anderen Beispiele des religiösen Genres, etwa des Tischge-

27 Vgl. Matthias Mende: Dürer A–Z. Zeitgenössische Dürer-Variationen von Anderle bis Zimmermann. Nürnberg 1980, S. 64.

28 Jürgen Rohmeder im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 1971; vgl. ebd. S. 64. Hier auch der Hinweis auf Erhard Göttlichers ›Knetende Hände‹ von 1979 (Abb. auf S. 65) und auf S. 132 auf Klaus Staecks ›Betende Hände mit Flügelschrauben‹, 1970.

29 Vgl. Ulrich Großmann u. a.: Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen. Nürnberg 2001, S. 109.

bets) charakterisieren durch ihre Steigerung des Sentiments; ja man muß geradezu den Eindruck gewinnen, daß die Auflösung und der Zerfall der alten religiösen Szene kompensiert werden mit gefühlsmäßiger Aufladung von Gebärde und Gesicht – also mit Steigerung des Ausdrucks, aber ohne metaphysische Begründung. Meine scheinbar paradoxe These ist deshalb, daß sich die Intensivierung des Gefühlsausdrucks nicht einer Intensivierung der Frömmigkeit verdankt (obwohl die Beispiele diesen Eindruck erwecken wollen!); sondern daß sie, ganz im Gegenteil, das Symptom einer tiefen Krise des Christentums ist – also jenes universalen historischen Prozesses, den man gemeinhin Säkularisierung nennt.³⁰ Ich will dies wenigstens flüchtig skizzieren mit einigen Bildzeugnissen, die diesen historischen Entchristlichungsprozeß erkennen lassen, oder die doch für einzelne Teiltendenzen stehen.

Es läßt sich leicht zeigen, wie schon der erst zaghaft beginnende Massentourismus bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts zum Zusammenprall der Kulturen führt – zur Konfrontation einer säkularisierten mit einer noch stark religiös geprägten Kultur: Während die blasierten englischen Reisenden auf die Kunstschätze der Kathedrale fixiert sind, verschwinden die einheimischen Gläubigen kniend am Boden und in den Winkeln³¹ – ein drastisches Bild der neuen, der sich dechristianisierenden, der ›verhunzten‹ Epoche. (Abb. 9) Daß diese sich schon seit geraumer Zeit angekündigt hat, würde ein Blick (kein chronologischer, aber doch ein typologischer Blick!) auf die Geschichte des Porträts zeigen, welche die Emanzipationsbestrebungen des menschlichen Subjekts widerspiegelt – insonderheit die Veränderung des Porträts auf Grabmälern zeigt nochmals den Verfall der alten Szene: Die Himmelsmacht verblaßt, rückt klein in die Ferne und verschwindet gar gänzlich, und am Ende bleibt die pralle Pracht als großes Denkmal des Menschen, der nicht mehr ist.³²

30 Zur umfangreichen Debatte über dieses Problem vgl. M. Scharfe: Über die Religion (wie Anm. 9), S. 295 f. (Anm. 235) und das Kapitel »Zur Geschichte der Gottlosigkeit«, S. 157–245.

31 Vgl. die auf achtzig Tafeln erzählte Bildergeschichte von Richard Doyle: *The Foreign Tour of Messrs Brown, Jones, and Robinson, Being the History of What They Saw, and Did, in Belgium, Germany, Switzerland, and Italy*. London 1854.

32 Ein Beispiel: Das Grabmal der Markgräfin Sophia von Brandenburg, 1649, im Chorumgang der Nürnberger Lorenzkirche. Vgl. Matthias Ank u. a.: *St. Lorenz in Nürnberg*. Lindenberg i. A. 2011, S. 21 f.

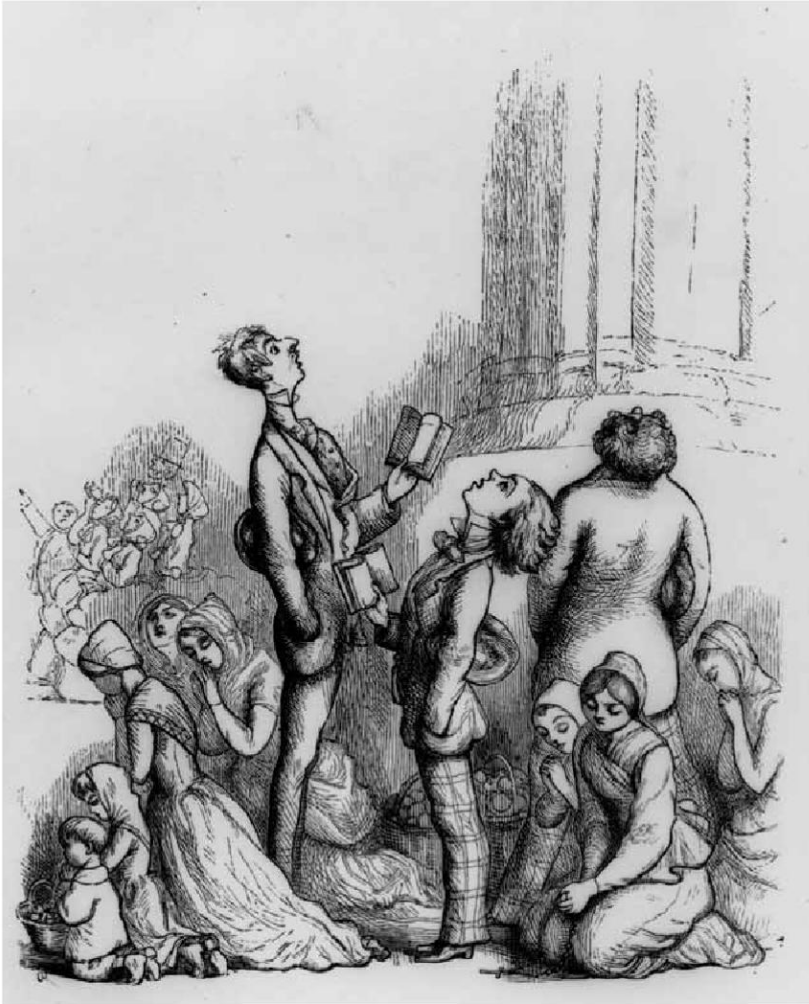


Abb. 9: Reste der Andacht: am Boden und in den Winkeln. Englische Touristen im Kölner Dom. Richard Doyle: They »do« Cologne Cathedral, 1854. In: Richard Doyle: The Foreign Tour (usw., wie Anm. 31), T. 8.

Es ist bekannt, daß es immer wieder Versuche gegeben hat, gegen solche Veräußerlichungen und Verweltlichungen anzugehen und die Menschen auf ihr Inneres zu verweisen – Schleiermachers Reden »Über die Religion« von 1799, gerichtet »an die Gebildeten unter ihren Verächtern«, gehören zu diesen Reformversuchen: »von innen muß sie hervorgehen«, die Religion; »ein frommes Gefühl« in der Seele muß sich regen; es geht um »Schwingungen« des Gemüts.³³ Lang vorher aber schon, nämlich seit dem späten 17. Jahrhundert, war in der Kultur des lutherischen Protestantismus die Bewegung des Pietismus entstanden gleichsam als Reform der Reformation und mit dem Anliegen einer vertieften Herzensfrömmigkeit. Die Frage stellt sich, ob wir hier das neue Antlitz der neuen Andacht erwarten könnten, und was es uns zu sagen hätte.

Es ist das Bildnis einer im württembergischen Pietismus als vorbildhaft angesehenen frommen Frau überliefert – einer gewissen Beata Sturm aus Stuttgart, gestorben im Jahr 1730. Der Kupferstich zeigt uns das Brustbild der Siebenundvierzigjährigen in einem Medaillon, das auf einem Steinsockel steht und in den oberen Zwickeln von zwei geflügelten Engelsköpfen »gehalten« wird. Die Fromme ist schlicht gewandet, eine seitlich gefältete Haube bedeckt ihr Haar. Sie ist in Gebetspose dargestellt, die Augen sind stark nach oben gedreht, die Hände erhoben und so fest gepreßt ineinandergelegt, daß uns Karl Julius Webers scharfe Worte über die »Religionsschwärmer« in den Sinn kommen, deren Fingernägel beim Beten »blitzblau« werden.³⁴ Wie zu allem Überfluß hat der Künstler die Zipfel des Schultertuchs so sich verzwirbeln lassen, daß

33 Friedrich Schleiermacher: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (1799). Stuttgart 1969, S. 52, 119 und 120; vgl. auch das Nachwort von Carl Heinz Ratschow ebd. S. 209–238, hier S. 220 f.

34 Karl Julius Weber: Religionsschwärmerei und Mysticismus. In: Ders.: Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen. Von dem Verfasser der »Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen«. 9. Aufl. Leipzig o. J. (1. Aufl. 1832–1840). Band 7, S. 196–217; hier: S. 213. – Als lebhafteste Kindheitserinnerung ist mir bis heute das Tischgebet meiner Großmutter Friederike Katharina Sauer (geb. Bihlmeyer) geblieben, einer württembergischen Weingärtnerstochter, geboren im Jahr 1878. Vor der Mahlzeit erhob sie sich ruckartig, und alle folgten dieser Bewegung unwillkürlich (man stand also wie die Gestalten der Tischgebetsszenen auf Ludwig Richters Holzschnitten). Dann schloß sie die Augen fest und faltete die Hände (bevor sie den Gebetstext sprach) derart heftig, daß ihre Fingerknöchel weiß wurden. Diese blutleeren weißen Knöchel haben mich als Kind seinerzeit tief beeindruckt. – Da solche »Habitüden« (das ist der Ausdruck Knigges) unbewußt

man wöhnen will, auch sie wollten sich zur Gebetsgebärde formieren. Die Strophe aber, die, von einem bedeutenden protestantischen Theologen gereimt, auf dem Sockel des Medaillons zu lesen ist, treibt unsere Analyse voran. Denn da steht: »Bey der Frommen Sturmin Bild / Das die Augen wenig Fült, / Bleibe niemand lange stehen: / Innen ist das Werck zu sehen.«³⁵ (Abb. 10)

Das heißt: In einer komplizierten Spirale wird das Bild, das der Biographie als Frontispiz doch repräsentativ vorangesetzt ist, zunächst scheinbar entwertet: wichtiger sei das ›Werk‹, also das ›gottselige Leben‹ der Sturmin, so wie man es ›innen‹ im Buch, im Text dargestellt finde. Doch der Verweis auf das Innere ist doppeldeutig: er meint nämlich zugleich auch das Herzensinnere. Insofern ist das Bild der Frommen in der Abwertung aufgewertet; denn es erhebt den Anspruch, Ausdruck des gepriesenen Inneren zu sein; ja man könnte vielleicht gar sagen: Die Religion der Innerlichkeit, die Herzensfrömmigkeit verlangt ganz gegen ihren ausdrücklichen Willen nach dem äußerlichen Ausdruck. Die ›Virtuosen der Religion‹ (das ist Schleiermachers verräterischer Begriff³⁶) müssen ihr Geheimnis mit Bedacht und Manier sichtbar werden lassen, weshalb man sich zu der These verstehen kann (meiner zweiten These, die auf die erste antwortet): *Erst in Zeiten der religiösen Verunsicherung bedarf es des ›frommen‹ Gesichts, das heißt: des Ausdrucks als Vergewisserung. Gerade weil die erneuerte Religion innerlich sein und geschehen soll (und nur innerlich!), verlangt sie nach Aus-Druck, und das heißt auch: nach Veräußerlichung.* Hier liegt übrigens auch eines der Motive für das Interesse des späten 18. und des 19. Jahrhunderts an Ausdrucksstudien und an Physiognomik und an Experimenten mit Gesicht und Gebärde.

weitergegeben werden, könnte ich mir vorstellen, daß die weißen Gebetsknöchel meiner Großmutter sozusagen ins späte 18. Jahrhundert hineinreichen... Zum Ausdruck ›Habitüde‹ vgl. Adolph Freiherr von Knigge: Über den Umgang mit Menschen (1. Aufl. 1788). Hg. von Gert Ueding. Frankfurt a. M. 1977, z. B. S. 108 (dort in der Fußnote, deren Herkunft nicht erklärt wird, als »Gewohnheit, Gepräge« umschrieben).

35 (Georg Conrad Rieger:) Die Württembergische TABEA, oder Das merckwürdige äussere und innere Leben und seelige Sterben der weyland Gottseeligen Jungfrauen, BEATA Sturmin [...]. 3. Aufl. Stuttgart 1737, Titeltupfer. – Der Text stammt vom württembergischen Prälaten Philipp Heinrich Weißensee. – Zum Porträt selber vgl. M. Scharfe: Evangelische Andachtsbilder (wie Anm. 4), S. 202 f. und 205.

36 F. Schleiermacher: Über die Religion (wie Anm. 33), passim.



Abb. 10: Das Herzensinnere nach außen gewendet: die fromme Jungfrau im Gebet. Kupferstich von J. J. Loeffkoop in: (Georg Conrad Rieger:) Die Württembergische TABEA, 1737 (wie Anm. 35), Frontispiz.

IV. Herstellbarkeit und Herrschaft des Ausdrucks, Gesicht und Gebärde als Experiment

Es ist also kein Zufall, und es ist beileibe nicht skurril, daß die Krisenzeit um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert sich mit Vehemenz in einen Diskurs über die Physiognomik stürzt – als ihr Motto könnte das grauslige Bild gedient haben, jenes Traumbild, das vielleicht nur Jean Paul (in Gestalt des Luftschiffers Giannozzo) ersinnen konnte: Ich »griff über mein Gesicht, um solches wie eine Larve abzunehmen und zu besehen«.³⁷ Hinter diesem Bild des abgelösten und dann besehenen und reflektierten Gesichts lauert sowohl die Vorstellung, man könne mit Hilfe des Gesichts ins Herz sehen, als auch die konträre Auffassung: das Gesicht sei eine Maske, die alles Innere verberge, und jeder Mensch habe »ein angeborenes Talent«, »seine Physiognomie zu einer Maske umzuarbeiten«.³⁸ Es sind vor allem die Erfahrungen der Maske oder Larve – also der eben nicht sich offenbarenden, sondern der »durchkreuzten Physiognomie« (wie ein Mann des späten 18. Jahrhunderts, ein scharfer Beobachter, gesagt hat³⁹), die sich uns einprägen – also physiognomische Irritationen: Kant, der große Denker, habe »etwas affenartiges in der Physiognomie«⁴⁰, der andere große Philosoph, Hegel, eine belanglose »Bierwirtsphysiognomie«⁴¹; und vor der ersten theologischen Vorlesung, der ich beiwohnte, sagte der Kommilitone und Freund, der mich dazu eingeladen hatte, ich solle mich nicht wundern, aber der große Neutestamentler K. sehe aus (und habe ein Gesicht) wie ein Metzger. Da wußte ich, was mich erwartete; denn wir tragen ja – das war eine seit dem späten 18. Jahrhundert gängige Metapher – ein fertiges »Alphabet«

37 Jean Paul: Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch. Almanach für Matrosen wie sie sein sollten (1801). Leipzig 1912. Reprint Frankfurt a. M. 1987, S. 63.

38 Arthur Schopenhauer: Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften (1851). 1. Band. In: Ders.: Werke in fünf Bänden. Hg. von Ludger Lütkehaus. Bd. 4. Zürich 1988, S. 445 (im 5. Kapitel: Paränesen und Maximen).

39 Vgl. Johann Friedrich Abegg: Reisetagebuch von 1798. Hg. von Walter und Jolanda Abegg in Zusammenarbeit mit Zwi Batscha. Frankfurt a. M. 1987, S. 216. – Abegg war ein evangelisch-reformierter Theologe aus der Pfalz.

40 So der Gesprächspartner F. A. Wolf ebd. S. 302.

41 Arthur Schopenhauer: Parerga und Paralipomena (wie Anm. 38), 2. Bd. In: Ders.: Werke, Band 5, S. 549 (im 29. Kapitel: Zur Physiognomik).

im Hirn, mit dem wir die »Hieroglyphe« Menschengesicht entziffern zu können glauben.⁴²

Aber man weiß doch auch schon seit über zwei Jahrhunderten, daß der Widerspruch zwischen physiognomischer Versuchung (oder physiognomischem Verlangen) und der Aufklärung durch Physiognomik nicht zu lösen ist. Schon im Jahr 1778 hat Georg Christoph Lichtenberg geschrieben (verzweifelt geschrieben, möchten wir anmerken): »Wir schließen ja täglich aus den Gesichtern, jedermann tut es, selbst die, die wider Physiognomik streiten, tun es in der nächsten Minute, und strafen ihre eigenen Grundsätze Lügen. [...] Wir urteilen stündlich aus dem Gesicht, und irren stündlich.«⁴³ Dabei hatte er die Physiognomik im Grunde längst mit einem einzigen Satz, mit einer einzigen Frage »erledigt«; die Frage, die zu verneinen war, lautete nämlich: »gehört denn unser Körper der Seele allein zu [...]?«⁴⁴ Nein, der Leib ist natürlich mehr als die Seele, das Äußere mehr als das Innere. So mußten denn auch die Physiognomien der sogenannten Religiösen, die Lavater gesammelt hatte, uneindeutig sein: teils waren es »schöne«, »christusähnliche« Gesichter, teils abgrundhäßliche, auch uns Heutige abstoßende Physiognomien.⁴⁵

Nun ist es gewiß ein Unterschied zwischen einer Physiognomik, die ganz generell auf einen konstanten Charakter schließen möchte, und einer anderen, die dem Menschen die eher flüchtigen Gemütsbewegungen ansehen will – etwa als eine »Religiönsphysiognomik«, die gar

42 Ebd. S. 543. – Vgl. z. B. auch schon Johann Karl Wezel: Versuch über die Kenntniß des Menschen. 2 Teile. Leipzig 1784 und 1785. Reprint Frankfurt a. M. 1971. Bd. 2, S. 312: »Jedermann hat sein eigenes physiognomisches Alphabet!«

43 Georg Christoph Lichtenberg: Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis (1778). In: Ders.: Der Fortgang der Tugend und des Lasters. Frankfurt a. M. 1986, S. 35–118; hier: S. 81, 92. – Daß das bald die allgemeine Ansicht war, sehen wir an Abeggs Notiz vom Juni 1798: »wir sahen und werden immer aus Gesichtern sehen wollen, was innwendig ist, sowie unser inneres Auge immer nach der Ewigkeit sieht, und die Zukunft anschauen will, die nicht angeschaut werden kann.« J. Abegg: Reisetagebuch von 1798 (wie Anm. 39), S. 189.

44 G. Chr. Lichtenberg: Über Physiognomik 1778 (wie Anm. 43), S. 58.

45 Vgl. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Dritter Versuch. Leipzig und Winterthur 1777, S. 265, 274, 284–286 u. a.

noch die Konfession im Gesicht zu erkennen vorgibt⁴⁶ und dabei allerlei putzige Details parat hält (und etwa an Pietisten lange Ohren und an frommen Katholiken eine besondere Mundwinkelfalte, die vom ewigen »Murmeln des Rosenkranzes« herrühre, beobachtet haben möchte).⁴⁷ Lavater selbst hatte ja davor gewarnt, seine physiognomische Lehre mit *Augen* zu verwechseln, sie diene allenfalls als *Brille*⁴⁸; doch selbst das wurde rasch und allenthalben bezweifelt, und sein Werk wurde alsbald zum verstaubten »Cabinetsstück in Bibliotheken«.⁴⁹ Aber auch der Versuch Charles Darwins ein Jahrhundert später, die Physiognomik auf eine naturwissenschaftliche Basis zu stellen – »Der Ausdruck der Gemüths-bewegungen bei dem Menschen und den Thieren« war der Titel seines fast vierhundert Seiten starken Werkes, 1872 –, weiß wenig Antwort auf unsere Frage nach dem frommen Antlitz: Wir erfahren nur, was wir längst wissen und als *kulturell* geprägten und lang tradierten Ausdruck kennen – nämlich: das Gesicht sei zum Himmel gerichtet, das Auge nach oben gedreht.⁵⁰

Diese Gebärde war so geläufig, daß ein Schauspieler, eine Schauspielerin sie nicht erst mühsam auf dem Theater erlernen mußte; Zeichnungen und Fotografien etwa von den Oberammergauer Passionsspielen zeigen uns das bekannte stereotype Bild.⁵¹ Da kommt uns leicht das

46 Vgl. Paul Münch: Finstere Katholiken und Madonnengesichter. Anmerkungen zur evangelischen »Religionsphysiognomik«. In: Jens Fleming u. a. (Hg.): Lesarten der Geschichte. Ländliche Ordnungen und Geschlechterverhältnisse. Festschrift für Heide Wunder zum 65. Geburtstag, Kassel 2004, S. 240–266. – Ich danke Prof. Dr. Paul Münch, Wessingen, herzlich für wertvolle Fingerzeige!

47 K. J. Weber: Religionsschwärmerei und Mysticismus (wie Anm. 34), S. 212.

48 Vgl. Johann Caspar Lavater: Von der Physiognomik (1772). In: Ders.: Von der Physiognomik und Hundert physiognomische Regeln. Hg. von Karl Riha und Carsten Zelle. Frankfurt a. M., Leipzig 1991, S. 7–62, hier S. 31.

49 So schon J. F. Abegg: Reisetagebuch von 1798 (wie Anm. 39), S. 189.

50 Vgl. Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren. Aus dem Englischen übersetzt von J. Victor Carus. Stuttgart 1872, S. 222 (im 8. Kap.: »Freude, Ausgelassenheit, Liebe, zärtliche Gefühle, Andacht«). – Zur Kontinuität der Gebärde des Himmelsblicks vgl. die um 1920 in Unterfranken aufgenommene Fotografie einer evangelischen Frau beim Kirchgang, abgebildet bei Andrea K. Thurnwald: Kirchgang, Klöße, Kartenspiel. Traditionelle Sonntagskultur im evangelischen Unterfranken. Bad Windsheim 1997, S. 48.

51 Vgl. z.B. Hermine Diemer: Oberammergau und seine Passionsspiele. Ein Rückblick über die Geschichte Oberammergaus und seiner Passionsspiele von deren Entstehung bis zur Gegenwart, sowie eine Beschreibung des Ammergauer Lan-

wohlfeile Urteil: das sei eben *gespielte* Andacht (oder Trauer – die Ausdrücke lassen sich schwer unterscheiden), das sei Veräußerlichung, da dürfe nicht auf das korrespondierende Innere geschlossen werden. Doch sollten wir da nicht so sicher sein, sondern wir sollten uns irritieren lassen von Adalbert Stifter, der (in seiner ›Turmalin‹-Geschichte, 1853) über den Schauspieler Dall schreibt, daß der »nicht die Rollen *spielte*, sondern das in ihnen Geschilderte *wirklich war*«. ⁵² Das heißt: Wenn wir Innen und Außen nicht auf die extreme Weise trennen, die wir gewohnt sind, ist der Vorwurf der Verstellung unangebracht ⁵³ – anders gesagt: Möglicherweise geben Experimente zur Frage, wie sich ein frommes, ein andächtiges Gesicht *herstellen* läßt, und was es mit dem Ausdruck der Andacht im praktischen, im mimetischen Versuch auf sich habe, tiefere Einblicke als die, die uns bis jetzt vergönnt waren. Ich streife also kurz die Kunstform der sogenannten Attitüde, die um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die gebildete Welt Europas in ihren Bann schlug. Sie ist vor allem mit dem Namen der Lady Hamilton verbunden, einer ganz offensichtlich faszinierenden Frau, die, als Emma Hart, Tochter

des, der Volkssitten und Gebräuche seiner Bewohner. München, Oberammergau 1900, Abb. der Maria S. 117 (Passionsspiel 1850), 176 (1890), 220 (1900); Franz X. Bogenrieder: Jubiläums-Passionsspiele Oberammergau 1634–1934. Offizieller Führer der Gemeinde. München o. J (1934), Abb. S. 52 (Klara Mayr als Maria Magdalena). – Zur Kritik eines evangelischen Pfarrers an der, wie er meint, übertrieben dramatischen Darstellung des Gebetskampfes Jesu im Garten Gethsemane vgl. G. Huyssen: Christi Leiden im deutschen Volksschauspiel, namentlich im Oberammergauer Passionsspiel. Barmen o. J. (1881), S. 164–169 (mit detaillierter Beschreibung der Szene: Bewegungen, Gebärden, Worte ...).

52 Adalbert Stifter: Bunte Steine. Ein Festgeschenk (1853). Stuttgart 1994. Turmalin S. 126–170; Zitat auf S. 131. – Hervorhebungen von mir, MSch.

53 Vgl. dazu Ursula Geitner: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 1992, hier: Kap. 8: Menschen als Schauspieler und Schauspieler als Menschen. – Außen und Innen wurden erst im Verlauf des späten Mittelalters getrennt, ist die These von Thomas Lentens; vorher gehörten sie eng zusammen – das heißt: Die ›fromme Gebärde war nicht nur Ausdruck des Innern, im Gegenteil: Sie konnte wirklich Andacht evozieren. Vgl. Thomas Lentens: ›Andacht‹ und ›Gebärde‹. Das religiöse Ausdrucksverhalten. In: Bernhard Jussen, Craig Koslofsky (Hg.): Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400–1600. Göttingen 1999, S. 29–67. – Dieser Studie verdanke ich mehr, als im konkreten Quellennachweis sichtbar wird. Mein Marburger Kollege Prof. Dr. Jörg Jochen Berns, dem ich für diesen und andere Hinweise danke, hat sie mir zugänglich gemacht.

eines Hufschmieds, in die Ehe trat mit dem englischen Botschafter am Hof von Neapel, Sir William Hamilton, und die übrigens später nebenher eine Liaison einging mit dem berühmten Admiral Nelson, dem sie zwei Töchter gebar; geboren ist sie im Jahr 1765, gestorben 1815.⁵⁴

Lord Hamilton war ein offenbar fanatischer Sammler antiker Kunstwerke (es war die Zeit der ersten systematischen Ausgrabungen in Pompeji) und zeigte diese in seinem Hause; und angesichts der schauspielerischen und tänzerischen Fähigkeiten seiner schönen Frau mochte es naheliegen, die berühmtesten der klassischen Skulpturen als lebende Bilder nachzustellen; später dehnte Lady Hamilton ihr Programm auch aus auf seinerzeit berühmte barocke Gemälde und ihre Figuren. Die Vorführungen, die von allen berühmten deutschen »Römern« besucht wurden (Goethe, Moritz, Tischbein undsoweiter), fanden anfangs mit, später ohne Rahmen statt – bei sparsamer Beleuchtung, mit wenig Requisiten (von denen das wichtigste ein feines Halstuch war). Diese Posen nach Kunstwerken bezogen ihren Reiz zum einen aus der Erstarrung der Bewegung zur Statue – und umgekehrt: von der sich in Bewegung setzenden Statue; es wird von erschütterten Reaktionen des Publikums berichtet. Ein anderes Programm aber reihte verschiedene klassische Figuren in mimetischem Fluß aneinander, führte also – so hat es ein italienischer Künstler in der Zeichnung festzuhalten versucht (obwohl, muß man anachronistisch anmerken, der Film das angemessene Medium gewesen wäre) – von der Pose der stillen Andacht zum Gebet, zum gesteigerten, händeringenden Gebet, zum flehentlichen Gebet im Knien – und von da aus abrupt zur heidnischen Quellnymphe mit Wassergefaß, dann sofort zur christlichen büßenden Magdalena mit dem Salbengefaß – und von ihr zur tollen, betrunkenen Bacchantin, welcher der Weinkrug wegerollt.⁵⁵

Diesen frappierenden Umschlag der Bedeutungen bei verwandten und nur unwesentlich variierten Physiognomien und Gebärden kenntlich gemacht zu haben, ist ein ganz wesentlicher Beitrag des Attitüden-Experiments – auch andere Künstler haben versucht, die heimliche Spur des »borrowing« zu finden (nämlich der äußerlichen, sichtbaren Nähe

54 Vgl. dazu und zum Folgenden Ulrike Ittershagen: *Lady Hamiltons Attitüden*. Mainz 1999.

55 Ebd. S. 58 und Abb. 17 auf S. 112: Pietro Antonio Novelli: *The Attitudes of Lady Hamilton*.

ganz unterschiedlicher Empfindungen); man kann an das Beispiel des Genfer Bildergeschichten-Erfinders Rodolphe Töpffer erinnern, der in seinem »Essai de Physiognomie« aus dem Jahr 1845 in einfachen Strichzeichnungen demonstriert, wie das Allerwelts Gesicht des guten Jean die Emotionen spiegelt – und wie trügerisch dieser Ausdruck zugleich sein kann, weil der *weinende* Jean nur schlecht oder gar nicht vom flehentlich *betenden* Jean zu unterscheiden ist.⁵⁶ (Abb. 11)

Doch nicht nur solchen Gewinn erbrachte die Kunst der Attitüde; sie ließ vielmehr auch eine gewisse Nähe, ja Verwandtschaft zwischen frommer Andacht und Erotik sinnlich sichtbar werden; solche Nähe war spätestens seit den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ein bedeutendes Thema der europäischen Elitenkultur. Man muß da nicht einmal an die Extremformen denken, die sich der Marquis de Sade seinerzeit ausgedacht hat⁵⁷; es genügt schon der Hinweis auf einen *unserer* Klassiker. Friedrich Schiller etwa läßt in seiner »Geisterseher«-Novelle aus den achtziger Jahren den Grafen von O. eine Liebes-Episode erleben. In einer düsteren Kapelle fällt der einzige Sonnenstrahl auf eine weibliche »Gestalt«, die ihn fesselt. »Mit unaussprechlicher Anmut – halb knieend, halb liegend – war sie vor einem Altar hingegossen – der gewagteste, lieblichste, gelungenste Umriß, einzig und unnachahmlich, die schönste Linie der Natur.« »Sie betete zu ihrer Gottheit«, bekennt der Graf, »und ich betete zu ihr«, und nennt das eine »reizende Andacht«. ⁵⁸ Und Lichtenberg hat mit scharfem Auge und großem Spürsinn und andeutenden Worten die Verliebtheit eines andächtigen Paares beschrieben, das der große Hogarth ins Kupfer gestochen hatte.⁵⁹

Ein anderes, fast noch häufiger vorkommendes Motiv als das des in Andacht verliebten menschlichen Paares war dasjenige der in Andacht (als einer *himmlischen* Liebe) und zugleich in *irdischer* Liebe zu einem

56 Vgl. Rodolphe Toepffer: Essai de Physiognomie. Essay zur Physiognomie (1845). Übersetzt von W. und D. Drost. Siegen 1980, S. 22 (»Jean qui pleure«).

57 Vgl. dazu jeden beliebigen seiner Romane...

58 Friedrich Schiller: Der Geisterseher. Erzählungen. Berlin 1997, S. 5–131; Zitate auf S. 100, 101, 102.

59 Vgl. Georg Christoph Lichtenberg: Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche. In: Ders.: Schriften und Briefe. Hg. von Franz H. Mautner. Frankfurt a. M. 1983, S. 345–351 (zu: Fleiß und Faulheit, 2. Platte). – Eine gute Wiedergabe des Blattes aus dem Jahr 1747 in G. Hirth (Hg.): Kulturgeschichtliches Bilderbuch (wie Anm. 23), Bd. 6 (1890), S. 2040, Abb. 3036.



Abb. 11: Das Ausdrucksexperiment: der betende oder der weinende Jean? Illustration in: Rodolphe Toepffer: *Essai de Physiognomie*, 1845 (wie Anm. 56), S. 22 (Montage von mir, MSch).

Heiligen Entflamnten. Ein recht kurioser Aufsatz aus dem Jahr 1784, der sich als Beitrag zu einer Konfessionsphysiognomik versteht⁶⁰, behauptet, die Andacht der Katholikinnen sei »warer verliebter Affect« – worüber man sich aber nicht wundern müsse, weil sie es schon als Kinder nur mit schön gemalten Heiligenbildern zu tun hätten. »Ein geschmückter Schauspieler«, meint der Autor, »kann nicht schöner mit frisirten Haren und roten Wangen gemalt werden, als auf solchen Bilderchen ihr heil Franciscus, Antonius, Januarius, mit geschornem Haupte, und umher mit einem Kranze von schön gekräuselten Haaren. Sowol diese, als das schön gemalte JesusBild, müssen sie innigst küssen, und so herzlich an die Brust drücken, als nur immer eine Verliebte das Bild ihres Geliebten küssen und drücken kan.«⁶¹

Wie eine Illustration dieser Vorstellung wirkt auf uns eine Radierung, die verschiedene Grüppchen von Wallfahrern zeigt. Im Hintergrund

60 Der sprechende Titel des anonym bleibenden Autors: »Ueber den Unterscheid in der Gesichtsbildung katholischer und protestantischer Einwohner in Deutschland, unter den niederen VolksClassen.« In: August Ludwig Schlözer (Hg.): *Stats-Anzeigen*. Bd. 10. Göttingen 1787, S. 338–344.

61 Ebd., S. 340 f.

sieht man die Wallfahrtskirche. Links im Vordergrund aber blicken zwei kniende Beterinnen mit jenem bekannten Himmelsblick empor zur Statue des heiligen Johann Nepomuk, der ja wohl nicht zufällig auf einer überlangen Säule steht.⁶² Ihren Gesichtern hat der Künstler den Ausdruck der Verliebtheit verliehen, und um diesen zu unterstreichen, hat er überdies allerlei andere Fingerzeige im Bild versteckt: die Frau in der Mitte, die eine Kette aus ihrer Schmuckkiste zieht; die alte Frau rechts vorn, die den Sitz ihrer Haube im Spiegel prüft; auch verschiedene Liebespaare unter der Schar der Andächtigen. (Abb. 12)

Da ist im Bilde also unverkennbar die aufklärerische Kritik am katholisch-religiösen Kultus vorgetragen – speziell an seinem ausgedehnten und nicht selten viele Tage in Anspruch nehmenden Wallfahrtswesen, dem allerlei erotische Abenteuer abgelauscht oder angedichtet waren. Ohnehin gab es Vorwürfe gegenüber einzelnen Vertretern des Klerus: So mündeten etwa die sexuellen Eskapaden, die den französischen Jesuitenpater Girard mit einer frommen Jungfrau verbanden, Anfang der 1730er Jahre in einen langandauernden und aufsehenerregenden Prozeß; die Kunde davon überzog ganz Europa, und die literarischen Spuren sind noch heute aufzufinden.⁶³ Wenn der Pater Girard dann das eine Mal in heiligmäßiger Pose, das andere Mal mit aufgeklappter Brust dergestalt gezeichnet war, daß man die Seele des Lüstlings sehen konnte⁶⁴, dann lautete der arge und direkte Vorwurf: Verstellung.

Raffinierter und subtiler aber war der Einspruch, den der englische graphische Satiriker Thomas Rowlandson vorzubringen hatte (ich komme noch einmal auf die Attitüden-Vorführungen der Lady Hamilton zurück): Eines seiner bösen Blätter zeigt die Lady, wie sie soeben den Schleier lüftet und die Satyrmaske abnimmt; Lord Hamilton hilft bei der Entschleierung und zeigt auf den makellosen nackten Leib der

62 Georg Emmanuel Opitz: Die andächtigen Reisenden. Das Blatt gehört zu einer auf die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zu datierenden Serie über verschiedene Arten und Anlässe des Reisens. Ein Exemplar in der Museumsstiftung Post und Telekommunikation, Frankfurt a. M. (Bi Reisen 146).

63 Vgl. dazu etwa Jean Baptiste de Boyer Marquis d'Argens: *Thérèse philosophe. Eine erotische Beichte.* Aus dem Französischen von Heinrich Conrad. Mit einem Aufsatz von August Kurtzel, einer Erzählung von Carl Felix von Schlichtegroll sowie Auszügen aus den Prozeßakten. Hg. von Michael Farin und Hans-Ulrich Seifert. München 1990.

64 Ebd., S. 265 und 269.



Abb. 12: Die ›reizende Andacht‹: der Aufblick der Verliebten. Radierung von Georg Emanuel Opitz, um 1800. Museumsstiftung Post und Telekommunikation, Frankfurt a. M., Inv.-Nr.: Bi Reisen 146.

lebenden griechischen Statue; zwei Larven, links vorn, küssen sich; das Paar rechts im Hintergrund steht kurz vor der Kopulation; der zeichnende Kunstschüler im Vordergrund aber erstarrt, und sein Gesicht läuft dunkel an.⁶⁵ Die Kritik, die sich in Rowlandsons Blatt versteckt, ist nun aber keineswegs so vordergründig und direkt und allein aufs Erotische fixiert und beschränkt, wie wir zunächst wännen möchten: Sie denunziert nämlich in der erotischen Attitüde zugleich die religiöse – man muß ja bedenken, daß es Lady Hamilton gegeben war, aus der Szene der Venus von Milo unmittelbar in die Szene einer inbrünstig Betenden zu fallen; und die Logik des Genres mußte solche chamäleonartigen Verwandlungen geradezu provozieren. Der Verdacht, der Ausdruck des einen Gefühls sei vom Ausdruck eines ganz entfernten Gefühls möglicherweise kaum zu unterscheiden, war damit also experimentell erhärtet.

Aber bestätigt war zugleich auch die Vermutung: der fromme Ausdruck des Gesichts, die Gebärde der Andacht sei *herstellbar* – und sie sei *so perfekt* herstellbar, daß sie von einer gleichsam natürlichen Gebärde nicht mehr zu unterscheiden sei; das heißt: Chodowieckis kritische Unterscheidung zwischen ›natürlicher‹ und ›affektierter‹ Andachts- und Gebetshaltung (die Anregung für die Illustrationen hatte Lichtenberg gegeben) wäre von Anfang an schon ad absurdum geführt gewesen⁶⁶; denn die alleraffektierteste Gebärde hätte ja diejenige sein müssen, die von der natürlichsten nicht mehr zu unterscheiden gewesen wäre...

Es gibt eine so hübsche wie lehrreiche Anekdote, die wir Wilhelm von Kügelgen verdanken – einem Maler, dessen Memoiren vielleicht mehr Eindruck hinterlassen haben als sein sonstiges künstlerisches Werk. Im Jahre 1833 hatte er den sächsischen Kavallerieleutnant Gottlob von Kirchbach (natürlich in Uniform) zu porträtieren, der erst nicht sitzen wollte, dann aber »der Zunge seiner Frau doch noch weichen« mußte (wie Kügelgen schreibt) – ein »echt militärischer Charakter«, ein Haudegen, der während der Sitzungen ununterbrochen von seinen Kriegsabenteuern erzählt (etwa, wie er im napoleonischen Rußlandfeldzug auf dem Pferde die Beresina durchschwamm) und dazwischen ständig flucht. Am Ende bemängelt Frau von Kirchbach die zeichnerische Ausführung der Uniform (die Korrektur macht dem Maler keine Mühe) – und, und das

65 Abb. bei U. Ittershagen: Lady Hamiltons Attitüden 1999 (wie Anm. 54), S. 10.

66 Vgl. Willi Geismeyer: Daniel Chodowiecki. Leipzig 1993, S. 141 (die zwei Folgen der Radierungen erschienen 1779 und 1780); Abb. ebd., S. 163 und 165.

ist nun wirklich bedeutsam, den Ausdruck des Gesichts (wobei sie unterstellt, daß dieser Ausdruck primär in die Kompetenz des Porträtierten selbst falle und nicht einem Versagen des Malers zuzurechnen sei). Also »verlangt« sie von ihrem Mann, er solle doch so blicken, »als wenn er eben in der Bibel läse«, und sie gibt ihm den Rat: »Denk nur an Deinen Herrn Jesus und *mache solche Augen, als wenn Du an ihn dächtest.*« Und der Tagebuchschreiber Kugelgen überliefert uns auch die Reaktion des rauhbeinigen Soldaten, an dem er durchaus »Frömmigkeit« erkannt haben will: der wurde nämlich »sehr verdrossen und sagte: »Potz Hühnerschwänzel! Das läßt sich nicht so erzwingen.«⁶⁷

Wir aber wissen: Es läßt sich doch erzwingen! Die Schauspielkunst, die Attitüdenkunst, die Porträtmalerei – sie alle liefern genügend Exempel; denn die Bilder sind ja alle mehr oder weniger gelungene Beispiele des *Gestellten*, und sie sind damit zugleich stets auch Resultate der *Verstellung* – wie anders denn als durch bewußte Mimik, also Verstellung, hätte sich dem Maler im Atelier über Stunden hinweg ein andächtiges Antlitz bieten lassen? Das Antlitz der Andacht ist durch Verstellung herstellbar.⁶⁸

Es ist nun eine hohe Kunst, aus den Bildern der Künstler die Anzeichen der Verstellung herauszulesen – und zwar dergestalt, daß sie von allen Betrachterinnen und Betrachtern gleichermaßen nachempfunden werden können; und möglicherweise läßt sich eine solche Analyse auch nur leisten mit Hilfe der zeichnerischen Übertreibung, wie sie dem Karikaturisten zur Verfügung steht – möglicherweise hat nur er die Mittel in der Hand, das Problem sichtbar zu machen, das Heinrich Heine in seinem giftigen Vergleich versteckt hat: der Wal, soviel Tran er auch enthält, ist doch nicht fromm.⁶⁹

Es könnte also sein, daß die Verzerrung zur Fratze die einzige Möglichkeit ist, die Heuchelei des frommen Gesichts zum Ausdruck zu brin-

67 Wilhelm von Kugelgen: Zwischen Jugend und Reife des Alten Mannes 1820–1840. Hg. von Johannes Werner. Leipzig 1925, S. 271 f. (Zitate auf S. 272). – Hervorhebung von mir, MSch.

68 Schöne Beispiele: die Porträts der »betenden« Emmy Hart, Lady Hamilton, von George Romney. Abb. in U. Ittershagen: Lady Hamiltons Attitüden (wie Anm. 54), S. 143.

69 Vgl. Heinrich Heine: Die Götter im Exil (1853). In: Ders.: Sämtliche Schriften. Hg. von Klaus Briegleb. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1981. Band 11, S. 397–423; hier S. 418.

gen, das heißt: durch *Entstellung* die *Verstellung* sichtbar zu machen, wie das etwa Wilhelm Busch in seinem ›heiligen Antonius von Padua‹, 1870, versucht hat.⁷⁰ (Abb. 13 a–d) Erst die *Verzerrung* also offenbarte die Wahrheit; und vielleicht dürfte man so kühn sein und als eine *dritte, letzte These* formulieren: *Die Entstellung des andächtigen Antlitzes ist Symptom des religiösen Empfindens in Zeiten des befürchteten oder erfahrenen Glaubensverlustes*. Wer weiß: Vielleicht wäre es am Ende nicht einmal zu simpel, wenn man, die Larven-Metapher benützend, die letzte These in die Form gösse: Das Antlitz der Andacht – das ›andächtige‹ Antlitz – ist nichts anderes als die Maske des Unglaubens.

V. Epilog: Zur Vorbereitung einer kulturanthropologischen Theorie der Verstellung

Diese These vom möglichen Wahrheitscharakter der Verstellung will uns keineswegs vor den Kopf stoßen – ja bei Licht besehen stößt sie uns nur auf den bemerkenswerten Umstand, daß es allein die negative moralische Aufladung des *Begriffes* Verstellung ist, die uns irritiert: Wir sind es längst gewohnt, Verstellung als moralisch verwerflich zu betrachten – und erinnern uns vielleicht nur ungern an die störende Mitteilung unserer Erzählforscher, die auf die große Beliebtheit des Motives der Verstellung hinweisen: dieser haften »in der Volksüberlieferung nur selten ein moralischer Makel an«, sie werde vielmehr als »akzeptable und oft erfolgreiche Strategie« betrachtet und geschätzt.⁷¹ Und noch seltener bedenken wir, daß sie in gewisser Weise die Grundlage einer jeden Kultur ist. »Verstellung, sagt man, sei ein großes Laster, / Doch von Verstellung leben wir«, weiß Goethe⁷²; und das ist auch die Meinung unserer

70 Vgl. Wilhelm Busch: Gesamtwerk in drei Bänden. Hg. von Hugo Werner. Augsburg 1998. Bd. 1, S. 675–743; Abb. z.B. auf S. 696, 702, 707, 709.

71 Klaus Roth: Verstellung. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 14. Berlin, Boston 2011, Sp. 141–145; hier: Sp. 142.

72 1818. – Der Einfachheit halber zitiere ich nach Richard Dobel (Hg.): Lexikon der Goethe-Zitate. Augsburg 1991, S. 990.

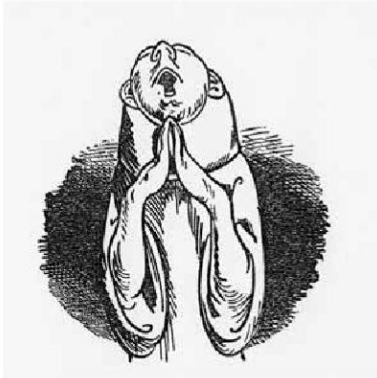


Abb. 13 a–d: Die Fratze des Heiligen oder: die fromme Grimasse als Kehrseite des kaltblütigen Gesichts. Wilhelm Busch: Ausdrucksstudien zum heiligen Antonius von Padua, 1870. In: Wilhelm Busch: Gesamtwerk (wie Anm. 70), Band 1, S. 675–743.

großen klassischen Philosophen⁷³ bis hin zu Schopenhauer, dem »das ganze gesellschaftliche Leben ein fortwährendes Komödienspielen« ist.⁷⁴ Wir alle, so wie wir hier versammelt sind, liefern soeben das beste Beispiel: mit unseren unabdingbaren Konventionen; mit den Regeln, denen wir uns gerne unterwerfen; mit unseren Höflichkeitsformen und Komplimenten, mit denen wir uns gegenseitig erfreuen; mit der Würdigung, die unser Jubilar H. E. so sehr verdient hat, und mit *jeder* Würdigung; mit unserem ganzen *wissenschaftlichen Spiel* in Rede und Gegenrede, These und Antithese; und wer weiß besser als wir Kulturwissenschaftlerinnen und Kulturwissenschaftler, welche anderen Beispiele für jene gesellschaftliche und kulturelle Notwendigkeit noch anzuführen wären, die der neben Sigmund Freud vielleicht bedeutendste Kulturtheoretiker der neueren Zeit, Friedrich Nietzsche, einmal »wohlwollende Verstellung« genannt hat⁷⁵ – an anderer Stelle gar spricht er von »Verstellung als Pflicht«!⁷⁶

Verstellung als Pflicht: das kulturelle Dilemma der Verstellung, die kulturelle Unausweichlichkeit dieses Spiels hätte doch ja früh bemerkt werden können an den psychologisch-kulturellen Erkenntnissen und an den Maximen, die dem scharfsichtigen Freiherrn von Knigge schon vor rund zwei Jahrhunderten so wichtig waren – und an den Paradoxien seines großen Projekts. Denn einerseits war er ein unerbittlicher Kritiker aller »Manier« (vor allem natürlich der aristokratisch-höfischen

73 Ich führe Hegel an, der darlegt, warum das »Verschmähen« der Verstellung »schon die erste Äußerung der Heuchelei« ist. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes. In: Ders.: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ediert. Frankfurt a. M. 1986. Bd. 3, S. 464 (im Abschnitt »Die Verstellung«, S. 453–464).

74 A. Schopenhauer: Parerga und Paralipomena II 1951 (wie Anm. 41), S. 503 (§ 315 im Kapitel 26: Psychologische Bemerkungen).

75 Vgl. Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I (1878, neue Ausgabe 1886). In: Ders.: Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 2. Aufl. München, Berlin, New York 1988, Bd. 2, S. 9–366; hier: S. 239 (§ 293).

76 Friedrich Nietzsche: Morgenröte (1881, neue Ausgabe 1887). In: Ders.: Kritische Studienausgabe (wie Anm. 75), Band 3, S. 9–331; hier: S. 204 (§ 248). – Angesprochen war das Problem schon (freilich noch mit starker moralischer Wertung) in der frühen Studie: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. Ebd. Bd. 1, S. 873–890; hier S. 876 f.

Manier)⁷⁷; andererseits aber riet er: Jeder, der gegen die Höflinge bestehen wolle, müsse »sein Gesicht in seiner Gewalt haben«⁷⁸: »Habe Dein Gesicht in Deiner Gewalt, daß man nichts darauf geschrieben finde, weder Verwunderung noch Freude, noch Widerwillen noch Verdruß.«⁷⁹ Es ist ganz sicher kein Zufall, daß dieses Lob der Kaltblütigkeit⁸⁰ just in jenen Jahrzehnten sich seinen lautstarken Ausdruck sucht, in denen die physiognomische Debatte entbrennt und die Experimente mit der Variabilität des Gesichtsausdrucks angestellt werden: in einer Epoche also, welche die Dimensionen der Verstellung erörtert und dabei das Antlitz der Andacht erfindet – die fromme Grimasse als die Kehrseite nur des kaltblütigen Gesichtes.

Wenn ich nun also, am vorläufigen Ende meiner Erörterungen angelangt, sehe, wohin sie mich geführt haben, so muß ich unzufrieden sein – ich möchte, ich müßte den Text verwerfen und von neuem beginnen; ich müßte meine Reise in ein dem Leben so nah gelegenes wie vielleicht auch dem Bewußtsein fernes, ferngerücktes, fremdes Land neu antreten, weil ich nicht sicher sein kann, den richtigen Weg gefunden zu haben. Doch da, mitten in diesen Zweifeln, erinnere ich mich wieder an Goethes römische Notiz vom November 1786 – an diesen irritierenden und doch zugleich so tröstlichen Satz: »bei allem dem seh' ich voraus, daß ich wünschen werde, anzukommen, wenn ich weggehe.«

77 Adolph Freiherr von Knigge: *Über den Umgang mit Menschen* (1788). Hg. von Gert Ueding (nach der 3. Aufl. 1790). Frankfurt a. M. 1977, S. 30.

78 Ebd., S. 62.

79 Ebd., S. 327.

80 Vgl. z.B. auch ebd. S. 97 und 327. – In welche Abgründe die Wertschätzung der Kaltblütigkeit hinabführen kann, haben Horkheimer und Adorno im zweiten Exkurs ihrer »philosophischen Fragmente« angedeutet. Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944). Amsterdam 1947 (Nachdruck Amsterdam 1968), S. 116 (über de Sades »Juliette«).

The Face of Devotion.

On changes in meaning of the religious tableau: gesture and manner

An epochal shift will be traced here. Pictorial documentation of the so-called old religious tableau (votive paintings and epitaphs for example) at first shows an unquestioned (and indeed unquestionable), stable relationship between earthly humans and transcendent powers. The fact that this classical tableau is dwindling, is being disrupted, is gradually disintegrating and fragmenting is merely a sign of a skepticism about faith, that operates subconsciously and is getting stronger. The more the transcendent pole vanishes, the more important the face of the subject becomes, which at first was accorded no meaning but which now – in an attempt to compensate for a doubt that the conscious mind will not admit to – has expression demanded of it. This expression of religiosity turns out, however, to be manufacturable. As such the mask or visage of the devoted face is just a symptom of a – for the time being? – inevitable loss of faith taking place in modern cultures.