

WERNER BUSCH

## Klingemanns „Nachtwachen von Bonaventura“. Zum Ende des Jüngsten Gerichts in seiner religiösen Bestimmung

Das Folgende möchte allein erklären, warum das Jüngste Gericht so behandelt werden kann, wie es in Ernst August Friedrich Klingemanns *Nachtwachen von Bonaventura*<sup>1</sup> behandelt wird. Dazu reicht es allerdings nicht aus, allein die Passagen der *Nachtwachen* zu analysieren, in denen direkt vom Jüngsten Gericht oder vom Jüngsten Tag die Rede ist. Die Vorstellung vom Jüngsten Gericht ist notwendig in die Auffassung von Zeit und Ewigkeit, von Tod und Unsterblichkeit und in das erschreckende Bild von der Akzeptanz des Nichts eingebettet; und sie ist letztlich vom Bewusstsein des auf sich selbst zurückgeworfenen Ichs bestimmt. Dabei geht es weniger um die Herleitung dieser Vorstellungen aus der unmittelbar zeitgenössischen Literatur.

Die Forschung hat dies seit der Säkularausgabe der *Nachtwachen* durch Hermann Michel von 1904 mit Erfolg getan.<sup>2</sup> Michel ging es vor allem um den Nachweis der Abhängigkeit Klingemanns von Jean Paul: Im *Giannozzo* wird das Jüngste Gericht sehr vergleichbar traktiert, im *Siebenkäs* bekanntlich das Nichts und im *Titan* die Ich-Problematik. Selbst zur Rolle des Nachtwächters gibt es Verwandtes bei Jean Paul, etwa im 27. Hundposttag des *Hesperus*.<sup>3</sup> Und auch um die Unsterblichkeitslehre kreisen Jean Paul und Klingemann gleichermaßen, wenn auch mit einer merklichen Bedeutungsverschiebung bei Klingemann; selbst in den Vorsichtsmaßnahmen ähneln sie einander. Wenn auch Jean Paul die „Rede des toten Christus vom Weltengebäude herab, daß kein Gott sei“<sup>4</sup> wenigstens tendenziell wieder zurücknimmt, indem er ihr Erscheinen zu einem Traum erklärt, aus dem der Erzähler, Gott sei Dank, erleichtert erwacht, lässt Klingemann alles, was einer Glaubensleugnung gleichkommt, vom teuflisch hinkenden Nachtwächter, der mit Konsequenz den Weg ins Irrenhaus antritt, von Freigeistern, gescheiterten Dichtern oder weiteren Irrenhausinsassen aussprechen. Beide halten bewusst in der Schweben, ob wirklich von ihren individuellen Überzeugungen die Rede ist.

Sie dürften dem Vorbild Schillers folgen, der im zweiten Heft seiner Zeitschrift *Thalia* von 1786 zwei Gedichte einrückte: *Freigeister der Leidenschaft* und *Resignation*,<sup>5</sup> in denen Gott und die Unsterblichkeit gelehrt werden, vor allem aber auch die Sinnfälligkeit des Jüngsten Gerichts in Frage gestellt wird, was im zweiten Gedicht in die berühmte Konsequenz mündet: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“<sup>6</sup>. Doch der Untertitel zu

1 Im Folgenden zitiert nach KLINGEMANN (2012).

2 MICHEL (1904).

3 JEAN PAUL Bd. 1 (o. J., Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch 379–381, vgl. auch 409 f., 445, 447, Siebenkäs 890–894), JEAN PAUL Bd. 2 (o. J., Titan, passim, bes. 666), aber auch JEAN PAUL Bd. 1 (o. J., Siebenkäs, 1112). Vgl. mit KLINGEMANN (2012, 115, 136, resp. 114, 116).

4 JEAN PAUL Bd. 1 (o. J., 890–894). Zweifel an der Nihilismus-These am ausdrücklichsten bei KLIMEK (2007/2008, 255–279).

5 SCHILLER Bd. 1 (1966, 32–38, Kommentar 747 f.).

6 SCHILLER Bd. 1 (1966, 38).

*Resignation* lautet: *Eine Phantasie*. Und zur *Freigeisterei* merkt Schiller ausdrücklich an, er könne vom Leser erwarten, „er werde so billig sein“, die beiden Gedichte „nicht für das Glaubensbekenntnis des Dichters anzusehen“.<sup>7</sup> Damit ist allerdings, bei aller Absicherung, der Zweifel nicht aus der Welt geschafft.

I. Die Gedanken, die Jean Paul und Klingemann vorführen, wären nicht möglich, ohne den großen Prozess einer fortschreitenden Historisierung, Ästhetisierung und Säkularisierung im Zuge der Aufklärung.<sup>8</sup> Dieser Prozess soll in diesem Beitrag allein am Thema des Jüngsten Gerichts verfolgt werden. Vor dieser Folie können auch Klingemanns Äußerungen über Leben, Tod und Nachleben ihren Ort finden. Das theologische Problem allerdings darf nicht isoliert betrachtet werden, sondern in seiner Spiegelung in den *bildlichen* Darstellungen des endzeitlichen Themas. In den *Nachtwachen* wird nicht in größerem Umfang auf existierende Bilder Bezug genommen, es findet sich nur eine flüchtige Bemerkung zu Michelangelos *Jüngstem Gericht* in eher metaphorischer Absicht.<sup>9</sup> Einzige wirkliche Ausnahme ist die mehrfache Berufung von William Hogarths in der Nachfolge von Jean Paul so genanntem *Schwanzstück*<sup>10</sup>, dem *Tail Piece* (vgl. Abb. 1)<sup>11</sup>, von 1764, in dem der Künstler das Ende der Welt mit dem endgültigen Abschluss seiner künstlerischen Tätigkeit verbindet. Selbst Chronos haucht seinen Geist aus, die Welt und die Zeiten gehen in Flammen auf, alles, was auf die Ewigkeit verweisen könnte, ist zerbrochen, das Ende ist absolut, ein Danach ist nicht zu denken. Oder genauer, wie der letzte Wille der sterbenden Zeit kundtut: Das irdische Chaos ist auf Dauer gestellt, und so hat es von Anbeginn bis zum Ende der Welt keinen Fortschritt gegeben. Hogarths auch persönliches Fazit: Es war umsonst.



Abb. 1: William Hogarth: Tail Piece, 1764.

<sup>7</sup> SCHILLER Bd. 1 (1966, 747).

<sup>8</sup> BUSCH (1993, passim, bes. 163–180, 192–195, 235–237, 477–482).

<sup>9</sup> KLINGEMANN (2012, 50).

<sup>10</sup> KLINGEMANN (2012, 33, 126, 133), JEAN PAUL Bd. 1 (o.J., 1052).

<sup>11</sup> PAULSON (1989, 185 f.). Ausführlich zu Jean Paul und Hogarth: BEDENK (2004, 182–238), zu Klingemann und Hogarth: GILLESPIE (1973, 284–295).

Nun haben sowohl Jean Paul als auch Klingemann die vielen Bände der Lichtenberg'schen *Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche* gelesen, ihnen dürfte Lichtenbergs Resümee zu Hogarths *Tail Piece* Anlass zu heftigem Nachdenken gegeben haben: „Und wenn wir die Zeit selbst sterben sehen; welche traurige Vorbedeutung für alle Theorien von Raum und Zeit“<sup>12</sup>. Wir werden darauf zurückkommen.

Festgehalten sei, dass unsere Vorstellung vom Jüngsten Gericht primär von *bildlichen* Darstellungen geprägt ist – von Michelangelo bis Rubens. Und wenn danach das Thema schrittweise geradezu ausstirbt, stellt sich nicht nur die Frage, warum es seine Geltungsmacht verliert, sondern mehr noch das Problem: Was tritt an seine Stelle bzw. in welche Gestalt wird das transformiert, was es einst bezeichnet hat?

II. Die ausführlichste Behandlung des Jüngsten Gerichts in Klingemanns Text findet sich in der 6. Nachtwache, geschrieben wohl erst im Jahr des Erscheinens der *Nachtwachen* 1804. Doch was ist die Passage? Eine Posse, eine Parodie oder eine zynische Reflexion des Endes aller Zeiten? In der letzten Stunde des alten Säkulums, also 1799, fällt dem Nachtwächter ein, statt der Zeit, wie es seine Aufgabe wäre, die Ewigkeit auszurufen. Beim Übergang in ein neues Jahrhundert gebricht es traditionellerweise nicht an Weissagungen, wird dem Aberglauben Tribut gezollt. Doch warum gleich die Ausrufung des bevorstehenden Jüngsten Gerichts? Die Wirkung der Verkündigung durch den Nachtwächter ist gewaltig. Wölfe versuchen, sich verzweifelt in Schafe zu verwandeln, Unrecht soll wieder gutgemacht werden, Hochmütige werden demütig, eine allgemeine Entblößung findet statt:

O was kann ichs beschreiben wie das Volk vor mir auf der Bühne in und durcheinander lief und in der Angst betete und fluchte und jammerte heulte [...].<sup>13</sup>

Offensichtlich ist die Anspielung auf das biblische Heulen und Zähneklappern (Mt 24,51) beim Warten auf das Kommen Christi vorm Weltgericht. Geradezu böse erscheint das geniale Stückchen eines satirischen Buben, der sich im „Indifferenzmomente zwischen Tod und Auferstehen“ umbringt, „damit er nicht mit der ganzen übergroßen Lebenslangeweile in die Ewigkeit ohne weiteres hinübermüsse“.<sup>14</sup> Die Passage ist zynisch insofern, als damit das Jüngste Gericht ad absurdum geführt wird, da im Moment des Übergangs vom irdischen ins ewige Leben bzw. in die ewige Pein die Zugehörigkeit zur einen oder zur anderen Seite aufgehoben wird; allein der Moment des Todes ist auf ewig gestellt, arretiert, die Auferstehung in die Unsterblichkeit ausgeschlossen. Am Ende des *Siebenkäs* beruft Jean Paul diesen Gedanken, indem er eine Harfenistin ein Lied mit dem beständigen Refrain singen lässt: „Tot ist tot, hin ist hin“<sup>15</sup> – nicht mehr und nicht weniger.

Neben dem das Jüngste Gericht ausrufenden Nachtwächter ist allein eine Person von der Ankündigung nicht geschreckt: der Dichter. Er schaut, wie es heißt, „aus seinem Dachfenster

12 LICHTENBERG Bd. 7 (1801, 149).

13 KLINGEMANN (2012, 49).

14 KLINGEMANN (2012, 50), vgl. auch KLINGEMANN (2012, 116f.).

15 JEAN PAUL Bd. 1 (o.J., 1144) vgl. mit KLINGEMANN (2012, 117): „[E]s giebt einen Tod, und dahinter liegt keine Ewigkeit!“.

trotzig in das Michel Angelos [sic!] Gemälde“ und nimmt „das Weltende poetisch“.<sup>16</sup> Das ist insofern raffiniert formuliert, als er das sich ihm Zeigende als bloßes Bild nimmt, als Material für seine Dichtung, da es ihn – als Außenseiter der Gesellschaft – nicht wirklich betrifft. Als das Jüngste Gericht nicht eintreten will und einige Mitbürger bereits wieder zur Besinnung zu kommen scheinen, hält der Nachtwächter eine längere Rede, um sie weiterhin in der Zerknirschung zu halten. Er will am Weltgerichtstag den bisherigen Gang der aus dem Chaos geborenen Welt reflektieren und fragt, was die Menschheit seitdem vollbracht habe. Seine Antwort lautet: „Gar Nichts“<sup>17</sup>. Überraschenderweise ist „Nichts“ großgeschrieben, was nicht nur bedeutet, dass nichts geschehen sei, sondern auch, dass das Nichts das Resultat aller Bemühungen ist: „[I]hr alle“, hält er ihnen vor,

wie ich euch hier erblicke, könnt ihr wohl mit Recht auf den Himmel oder die Hölle Anspruch machen? Für jenen seid ihr zu schlecht, für diese zu langweilig!<sup>18</sup>

Das läuft auf eine Abschaffung von Himmel und Hölle hinaus. Und woran liegt's? An dem Problem, dass kein Ort zu denken ist, an dem die Erlösten und Verdammten sinnvollerweise aufbewahrt werden könnten:

Thue jemand unter euch auch nur einen einzigen vernünftigen Vorschlag, wohin man euch plazieren soll! Schon der selige Kant hat es euch dargethan, wie Zeit und Raum nur bloße Formen der sinnlichen Anschauung sind: nun wißt ihr aber daß beide in der Geisterwelt nicht mehr vorkommen; jezt bitte ich euch, die ihr nur allein in der Sinnlichen lebt und webt, wie wollt ihr Raum finden, da wo es keinen Raum mehr giebt? – Ja, was wollt ihr gar beginnen, wenn es mit der Zeit zu Ende geht? Selbst auf eure größten Weisen und Dichter angewandt, bleibt die Unsterblichkeit zulezt doch auch nur ein uneigentlicher Ausdruck [...].<sup>19</sup>

Dieses allzu empirisch klingende Argument mag banal erscheinen, doch es ist in theologischen Zusammenhängen breit diskutiert worden. Vor allem zum Ort der Hölle hat es durchaus ernstgemeinte Überlegungen gegeben, so absurd sie auch erscheinen mögen. So schrieb 1748 der Reverend George Craighead, einst seelsorgerisch tätig bei den Indianern in Nordamerika und beeindruckt von deren Vorstellungen von Himmel und Hölle, eine Antwort auf Pierre Cuppés verheißungsvolles Traktat *Le Paradis ouvert à tous les hommes*<sup>20</sup>, entstanden um 1700 und 1716 als häretisch verdammt. Craighead hatte, wie der Titel seiner Schrift aussagt, die Natur und vor allem den Platz der Hölle entdeckt: auf der Sonne.<sup>21</sup> Dort finde alle zukünftige Bestrafung der Verdammten statt. Newton und zuvor schon Athanasius Kircher hätten per Teleskop auf der Sonne dunkle Flecken entdeckt, das seien die Höhlen und Kerker der Verdammten, dort würden sie Tag und Nacht gepeinigt. Niemand könne einen geeigneteren Ort nennen. Weil Körper und Seele in der Hölle gepeinigt würden, müsse es diesen Ort realiter geben.

<sup>16</sup> KLINGEMANN (2012, 50).

<sup>17</sup> KLINGEMANN (2012, 51).

<sup>18</sup> KLINGEMANN (2012, 53).

<sup>19</sup> KLINGEMANN (2012, 53).

<sup>20</sup> CUPPE (1743).

<sup>21</sup> CRAIGHEAD (1748, 17).

Dieser sonderbare Rettungsversuch der Höllenwirklichkeit ist das Resultat eines zunehmenden Zweifels, ob es überhaupt sinnfällig sei, von der Existenz der Hölle auszugehen. Die Hölle schrumpft zu einer bloßen Drohung, zu einem Argument mit dem erhobenen Zeigefinger, zu einem psychologischen Mechanismus. John Tillotson, Erzbischof von Canterbury, predigte bereits im Herbst 1689/90 über die Frage der Ewigkeit der Höllenstrafen. Zwar stellte er die Realität des Jüngsten Gerichtes noch nicht in Frage, doch Gott gehe es in der Ankündigung des Gerichts nicht um bevorstehende Verdammnis, sondern schlicht um die Verhinderung von Sünde. Insofern könne der Mensch frei entscheiden, welchen Weg er einschlagen wolle.<sup>22</sup> Der zitierte Cuppé geht bereits einen Schritt weiter, wenn es im englischen Titel seines Traktates in der Übersetzung von 1743 heißt, „that all men shall be saved, or, made finally happy“.<sup>23</sup> Für ihn ist es bereits überflüssig, die Höllenqualen auszumalen. Das allerdings setzt voraus, dass deren Androhung mehr und mehr ihre Wirkung verliert, wie mit zunehmender Resignation eine Vielzahl von Predigern im 18. Jahrhundert konstatieren muss. 1783 heißt es:

Wenn unser Glaube ganz anders lebendig wäre, als er es in Wirklichkeit ist, so würde das Bild des Jüngsten Gerichts auf uns die heilsamsten Wirkungen ausüben.<sup>24</sup>

Doch der Prediger Cambacérés stellt zum Jüngsten Gericht fest: „Ja, o Herr, du siehst, was aus deinen Worten in unserem Munde geworden ist: keiner erschrickt mehr davor“<sup>25</sup>. Und schon Massillon, der 1742 verstorbene Bischof von Clermont, muss feststellen:

Das Bild dieses großen Schauspiels, das einst genügte [...], um die ganze Welt dem Kreuze zu unterwerfen, dieses furchtbare Bild dient fast nur noch dazu, um den Armen, dem verschüchterten Volke, Furcht einzuflößen. Alles, was bei solchen Reden meist herauskommt, beschränkt sich darauf, daß man schließlich an den Prediger die Frage richtet, ob sich denn auch tatsächlich alles so abspielen wird, wie er es geschildert hat.<sup>26</sup>

Hunderte Predigten beriefen sich auf die Schrecken des Jüngsten Gerichts, doch Cuppé stellt nüchtern fest: „Die Furcht vor dem höllischen Feuer hat nichts vollbringen können“<sup>27</sup>. Ja die Freigeister beginnen sogar, das Bild vom Ende der Zeiten zu verspotten: Sie verweigern am Ende ihrer Tage die Sterbesakramente, entziehen der Kirche den Zugriff, rauben dem Tod und der Hölle ihren Schrecken. So schreibt Voltaire 1761: „Il est ridicule de penser que Dieu s'occupe pendant une infinité de siècles à rôter un pauvre diable“<sup>28</sup>. Die Hölle sei der Größe Gottes unwürdig. Und für Diderot ist die Hölle viel zu weit entfernt, um noch Eindruck machen zu können, die Vorstellung und das Bild von ihr als Argument seien schlicht überholt.<sup>29</sup> Für Marie Huber ist die Hölle 1733 nur noch eine Fehlkonstruktion;<sup>30</sup>

22 TILLOTSON (1708), dazu BRIGGS (1958, 47–55), McMANNERS (1981, 177), BUSCH (1993, 288f.).

23 CUPPÉ (1743, 111–113).

24 Zitiert bei GROETHUYSEN, Bd. 1 (1978, 128f.).

25 Zitiert bei GROETHUYSEN, Bd. 1 (1978, 131), CAMBACÉRES Bd. 1 (1781, 408).

26 Zitiert bei GROETHUYSEN, Bd. 1 (1978, 131), MASSILLON Bd. 1 (1838, 168).

27 CUPPÉ (1768, 109f.).

28 Zitiert bei McMANNERS (1981, 178), VOLTAIRE (1953, XLV, 68, Januar 1761).

29 Zitiert bei McMANNERS (1981, 179), DIDEROT Bd. 2 (1875–1877, 517).

30 HUBER (1733, 185–194), HUBER (1736, 316–319).

für den großen Rechtsreformer Beccaria sind Fegefeuer und Hölle schlicht unvernünftig. Das Recht mit der Androhung irdischer Strafe tritt an ihre Stelle.<sup>31</sup> Für einen Atheisten wie d'Holbach ist sie nur noch lächerlich, aus alberner Furcht erwachsen.<sup>32</sup> Die Religionskomparatistik – so mussten ihre Begründer, die Jesuiten, einsehen – relativierte schließlich die christliche Höllenvorstellung vollends.

In den meisten anderen Religionen gab es ebenfalls das Bild von der Hölle, und nicht selten erschien es dort durchaus annehmbarer. Bereits Freitag in Daniel Defoes *Robinson Crusoe* von 1719 erwies sich gegenüber der Eröffnung möglicher ewiger Verdammnis als gänzlich resistent.<sup>33</sup> Und wenn Beccarias in alle europäischen Sprachen übersetzte Abhandlung *Dei delitti e delle pene, Über Verbrechen und Strafe*, mit Nachdruck gegen Todesstrafe und Folter zu Felde zieht,<sup>34</sup> wenn es Voltaire gelingt, für den Toulousaner Tuchhändler Calas, der als Letzter aus vorgeblich religiösen Gründen aufs Rad geflochten wurde und bis in den Tod seine Unschuld beteuerte, eine Wiederaufnahme seines Falles mit anschließendem Freispruch zu erreichen, er diesem Falle sein Toleranztraktat widmet und Calas damit zu einem ersten Märtyrer der Französischen Revolution wurde<sup>35</sup> –, dann ist das Recht endgültig säkularisiert und das Jüngste Gericht verblasst. Aus einer als existent gedachten Realität wird es zur bloßen Metapher, denn als Sprach- und als Kunstbild verschwindet es ja nicht gänzlich. Primär wird die Hölle zur Hölle auf Erden. Und dem trägt auch die Transformation der Bilder Rechnung.

Auf dem Konzil von Trient, in der Schlussitzung 1563, sah sich die katholische Kirche genötigt, die Frage der Bilderverehrung zu regeln und den beamteten Auslegern des Konzilsdekrets die Aufgabe einer Kodifizierung der christlichen Ikonographie zu übertragen.<sup>36</sup> Nach den calvinistischen Bilderstürmern erwies sich dies als dringlich. Ihren Anteil an der Normierung hatten ferner von Theologen verfasste kunsttheoretische Traktate, von denen Gilio da Fabriano von 1564 – einer trägt den Titel *Degli Errori de Pittori* – sicher die wichtigsten sind. In der Schrift *Über die Irrtümer der Maler* findet sich u. a. eine detaillierte Kritik an Michelangelos *Jüngstem Gericht*.<sup>37</sup> Schritt für Schritt wird nachgewiesen, an welchen Stellen Michelangelo von den kanonischen Texten der Bibel sträflicherweise abgewichen sei, mit Folgen für immer erneuerte Debatten, die bis ins 20. Jahrhundert reichen. Vor allem die Nacktheit von Michelangelos Gestalten gab Anlass zu drastischer Kritik, bis zum Vorschlag, das Fresko gänzlich abzuschlagen.

In der Frühphase der Auslegung der Konzilsbeschlüsse – etwa bis um 1600 – ging es primär um die Einhaltung der orthodoxen Regeln, auch um der protestantischen Bilderkritik den Wind aus den Segeln zu nehmen. Tendenziell raubt diese didaktische Orthodoxie den Bildern aber ihre sinnliche Wirkung und damit auch ihre Überzeugungskraft, einem Kernstück katholischer Bildertheologie. Auf diesen Widerspruch wurde bereits früh aus dem Freundeskreis, der sich um Ignatius von Loyola gebildet hatte, hingewiesen. Die Spiritualität

31 BECCARIA (1988, 61, 73 f., 94), McMANNERS (1981, 179).

32 D'HOLBACH (1829, 73 ff.), MANUEL (1959, 234 f.).

33 DEFOE (1921, 185 f.), BRIGGS (1963, 252).

34 BECCARIA (1988, 92–100 zur Folter, 123–133 zur Todesstrafe).

35 BIEN (1960), NIXON (1961), VOLTAIRE (1975), BUSCH (1993, 40–46).

36 JEDIN (1966, 460–498), BLUNT (1966, 103–136), ASCHENBRENNER (o. J., 26–31, 44–51).

37 LEE (1967, 37–40), BLUNT (1966, 112–126), TOLNAY Bd. 5 (1960, 21 f., 50, 98, 122–127).

dieses Kreises, aus dem 1540 mit päpstlicher Approbation der Jesuitenorden erwuchs, ist in Ignatius von Loyolas Schrift der *Exerzitien* niedergelegt.<sup>38</sup> Einerseits forderte der Orden absoluten Gehorsam, vor allem in seinen Bildungseinrichtungen, andererseits setzte er auf die theatrale Inszenierung des Glaubens. Dazu gehörte in besonderem Maße die rhetorisch gesteigerte Überzeugungskraft der Bilder, die auch vor der Darstellung grausamster Märtyrertode nicht zurückschreckte, sofern dem Märtyrer im Tode ein Heilszeichen seiner Erlösung erscheint. Hinter der Forderung nach Eindringlichkeit stand der rhetorische Begriff der *Persuasio*, der Überredung, besser noch der Überzeugung. Und dafür – so Erzbischof Paleotti – waren, einem alten Argument zufolge, Bilder sehr viel geeigneter als Texte.<sup>39</sup> Selbst wenn dem Gläubigen vor grausigen Martyriendarstellungen schaudert, seiner Frömmigkeit, so die Überzeugung, helfen sie auf.

Die Jesuiten z. B. wollten besonders durch Prunk beeindrucken und setzten auf emotionale Wirkung des Dargestellten. Dem eher auf Rationalität gegründeten Protestantismus, auch das Bildverständnis betreffend, stand der emotionale Appell der Jesuiten gegenüber. Schon in den Exerzitien des Ignatius wird an alle Sinne appelliert, einerseits durch Szenen der Passion und solche der Höllenqualen, andererseits durch Szenen der Wonnen des Himmels.

Und welches Thema könnte für die Veranschaulichung der Vereinigung dieser beiden Dimensionen geeigneter sein als das Jüngste Gericht mit der Auferstehung der Seligen, ihrem Weg zum Himmel und dem Höllensturz der Verdammten? Die Auseinandersetzung über den Kurs der Kirche fand primär im Pontifikat Clemens VIII. (1592–1605) statt; die Kontrahenten waren die strengen, verkürzt gesagt, unsinnlichen Dominikaner und die der sinnlichen Erscheinung raumgebenden Jesuiten. Auf Dauer setzten sich die Jesuiten durch. Der Hl. Ignatius wurde von Gregor XV. 1621 kanonisiert. Zweifelsohne hat der Erfolg der Jesuiten die gesamte barocke Kunst und in Sonderheit diejenige Rubens' entscheidend geprägt.

III. Betrachtet man nach diesen auch für das Folgende wichtigen Voraussetzungen die Rubens'schen Bilder in der Alten Pinakothek München, die im weiteren Sinne der Thematik des Jüngsten Gerichts gewidmet sind, so wird schnell deutlich, dass sich Rubens bewusst in den Dienst der katholischen jesuitischen Propaganda gestellt hat. Das *Große Jüngste Gericht* (vgl. Abb. 2), abgeschlossen 1617 und mit über sechs Metern in der Höhe wirklich gewaltig, ist wohl 1614 von Herzog Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg zu seinem Regierungsantritt in Auftrag gegeben worden, zusammen mit zwei Seitenaltarbildern für den Hochaltar der jesuitischen Hof- und Liebfrauenkirche in Neuburg an der Donau.<sup>40</sup>

38 IGNATIUS (1999).

39 PALEOTTI (1594, 567).

40 RENGER, DENK (2002, 320–323), BURMEISTER (2009, 59–77).



Abb. 2: Peter Paul Rubens: Das Große Jüngste Gericht, 1617.

Man mag sich wundern, warum Rubens einen derartig anspruchsvollen Auftrag für einen doch eher regionalen Herrscher angenommen hat. Zwei Gründe dürften eine Rolle gespielt haben. Zum einen war Herzog Wolfgang Wilhelm der Vetter von Maximilian I. von Bayern, dem Führer der katholischen Liga und damit dem wichtigsten Verfechter der Gegenreformation in deutschen Landen. In der entscheidenden Schlacht am Weißen Berge bei Prag besiegte er 1621 den protestantisch-böhmischen Winterkönig Friedrich von der Pfalz – eines der Münchener Bilder nimmt hierauf ausdrücklich Bezug. Herzog Wolfgang Wilhelm war erst 1614 bei seinem Regierungsantritt zum katholischen Glauben konvertiert und legte ganz sicher besonderen Wert darauf, seine Glaubensfestigkeit durch einen derartig ostentativen Auftrag zu legitimieren. Allerdings dürften politische Gründe noch wichtiger gewesen sein. Er erhob just im Jahr 1614 Erbanspruch auf die Grafschaften Jülich, Kleve, Berg und Ravensberg. 1614 wurden ihm Jülich und Berg zugesprochen, Kleve und Ravensberg fielen ans protestantische Brandenburg. So musste auch Rubens gewusst haben, dass der Auftrag katholischen Expansionsansprüchen diene, noch dazu in einer Grenzregion zum Bistum Lüttich und auf der Höhe von Antwerpen – Rubens' Heimatstadt.

Nur wenige Jahre später, 1619, vergab Herzog Wolfgang Wilhelm einen zweiten Auftrag an Rubens, dieses Mal für die Pfarrkirche St. Peter in Neuburg, für einen Engelsturz, wie er vor allem in Offenbarung 12, Verse 7–9 als Michaelskampf mit dem apokalyptischen Drachen geschildert wird. Das kann darauf hinweisen, dass es neben der Bevorzugung mariologischer Themen, gegen die die Protestanten ausdrücklich Stellung bezogen, in Bayern einen ausgeprägten Michaelskult gab. Michaels Kampf gegen die abtrünnigen Engel wurde als Kampf der Kirche gegen die Ungläubigen verstanden.<sup>41</sup> In diesen Kon-

<sup>41</sup> RENGER, DENK (2002, 312–316).



text der katholischen Propaganda gehört auch der Auftrag an Rubens zur Darstellung des apokalyptischen Weibes, wiederum nach der Offenbarung des Johannes.<sup>42</sup> Dieser Auftrag erging wohl 1623 durch den Freisinger Fürstbischof Veit Adam von Gepeckh; ihm standen Mittel seines Vorgängers für die Ausgestaltung des Hochaltars des Freisinger Domes zur Verfügung. Seit den Kirchenvätern wurde das apokalyptische Weib mit Maria gleichgesetzt, die dem Bösen in Gestalt einer Schlange nach Genesis 3,15 den Kopf zertritt. Veit Adam von Gepeckh ist derjenige, der die von Maximilian I. von Bayern gestiftete Mariensäule auf dem Münchener Marienplatz 1638 geweiht hat. Beide Stiftungen standen im Zusammenhang mit Maximilians Kampf für den Katholizismus. Als Maximilian nach dem Sieg in der Schlacht am Weißen Berge zurückkehrte, wurde ihm ein triumphaler Empfang im Freisinger Dom bereitet, das Hochaltarbild dürfte auch in diesem Zusammenhang zu sehen sein. Den Kontakt zu Rubens hatten die Münchner Jesuiten vom Kolleg der Jesuitenkirche St. Michael gestiftet, dem geistigen Zentrum der Gegenreformation in Bayern.

Zur Zeit ihrer Entstehung waren Rubens' Bilder zweifellos die eindrucksvollsten Zeugnisse für die Wirksamkeit der Vorstellung vom Jüngsten Gericht. Und primär dienten sie der Ausmalung der Schrecken, weniger der Vorstellung von der Erlösung. Sie sind der Inbegriff gegenreformatorischer Rhetorik, und man staunt erneut, in welchem kurzem Zeitraum sie ihre Überzeugungskraft eingebüßt haben.

IV. An zwei Beispielen soll nunmehr gezeigt werden, wie die Kunst an der Säkularisierung dieses allmächtigen Themas mitgearbeitet hat. William Hogarths Gegensatzpaar *Beer Street* und *Gin Lane* (vgl. Abb. 3a–3b) von 1751 hat eine wichtige Rolle in der Kampagne gegen das unlicenzierte Ginbrennen in England gespielt, das zu verheerenden Folgen im Ginmissbrauch, besonders bei den niederen Volksklassen, geführt hat.<sup>43</sup> Diese Kampagne, auf die von literarischer Seite auch Henry Fielding Einfluss genommen hat, mündete in ein Gesetz, das dem Missbrauch schrittweise ein Ende setzte. Man kann sich das Ausmaß des Gintrinkens kaum noch vorstellen, zeitweilig befand sich in jedem fünften Haus in London ein Ginausschank. Ein Gutteil der ärmeren Bevölkerung war in einem permanenten Gindelirium, u. a. weil der aus schlechtem Korn gebrannte Gin extrem billig war. Der Ginrausch war auch deshalb so verheerend, weil er zu einem gänzlichen Kontrollverlust, zu Wahnvorstellungen und in Folge zu tiefer Agonie führte. Die unhaltbaren Zustände förderten Kriminalität und Prostitution, verursachten Ernährungsschäden und Krankheiten. Verschiedener Parlamentsdebatten zum Trotz, geschah lange wenig, da der „landed interest“ für die Kornproduzenten gute Lobbyarbeit im Parlament betrieb.

42 RENGER, DENK (2002, 316–319).

43 PAULSON (1989, 146–148), HINZ (1984), BUSCH (1993, 264–284).



Abb. 3a–3b: William Hogarth: Beer Street und Gin Lane, 1751.

So war die Kirche der Hauptakteur bei den Reformbemühungen. In Predigten und Parlamentsreden wurden die Verhältnisse einerseits nüchtern und rational, von Statistiken gestützt, analysiert, andererseits in all der Schrecklichkeit ihrer geradezu endzeitlichen Zustände geschildert. In diesen Predigten kam es bereits zur Gegenüberstellung von nahrhaftem und in den Folgen harmlosem Bierkonsum und ruinösem Ginmissbrauch. Es ist die Rede von 10.000 Ginläden im Umkreis von 20 Meilen und 400.000 Gintrinkern. Der Bierhandel und die Volkswirtschaft prosperierten, die Ginproduktion ließ sie zugrundegehen. Die berühmteste Predigt, die auch gesondert publiziert wurde, hielt der Lordbischof von Worcester Isaac Maddox am Ostermontag 1750:

Wenn das wachsende Übel weiterhin vernachlässigt wird und Ausschweifung, Laster und Mord sich noch vermehren; wenn der Tod und die Hölle ihren Rachen noch weiter aufsperrern, was kann dann noch für das jenseitige Leben erhofft werden?<sup>44</sup>

Die Ginzustände, so Bischof Maddox, markieren die Hölle auf Erden. Unter dieser Perspektive ist Hogarths Gegensatzpaar zu betrachten. Offensichtlich stellen die beiden Blätter eine sehr weitgehende Paraphrase auf die Flügel von Jüngsten Gerichts-Triptychen dar: die Gefilde der Seligen und das Reich der Verdammten. Auf den ersten Blick scheint diese Vorstellung geradezu blasphemische Züge zu tragen, doch gehen die Bezüge vor allem bei *Gin Lane* relativ weit, vergleicht man sie mit Höllenflügeln besonders der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts. Chaos und Wahn sind ausgebrochen, Häuser stürzen zusammen, die Verdammten schlagen sich. Bei Hogarth stürzt ein Baby aus dem Arm einer Syphilitikerin im Delirium in die Tiefe eines Ginkellers wie die Verdammten in den Höllenrachen. Selbst das Motiv eines aufgespießten Kindes findet sich bei Hogarth und – in der Tradition des

<sup>44</sup> MADDOX (1751, 6f., Übers. W.B.).

Jüngsten Gerichts – etwa bei Jean Bellegambe (*vgl. Abb. 4*), dessen Flügel seines Triptychons auch deswegen besonders gut mit Hogarth zu vergleichen sind, weil auch sie zwei Formen des Getränks scheiden.<sup>45</sup> Beim Höllenflügel von Bellegambe wird einem Verdammten, der für die Todsünde Avaritia einsteht, gewaltsam eine unheilvolle Flüssigkeit eingetrichtert; als besondere Qual. Die Auferstehenden dagegen gehen dem „Brunnen des lebendigen Wassers“ entgegen, wie es in der Weltgerichtsschilderung der Offenbarung heißt.

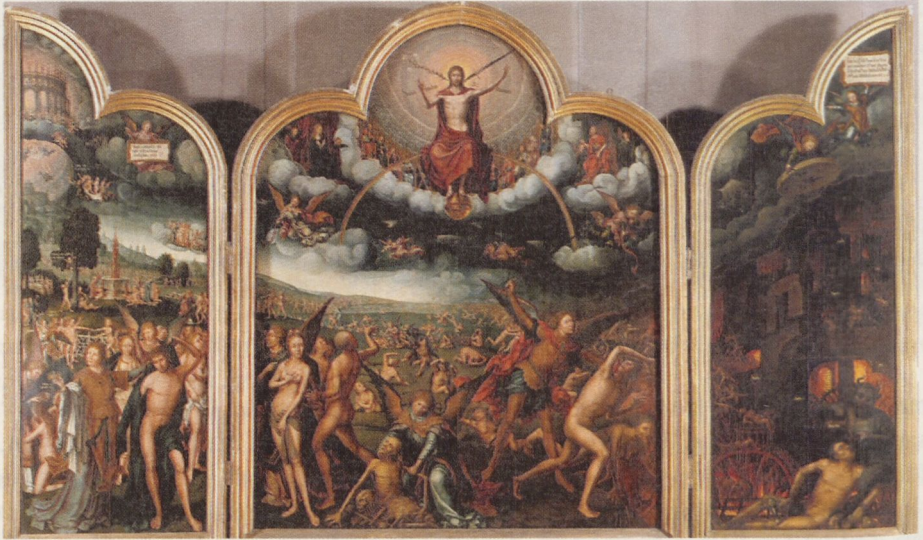


Abb. 4: Jean Bellegambe: Das Jüngste Gericht, um 1520.

Die Gegenüberstellung von gutem und schlechtem Getränk findet sich in der Bibel in den verschiedensten Varianten. Neben dem Brunnen des Lebendigen gibt es den Brunnen des Todes; Hagar und Ismael nehmen mit sich das schlechte Gefäß des verkehrten Gesetzes; Isaak dagegen wird von der wirksamen Flüssigkeit der evangelischen Lehre trinken. Jesus spricht zur Samariterin am Brunnen: „Wer von diesem Wasser trinkt, den wird wieder dürsten, wer aber von dem Wasser trinken wird, das ich ihm gebe, den wird ewiglich nicht dürsten...“<sup>46</sup> Die Belege wären zu vermehren.

Nun stellt sich die Frage: Wenn die Analogie zu den Flügeln eines Jüngsten Gerichts-Triptychons gesucht wird, wo ist die Mitteltafel, das eigentliche Gericht Gottes, geblieben? Der berühmte blinde Londoner Richter Sir John Fielding, Bruder von Henry Fielding, dem Dichter, und selbst an der Reformkampagne beteiligt, macht dies indirekt deutlich. In einer Abhandlung zur Polizeireform schreibt er, für den tugendhaften Gläubigen mag die Heilige Schrift mit ihren Ermahnungen und der Eröffnung der Hoffnung auf ein ewiges Leben ausreichen, für die vom Elend betroffenen niederen Klassen beileibe nicht.<sup>47</sup> Hier

<sup>45</sup> BECKER (1998, 37–39).

<sup>46</sup> Offenbarung des Joh. 21, 6; vgl. 7, 17; zur Exegese der Hagar-Szene: BUSCH (1982, 264–284), Joh. 4, 13; Jeremias 2, 13.

<sup>47</sup> FIELDING (1758, VIII f.).

helfen nur scharfe Gesetze und die Androhung des Galgens auf Tyborn. Dies entspricht der sich gesamteuropäisch ausbreitenden Vorstellung von der notwendigen gänzlichen Säkularisierung des Rechts. Das jüngste Gericht wird durch das bürgerliche Gesetzbuch ersetzt, es hat keine Bildmacht mehr.

Wenn Hogarth und, wie noch zu zeigen sein wird, auch Goya die religiösen Vorgaben an der Realität der Verhältnisse messen und sie ihrer Überzeugung nach keinen Bestand mehr haben und die endzeitlichen Zustände in folgedessen allein auf Erden verorten können, dann dürften Klingemanns Vorstellungen grundsätzlich nicht so weit davon entfernt sein. Durch die Transformation der Überzeugungen auf eine einerseits irrationale, andererseits satirische Ebene werden die Dinge allerdings eher in der Schwebelage gehalten. Schaut man auf den Tod des Freigeistes in der 1. Nachtwache und den des Stadtpoeten in der 8. Nachtwache, so kann man nur konstatieren, dass beide im gänzlichen Nichts enden. Im Falle des Freigeistes wird der Pfaff, der ihn unter Berufung auf den „Höllennebel“ zu bekehren sucht, zum Teufel, während der Freigeist mit Voltaire'scher Konsequenz seinen Geist in die Unsterblichkeit rettet, ohne, wie es heißt, an die Vernichtung denken zu müssen.<sup>48</sup> Sein freier Geist schwebt über den Wassern. Der Stadtpoet, nachdem seine letzte Hoffnung gescheitert, sein Trauerspiel abgelehnt war, hat sich selbst den Tod gegeben. Der Nachtwächter findet ihn erhängt und bringt volles Verständnis für ihn auf: „Armer schwebender Teufel [...] du hast wohlgethan daß du dich rasch aus dem Staube machtest“.<sup>49</sup>

Die scheinbar saloppe Bemerkung paraphrasiert zugleich die liturgische Beerdigungsformel „Asche zu Asche, Staub zu Staub“. Da die Kirche dem Selbstmörder die geweihte Erde verweigert, hat er sich ihrer Verfügung entzogen, so scheint allein die Auflösung in den Staub der Erde zu bleiben. Doch so, wie der Geist des Freigeistes fortlebt, lebt dann doch das Manuskript des Poeten für das Gedächtnis der Nachwelt fort, denn Klingemann zitiert aus seinem *Absagebrief an das Leben* die radikale Aussage: „[I]ch hinterlasse nun nichts, und gehe dir trotzig entgegen, Gott, oder Nichts!“ – „Dies war“, wie Klingemann schreibt, „die letzte zurückgebliebene Asche von einer Flamme, die sich selbst ersticken mußte“.<sup>50</sup> Der Nachtwächter sammelt die letzten Hinterlassenschaften des Poeten und macht sich zu ihrem Erben.

Das scheint eine Umschreibung der irdischen Ewigkeit zu sein, wie sie die französischen Freigeister formuliert haben, wenn sie das Nachleben im Gedächtnis der Hinterbliebenen an die Stelle der christlichen Auferstehung setzen. Oder wie Diderot es formuliert: „Die Nachwelt ist für den Philosophen das, was für den religiösen Gläubigen die nächste Welt ist“.<sup>51</sup> Der Poet, der auch schon zu Beginn der 1. Nachtwache sein Vorkommen hat, träumt in seinem hohen Dachzimmer von der Unsterblichkeit, wird aber vom Nachtwächter durch seine Ausrufe an Zeit und Vergänglichkeit erinnert, auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt. In der 8. Nachtwache, in der der Nachtwächter nach dem *Absagebrief an das Leben* auch noch aus dem *Prolog* des abgelehnten Trauerspiels des Poeten zitiert, ist in erschreckender Weise vom Nichts und der sich selbst verschlingenden Zeit die Rede:

<sup>48</sup> KLINGEMANN (2012, 11).

<sup>49</sup> KLINGEMANN (2012, 67).

<sup>50</sup> KLINGEMANN (2012, 69).

<sup>51</sup> DIDEROT, FALCONET (1958, 77 f.).

Es ist Alles Nichts und würgt sich selbst auf und schlingt sich gierig hinunter, und eben dieses Selbstverschlingen ist die tückische Spiegelfechterei als gäbe es Etwas, da doch wenn das Würgen einmal inne halten wollte eben das Nichts recht deutlich zur Erscheinung käme, daß sie davor erschrecken müßten; Thoren verstehen unter diesem Innehalten die Ewigkeit, es ist aber das eigentliche Nichts und der absolute Tod, da das Leben im Gegentheile nur durch ein fortlaufendes Sterben entsteht.<sup>52</sup>

Dies erfährt in der 14. Nachtwache seine Zuspitzung. Der Nachtwächter, inzwischen ins Tollhaus verbannt, wird von einem Traum heimgesucht:

Da sah ich mich selbst mit mir allein im Nichts. [...] Ich hatte jetzt aufgehört alles andere zu denken, und dachte nur an mich selbst! Kein Gegenstand war ringsum aufzufinden, als das große schreckliche Ich, das an sich selbst zehrte, und im Verschlingen stets sich wiedergebar. Ich sank nicht denn es war kein Raum mehr, eben so wenig schien ich emporzuschweben. Die Abwechslung war zugleich mit der Zeit verschwunden, und es herrschte eine fürchterliche ewig öde Langeweile. Außer mir, versuchte ich mich zu vernichten – aber ich blieb und fühlte mich unsterblich.<sup>53</sup>

Die Ewigkeit wird zur ewigen Langeweile, die Zeit steht still.

Man hat – was sicher nicht falsch ist, zumal er ihn in seinem unmittelbar vor den *Nachtwachen* entstandenen Theaterstück der *Freimüthigkeiten* namentlich erwähnt – für die Klingemann'sche Ich-Problematik immer auf Fichte verwiesen.<sup>54</sup> Doch sollte man, da der Verweis auf Fichte bei Klingemann von Arlequin im Epilog auf der Bühne ans Publikum gerichtet ist, das längst unter Protest den Saal verlassen hat,<sup>55</sup> wegen der ironischen Dimension ebenso sehr an Laurence Sterne denken. Sterne reflektiert in *Tristram Shandy* mehrfach in parodistischer Weise über die Unmöglichkeit, das Ich zu bestimmen, am einschlägigsten in folgender Passage: „Lieber Freund, sprach ich – so gewiss ich ich bin – und Ihr Ihr seid – Und wer seid Ihr? sagte er. – Macht mich nur nicht irre; sagte ich.“<sup>56</sup> Das Ich zu verstehen, erscheint schier unmöglich, wie auch in der *Sentimental Journey* ausgeführt wird:

Nichts in der Welt ist mir peinlicher, als wenn ich jemandem sagen soll, wer ich bin; denn man wird schwerlich einen Menschen finden, den ich nicht besser beschreiben kann als mich selbst, und ich habe mir oft gewünscht, ich könnte es mit einem Wort tun und hätte es damit hinter mir.<sup>57</sup>

Hinter beiden oben zitierten Klingemann'schen Passagen steht das alte emblematische Bild des Uroboros, der sich selbst in den Schwanz beißenden Schlange, als Zeichen für die Ewigkeit und die sich selbst verschlingende Zeit.<sup>58</sup> In dieser Doppelbestimmung wird die dahinter stehende Zeitauffassung offenbar. Einerseits schreitet die Zeit ewig fort, rundet sich im immer sich erneuernden Jahresablauf. Doch alles Irdische ist vergänglich, wird von der Zeit verzehrt, was bleibt, ist allein die Hoffnung auf eine jenseitige Zeit. Ewigkeit und Vergänglichkeit sind aneinander gekoppelt. Die barocken Dichter haben es entsprechend

52 KLINGEMANN (2012, 72).

53 KLINGEMANN (2012, 116).

54 MICHEL (1904, XXIV).

55 KLINGEMANN (2012, 225).

56 STERNE (2010, 555).

57 STERNE (1989, 152).

58 HENKEL, SCHÖNE (1967, 652–658), KLINGEMANN (2012, 72, 116).

formuliert. Bei Paul Fleming etwa heißt es um 1630 in den *Gedanken über die Zeit*: „Ihr lebet in der Zeit und kennt doch keine Zeit; / So wißt ihr Menschen nicht, von und in was ihr seid“. Und am Ende des Gedichts kommt es zu der elegischen Beschwörung: „Ach daß doch jene Zeit, die ohne Zeit ist, käme / Und uns aus dieser Zeit in ihre Zeiten nähme“.<sup>59</sup> In den *Nachtwachen* dagegen ist allein das Ende ewig. Statt des Jenseits eröffnet sich nur das Nichts. Die Zeit erneuert sich nicht aus sich selbst heraus, sondern ist im Tod arretiert; und auch die Raumvorstellung ist aufgehoben. Darüber hatte der Nachtwächter bereits in seiner Rede an die Mitbürger nach der Ankündigung des Jüngsten Gerichts reflektiert.

V. Die Kant'schen apriorischen Kategorien von Raum und Zeit entzogen sich der Veranschaulichung, wurde sie dennoch versucht, noch dazu in einer tradierten Bildersprache, bekam das Ergebnis absurde Züge. Asmus Jakob Carstens hat 1795 versucht, sie darzustellen (vgl. Abb. 5), was insofern verwunderlich ist, als er erst kurz zuvor Karl Philipp Moritz' *Götterlehre* illustriert hatte, in sorgfältiger Abstimmung mit Moritz. In Moritz' Einleitung heißt es:

Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden: [...] Ihr Wesen ist zu formen und zu bilden; wozu sie sich einen weiten Spielraum schafft, indem sie sorgfältig alle abstrakten und metaphysischen Begriffe meidet, welche ihre Bildungen stören könnten<sup>60</sup>.

Ausführlich ist von Saturn die Rede, der schon früh mit Chronos identifiziert wurde, als Bild der alles zerstörenden Zeit: „Er, der seinen Erzeuger entmannt hat, verschlingt seine eigenen Kinder“,<sup>61</sup> als könne er der Zeit entfliehen. Denkbar war immerhin, dass Carstens dem Zeitengott als Pendant einen Raumgott mit dem Attribut der Sphaira beigelegt hat. Die Zeitgenossen waren von dieser Erfindung irritiert; Goethe und Schiller haben sich schon 1796, ein Jahr darauf, in einem Xenion unter dem Titel *Das Neueste aus Rom* darüber lustig gemacht: „Raum und Zeit hat man wirklich gemalt, es steht zu erwarten / Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt“<sup>62</sup>.

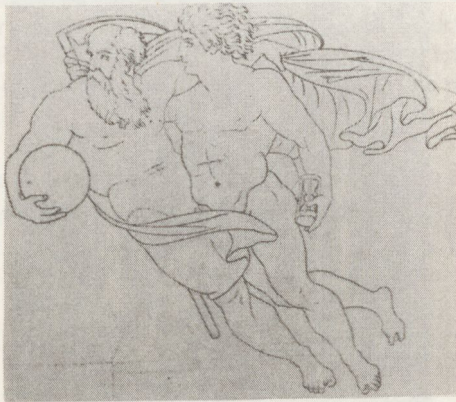


Abb. 5: Asmus Jakob Carstens: Raum und Zeit, 1795.

<sup>59</sup> CONRADY (1992, 31).

<sup>60</sup> MORITZ (1795, 1).

<sup>61</sup> MORITZ (1795, 11).

<sup>62</sup> WA I, 5.1, 224 (Nr. 135).

Es wäre eine eigene Abhandlung wert, die Unsicherheit am Ende des 18. Jahrhunderts in Bezug auf allegorische Verkörperungen zu dokumentieren. In Folgendem nur ein Beispiel, das auch ein bezeichnendes Licht auf Goethes und Schillers Irritation werfen kann.

VI. Antonio Canova hat *zwei* Papstgrabmäler geschaffen, die, wie auch die Grabmäler anderer Künstler, vor allem in St. Peter, von Berninis Grabmälern ausgehen. Bei Berninis Grabmälern für Urban VIII. und für Alexander VII. wird der aufgesockelte Papst am Sockelfuß von seinen Tugenden begleitet. Caritas und Justitia im Falle Urbans VIII., Caritas, Veritas, Justitia und Sapientia bei Alexander VII. Sie sollten in ihrem umfassenden Anspruch individuelle Eigenschaften des Papstes verkörpern. Auch Canovas zwei Papstgrabmäler, das in SS. Apostoli von 1783–1787 und das in St. Peter von 1783–1792, sind von allegorischen Figuren begleitet, doch können sie nicht als päpstliche Tugenden gelesen werden, zumal sie im Gegensatz zu den Darstellungen aller anderen in St. Peter versammelten Papstgrabmälern keinerlei Kontakt zum verewigten, in himmlische Sphären überführten Papst aufnehmen. In SS. Apostoli für Clemens XIV. sind die beigeordneten Figuren Temperantia und Mansuetudo, Mäßigkeit und Sanftmut. Man könnte annehmen, damit solle der Papst charakterisiert werden, doch ihre Funktion ist eine gänzlich andere: Es sind Trauerfiguren, die für uns den Trauermodus vorgeben, wir sollen in ihr Sentiment eintauchen, wir trauern am Sarkophag des Papstes. Und so wird auch der Papst selbst nicht im Moment des Überganges in eine andere Sphäre gezeigt, bezeugt von seinen Tugenden; vielmehr ist er nur noch ein erinnertes Papst.<sup>63</sup>

Extremer erscheint dies bei Canovas *zweitem* Grabmal für Clemens XIII. in St. Peter (vgl. Abb. 6). Er wird dort von vier Verkörperungen flankiert, von denen zwei paradoxerweise auf dem Sarkophag als Reliefs abgebildet sind.



Abb. 6: Antonio Canova: Papstgrabmal für Clemens XIII., 1783–1792.

63 Zum Papstgrabmal für Clemens XIV.: BUSCH (1993, 211–219).

Die beiden anderen haben erneut nichts mit dem darüber im Gebet erscheinenden Papst zu tun. Es sind Fides und Thanatos, wobei Fides stolz aufgerichtet ist, während Thanatos in Trauer dahinschmilzt. Die beiden Reliefs verkörpern Caritas und Spes, zusammen mit Fides bilden sie die christlichen Kardinaltugenden ab, damit ein Tugendprogramm, nicht individuelle Tugenden. Und Thanatos in antikischer Gestalt mit umgedrehter verlöschender Fackel? Fides steht für die Glaubenshoheit des Papsttums, Thanatos ist wieder eine Betrachtervorgabe. Zwar solle man sich der Trauer hingeben, doch – vom Glauben gestärkt – sich wieder erheben. Während Bernini die Tugenden verlebendigt und sie den Papst im Moment der Aufnahme in den Himmel begleiten lässt, also ein Geschehen vorstellt, liefert Canova religiöse Vorgaben dafür, wie wir trauern und über den verbliebenen Papst nachsinnen sollen. Er liefert kein Geschehen, sondern eine Bild gewordene Vorstellung, einen Reflexionsanlass.<sup>64</sup>

Auf die Reflexionsebene haben auch Carstens und auf andere Weise Klingemann ihre Darstellungsform gehoben. In den *Nachtwachen* wissen wir nicht, ob die vorgetragenen Meinungen zu Zeit und Ewigkeit, zu Tod und Auferstehung bzw. Unsterblichkeit, zum Ich und zum Nichts Klingemanns Überzeugungen entsprechen. Die Ebenen, auf denen argumentiert wird, bleiben unklar. Meinungen aus dem Irrenhaus oder vorgetragen von gesellschaftlichen Außenseitern, nicht selten mit absurden oder satirischen Zügen, konfrontieren uns mit Irritierendem, zu dem wir eigenständig Stellung zu nehmen haben. Auch Hogarths für Jean Paul und Klingemann so wichtiges *Schwanzstück* ist bewusst uneindeutig, und die an uns gestellte Frage lauter: Sind religiöse Vorstellungen angesichts der Verhältnisse der Gegenwart überhaupt noch denkbar? Hogarth stellt diese Frage auf verschiedene Weise, zu ihrer Beantwortung ist jeweils Kombinatorik gefragt.

Ein Beispiel, das offensichtlich auf Klingemann abgefärbt hat: In der 12. Nachtwache berichtet der Nachtwächter folgendes Vorkommnis:

In dieser Nacht war grosser Lärm. Aus der Haustür eines berühmten Dichters flog eine Perücke und hinter drein eilte ihr Besitzer, so daß es zweideutig war, ob er dem vorausfliehenden Gute nachseze, oder vielmehr nachgesezt werde. Ich hielt ihn dieser Zweideutigkeit halber fest, und ließ ihn beichten. – „Mein Freund!“ – sagte er – Ich seze der Unsterblichkeit nach, und werde von ihr nachgesezt! Er selbst wird es wissen, wie schwer es ist berühmt zu werden, wie noch unendlich schwerer aber zu leben [...]<sup>65</sup>.

Natürlich geht es in erster Linie um Ruhm oder Nachruhm des Dichters und wie schwer zumindest Ersterer zu erlangen ist und welche Probleme dieses Streben für ein hinreichendes Auskommen macht. Indirekt jedoch wird erneut die theologische Frage der Unsterblichkeit abgehandelt.

<sup>64</sup> Zum Papstgrabmal für Clemens XIII.: BUSCH (1993, 219–225).

<sup>65</sup> KLINGEMANN (2012, 95).





Abb. 7: William Hogarth: Morning, 1738.

Nicht anders bei Hogarth in der *Morning*-Szene (vgl. Abb. 7) seines Tageszeitenzyklus.<sup>66</sup> Es ist früh morgens, noch vor sieben Uhr, und eine alte Jungfer strebt mit ihrem winterlich frierenden jugendlichen Diensthofen, der das Gebetbuch zu tragen hat, in die Kirche. In der Gemäldefassung des Stiches trägt der Blaustrumpf ein strahlend helles Gewand und verkörpert damit auf parodistische Weise Aurora, denn jeden Morgen um diese Zeit tritt sie den Kirchgang an.

Wir befinden uns in Covent Garden, die Kirche ist St. Paul mit der Fassade von Inigo Jones, doch davor hat Hogarth Tom King's Coffee House platziert, das eigentlich an die gegenüberliegende Platzseite gehört. So ist die Kirchgängerin mit dem wahren Leben konfrontiert. In dem Coffee House geht es hoch her, eine Prügelei von aus der Nacht übriggebliebenen Gästen ist ausgebrochen, in hohem Bogen fliegt eine Perücke aus der Türe des Lokals, exakt im Blickfeld der Jungfer, die mit ihrer Bigotterie einen Anspruch auf das ewige Leben zu erlangen sucht und dabei das wirkliche Leben verabsäumt. Im Kirchengiebel hockt Chronos mit Sichel und Sanduhr auf der Kirchenuhr, unter der „Sic transit gloria mundi“ geschrieben steht. So wird hier die Vergänglichkeit des weltlichen Ruhms berufen. Hat Klingemann, wie anzunehmen ist, auch Lichtenbergs Kommentar zu Hogarths Graphik gelesen, dürfte die Bemerkung zur fliegenden Perücke ihm die Richtung für sein Argument vorgegeben haben. Bei Lichtenberg heißt es:

In dem Fluge dieser Perücke ist etwas sehr drolliges. Wäre es ein gelehrter Club, der da an die Hausthüre [des Coffee House] begleitet wird: so sollte man sie, in der Dämmerung wenigstens, fast für Minervens Vogel halten [...]<sup>67</sup>.

Minervas Eule der Gelehrsamkeit, das Nachtgetier in Konkurrenz zur frommen Aurora, Glaube gegen Wissen – doch auf welcher Seite ist die Wahrheit aufgehoben?

66 PAULSON (1989, 104f.).

67 LICHTENBERG Bd. 1 (1794, 164).

VII. Eine weitere Form der bildenden Kunst, auf das nicht auflösbare Problem von Zeit und Ewigkeit, Diesseitigkeit und Jenseitigkeit hinzuweisen, besteht in der Nutzung der tradierten geheiligten Form für gänzlich profane Gegenstände. Ein christliches ikonographisches Schema wird mit Bedeutung überfrachtet, die die Bedeutung des Schemas in ihr Gegenteil verkehrt. Die Auflösung dieser Diskrepanz wird dann erneut an den Rezipienten übertragen.

Francisco de Goyas *Desastres*, eine über 80 Blatt umfassende Serie, entstanden zwischen 1810 und 1820, ist den verheerenden Folgen und Auswüchsen des spanischen Bürgerkrieges gewidmet. Blatt 30 (vgl. Abb. 8) ist schlicht mit *Verwüstungen des Krieges* betitelt. Man hat vermutet, es könne durch die Explosion eines Pulvermagazins in Saragossa angeregt worden sein.<sup>68</sup> Jedenfalls stürzen kopfüber mehrere Personen in den Abgrund eines zusammenbrechenden Hauses, begleitet von Balken und Mobiliar. Eine Frau, noch im Tod mit ihrem Kind im Arm, liegt obszön entblößt am Boden, eine weitere stürzt kopfüber auf sie zu.



Abb. 8: Francisco Goya: *Desastres* 30, 1810–1820.



Abb. 9: William Hogarth: *Southwark Fair*, 1733/34.

<sup>68</sup> KATALOG AUSSTELLUNG GOYA (1981, 107).

Das Verhängnis ist unaufhaltsam, aber zweifellos ein irdisches. Auch Goya scheint für seine Vorstellung auf ein mehrfach genutztes Vorbild zurückgegriffen zu haben: auf William Hogarth, in diesem Fall auf dessen *Southwark Fair* (vgl. Abb. 9) von 1733/34, wo links eine Bühne zusammenbricht, Balken und Gestänge zusammenstürzen und erneut eine Frau kopfüber von einer hohen Bretterbühne stürzt.<sup>69</sup> Die Nähe zu Goya ist ausgeprägt. Auf den ersten Blick ist dies nur eine motivische Übernahme. Doch die ganze Jahrmarktszene, per se schon Hinweis auf das Welttheater, ist eine Hogarth'sche Reflexion über die Vieldeutigkeit des englischen Wortes „fall“. Das Stück, das auf der Bühne aufgeführt wird, heißt nach Ausweis des an einen Balken geklebten Theaterzettels *The Fall of Bajazet*. Es geht um den Sturz eines osmanischen Sultans, von Vivaldi in einer Oper vertont, von Racine in eine Tragödie gefasst. Hier ist der Sturz wörtlich genommen. Auf einem großen Plakat in der Bildmitte wird für ein Theaterstück auf den Fall Trojas geworben. Daneben auf einer doppelten Bildtafel wird oben der Sündenfall von Adam und Eva dargestellt und unten ein Höllensturz der besonderen Art: Auf einer Schubkarre wird eine Frau in einen Höllenrachen, wie er auf ungezählten Jüngsten Gerichten dargestellt wird, befördert. Manch anderer Unfall wird berichtet, und auch der Seiltänzer wird abstürzen, und ähnlich wird es dem vom Kirchturm auf einem Seil Herabschwebenden ergehen. Ihn kennt man namentlich, er ist in der Folge in der Tat abgestürzt und hat sich den Nacken gebrochen. So werden alle nur denkbaren Stürze, Zusammenbrüche, Sündenfälle versammelt.

Es ist ein irdisches Pandämonium, das Chaos herrscht auf Erden, nicht in einer jenseitigen Hölle. Es ist gegenwärtig, nicht zukünftig, es ist keine Androhung von dem, was kommen wird, sondern irdische Wirklichkeit. Und doch stellt sich entfernt, bei Hogarths wie bei Goyas Darstellungen die Erinnerung an das Bild der Hölle eines Jüngsten Gerichtes ein, in dem Wissen darum, dass es im christlichen Sinn seine Gültigkeit verloren hat. Damit müssen wir seitdem zurechtkommen. Die Kirche als Entlastungsinstitution fällt aus. An die Stelle der christlichen Seele tritt die individuelle Psyche, dort ist nun der Ort unserer Ängste. An ein Jüngstes Gericht sind sie nicht mehr auszulagern. Das wusste auch Klingemann, und seine *Nachtwachen* versuchen den Ängsten einen neuen Entlastungsort zuzuweisen: in der Dichtung-

Abbildungsnachweis: Alle Abbildungen stammen aus dem Archiv des Verfassers.

## Literaturverzeichnis

- ASCHENBRENNER, Thomas (o. J.): Die tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung, theol. Diss., Freiburg i. Br.
- BECCARIA, Cesare (1988): Über Verbrechen und Strafen (1766), übers. u. hrsg. v. Wilhelm Alff, Frankfurt a. M.
- BECKER, Ulrich (1998, 37–39): Ein unbekanntes Hauptwerk der altniederländischen Malerei zwischen Spätgotik und Romanismus. In: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, N. F. Heft 41/42, Oktober 1992 bis Juli 1994.
- BEDENK, Jochen (2004): Verwicklungen. William Hogarth und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Lessing, Herder, Schiller, Jean Paul), Würzburg.
- BIEN, David D. (1960): The Calas Affair. Persecution, Toleration, and Heresy in Eighteenth-Century Toulouse, Princeton.

69 PAULSON (1989, 86–89).

- BLUNT, Sir Anthony (1966): *Artistic Theory in Italy. 1450–1666*, Oxford.
- BRIGGS, Ernest Robert (1958, 37–66): Pierre Cuppé's Debts to England and Holland. In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 6.
- (1963, 241–254): Mysticism and Rationalism in the Debate upon Eternal Punishment. In: Th. Besterman (Hrsg.), *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 24.
- BURMEISTER, Andreas (2009, 59–77): Ex exquisitissimo pencillo – Reisenotizen zum „Großen Jüngsten Gericht“. In: *Das andere Rubensbuch. Reinhold Baumstark zum Abschied*, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München.
- BUSCH, Werner (1982, 97–129): Lucas van Leydens „Große Hagar“ und die augustinische Typologieauffassung der Vorreformation. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45.
- (1993): *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München.
- CAMBACÈRES, Abbé Étienne-François (1781): *Sermons*, 3 Bde., Paris.
- CONRADY, Karl Otto (Hrsg.) (1995): *Das große deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart*, Zürich, Düsseldorf.
- CRAIGHEAD, Rev. George (1748): *The Nature and Place of Hell Discovered*, Edinburgh.
- CUPPÉ, Pierre (1743): *Heaven Open to All Men: Or, a Theological Treatise, in which, without Unsettling the Practice of Religion, is Solidly Prov'd, By Scripture und Reason, That All Men shall be Saved, or, Made Finally Happy*, London.
- DEFOE, Daniel (1921): *Leben und wunderbare Abenteuer des Robinson Crusoe. Nach dem englischen Urtext übers. v. Hans Reisiger*, München.
- DIDEROT, Denis (1875–1877): *Œuvres complètes*, hrsg. v. Jules Assézat, Maurice Tourneux, 20 Bde., Paris.
- , FALCONET, Étienne-Maurice (1958): *Le pour et le contre*, hrsg. v. Yves Benot, Paris.
- D'HOLBACH, Paul-Henri Thiry d'Holbach (1829): *Le Bon Sens du curé Jean Meslier suivi de son Testament* (1772), Brüssel.
- FIELDING, John (1758): *An Account of the Origin and Effects of a Police. Set on Foot by His Grace the Duke of Newcastle in the Year 1753. Upon a Plan Presented to His Grace by the late Henry Fielding, Esq.; to which is Added A Plan for Preserving those deserted Girls in the Town, who become Prostitutes from Necessity*, London.
- GILLESPIE, Gerald (1973, 284–295): *Night-Piece and Tail-Piece. Bonaventura's Relation to Hogarth*. In: *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 8.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, Friedrich SCHILLER (1796): *Das Neueste aus Rom*. In: *WA I*, 5.1, 224 (Nr. 135).
- GROETHUYSEN, Bernhard (1978): *Die Entstehung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung in Frankreich*, 2 Bde. (1927), Frankfurt a.M.
- HENKEL, Arthur, Albrecht SCHÖNE (Hrsg.) (1967): *Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, Weimar.
- HUBER, Marie (1733): *Le Systeme des anciens et les modernes. Concilié par l'Exposition des Sentimens differens de quelque Théologiens, sur l'état des âmes séparées des corps*. Nouvelle Edition, Amsterdam (recte: Genf).
- IGNATIUS von Loyola (1999): *Die Exerzitien* (verfaßt 1522–24, Erstausgabe 1548), Einsiedeln.
- JEAN PAUL (o.J.), *Werke*, 2 Bde., München.
- JEDIN, Hubert (1966, 460–498): *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung*. In: H. J.: *Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, Bd. 2: *Konzil und Kirchenreform*, Freiburg u.a.
- KATALOG AUSSTELLUNG GOYA (1981): *Goya. Zeichnungen und Druckgraphik*. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a.M.
- KLIMEK, Sonja (2007/2008, 255–279): *Die „Rede des toten Christus vom Weltengebäude herab“ – Jean Pauls literarische Antwort auf die kritische Philosophie nach Kant*. In: *Wezel-Jahrbuch. Studien zur europäischen Aufklärung 10/11*, Hannover.

- KLINGEMANN, August (2012): *Nachtwachen von Bonaventura*, hrsg. v. Jost Schillemeit, Göttingen.
- LEE, Renesselaer W. (1867): *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting* (1940), New York.
- LICHTENBERG, Georg Christoph (1794): *G. C. Lichtenbergs ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*, Bd. 1, Göttingen.
- (1801): *G. C. Lichtenberg's Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*, Bd. 7, Göttingen.
- MADDOX, Isaac, Lord Bishop of Worcester (1751): *An Epistle*, London.
- MANUEL, Frank E. (1959): *The Eighteenth Century Confronts the Gods*, Cambridge, Mass.
- MASSILLON, Jean-Baptiste (1838): *Œuvres de Massillon, évêque de Clermont*, 3 Bde., Paris.
- MCMANNERS, John (1981): *Death and the Enlightenment. Changing Attitudes to Death Among Christians and Unbelievers in Eighteenth Century France*, Oxford, New York.
- MICHEL, Hermann (Hrsg.) (1904): *Nachtwachen von Bonaventura*, Berlin.
- MORITZ, Karl Philipp (1795): *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, Berlin.
- NIXON, Edna (1961): *Voltaire and the Calas Case*, London.
- PALEOTTI, Gabriele (1594): *Archiepiscopale Bononiense*, Roma.
- PAULSON, Ronald (1989): *Hogarth's Graphic Works*. Third, revised Edition, London.
- RENGER, Konrad, Claudia DENK (2002): *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*, München, Köln.
- SCHILLER, Friedrich (1966): *Werke in drei Bänden*, München.
- STERNE, Laurence (1989): *Tagebuch für Eliza – Empfindsame Reise*, hrsg. u. m. e. Nachwort vers. v. Lutz Zimmermann, Frankfurt a. M., Berlin.
- (2010): *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman*. Ins Deutsche übertragen und mit Anmerkungen versehen von Michael Walter, Frankfurt a. M.
- TILLOTSON, John, Archbishop of Canterbury (1708): *Of the Eternity of Hell-Torments. A Sermon Preach'd before the Queen at White-Hall, March the 7<sup>th</sup>, 1689/90*, London.
- TOLNAY, Charles de (1960): *Michelangelo*, Bd. 5, Princeton.
- VOLTAIRE (François Marie Arouet) (1953): *Voltaire's Correspondance*, hrsg. v. Théodore Besterman, Genf.

## Abstract

In der Nachfolge von Jean Paul kreisen Klingemanns *Nachtwachen von Bonaventura* um Fragen von Zeit und Ewigkeit, von Tod und Auferstehung und um das Nichts. Jean Paul und Klingemann konzentrieren sich notwendigerweise als Prüfstein auf das Jüngste Gericht, seine Sinnfälligkeit und Wirkung. Die hier gestellte Frage lautet: Wie kann es sein, dass das Jüngste Gericht, über Jahrhunderte das wirkungsvollste Schreckbild der Kirche, im 18. Jahrhundert seine Geltungsmacht vor allem auch in der bildenden Kunst verliert, und welche Konsequenzen das für Klingemanns Darstellung in den *Nachtwachen* hat.

Following Jean Paul Klingemann in his *Nachtwachen von Bonaventura* discusses the question of time and eternity, of death and immortality and of nothingness. Jean Paul and Klingemann necessarily concentrate themselves as a touchstone on the Last Judgement, its obviousness and effectivity. Our question reads: How can it be possible, that the Last Judgement, which over the centuries has been the most striking and dreadful picture the church is able to quote, in the eighteenth century lost its validity especially as a subject of art. Which conclusion Klingemann draws out of this for his *Nachtwachen*?

Keywords: Ewigkeit, Goya, Hogarth, Jüngstes Gericht, Nichts, Rubens, Zeit

DOI: 10.3726/92158\_454

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Werner Busch, Marienburger Allee 14, D-14055 Berlin;  
Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin, Koserstr. 20, D-14195 Berlin;  
<werner.busch@fu-berlin.de>