

Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte = Revue suisse d'histoire religieuse et culturelle = Rivista svizzera di storia religiosa e culturale

Herausgeber: Vereinigung für Schweizerische Kirchengeschichte

Band: 110 (2016)

Artikel: Apokalyptische Diskurse als Gedächtnis- und Erwartungsräume in der Sattelzeit um 1900

Autor: Metzger, Franziska

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-772399>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Apokalyptische Diskurse als Gedächtnis- und Erwartungsräume in der Sattelzeit um 1900

Franziska Metzger

Apokalyptisch-endzeitliche Diskurse – Narrative, Semantiken, Bilder – religiöser wie auch sich nicht in erster Linie religiös definierender Diskursgemeinschaften können als Modus der Konstruktion und Deutung gesellschaftlicher Krisen und der Schaffung religiöser wie gesellschaftlicher Erwartungsräume bezeichnet werden. Krise als Unsicherheitswahrnehmung lässt sich apokalyptisch imaginieren, deuten und vermitteln, insofern sie als Symptom einer sich erfüllenden (Un-)Heilsgeschichte erachtet wird.¹ In dieser Konstruktion spielt – so die Grundthese dieses Aufsatzes – die Aneignung, Transformation und Dekonstruktion von Gedächtnisbeständen der Apokalypse eine wichtige Rolle. Der komplexen Verschränkung endzeitlicher Gedächtnis- und Erwartungsräume in apokalyptischen Narrativen und Bildern der Jahrzehnte um 1900 werde ich im Folgenden in systematischer Weise nachgehen und Beispiele mit Fokus auf Kunst und Literatur in die Tiefe verfolgen.

Pluralisierung apokalyptischer Deutungsmuster

Die «Verzeitlichung der Zukunft» (R. Koselleck) und die Dynamisierung innerweltlicher Zukunftsvorstellungen in den Jahrzehnten um 1800, die wesentlich vor dem Hintergrund sich wandelnder gesellschaftlicher und politischer Erfah-

¹ Siehe die jüngsten kulturwissenschaftlichen Forschungsbeiträge: Veronika Wieser/Christian Zolles/Catherine Feik/Martin Zolles/Leopold Schlöndorff (Hg.), *Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit*, Wien 2013; Johannes Fried, *Dies Irae. Eine Geschichte des Weltuntergangs*, München 2016; Alexander Kenneth Nagel/Bernd U. Schipper/Ansgar Weymann (Hg.), *Apokalypse. Zur Soziologie und Geschichte religiöser Krisenrhetorik*, Frankfurt a. M./New York 2008; Bernd U. Schipper/Georg Plasger (Hg.), *Apokalyptik und kein Ende*, Göttingen 2007. Siehe auch: Franziska Metzger, *Apokalyptische Erwartungs- und Erinnerungsräume als narrative und visuelle Heterotopien*, in: dies./Elke Pahud de Mortanges (Hg.), *Orte und Räume des Religiösen 18.–21. Jahrhundert*, Paderborn 2016, 147–167.

rungen zu interpretieren sind, rief Unsicherheits- und Krisenwahrnehmungen in Bezug auf Vorstellungen der Zukunft hervor und führte zu Neukonzeptionalisierungen und Umdeutungen.² Das Auseinanderdriften von Erfahrung und Erwartbarkeit in Bezug auf eine Zukunft, die sich nicht aus dem Erfahrenen ableiten liess und sich als noch nicht ausgefüllter, nicht extrapolierbarer Erwartungsraum präsentierte, führte in der Sattelzeit der Jahrzehnte um 1800 gerade auch zu apokalyptischen Deutungen und zur Beschäftigung und Faszination mit apokalyptischen Narrativen und Bildern mit ihrer gänzlich anderen Zeitlichkeit und ihren radikal anderen, transzendenten Erwartungsräumen.

Dabei lassen sich apokalyptische Erwartungsräume in ihren unterschiedlichen Ausformungen als Heterotopien deuten³: als gänzlich andere Vorstellungs-Orte – als Gegenorte –, in welchen reale Orte im Foucaultschen Sinn einer Art «contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons» in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden.⁴ Diese apokalyptischen Diskurse – Narrative, Semantiken, Bilder – sind gerade nicht als säkularisierte und entmythisierte oder als nur noch an den Rändern religiöse Apokalypsen zu interpretieren.⁵ Vielmehr sind vielschichtige und -gestaltige Transformationen, ist eine Pluralisierung und erhöhte Komplexität – wie auch Reflexivität – apokalyptischer Diskurse sowie ihrer narrativen und symbolischen Muster festzustellen, welche die These der Säkularisierung der Apokalypse zu widerlegen vermögen.⁶ Die These der Transformationen und Pluralisierung formuliere ich parallel zu einer solchen, die eine Pluralisierung von Religion bzw. des Religiösen und eine Transformation der Rolle von Religion im öffentlichen Raum postuliert.⁷ Transformationen und

² Siehe Reinhard Koselleck, Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von «Krise», in: ders., Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache, Frankfurt a. M. 2006, 203–217; ders., «Erfahrungsraum» und «Erwartungshorizont» – zwei historische Kategorien, in: ders., Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 1979, 349–375; Lucian Hölscher, Religiöse Begriffe im Widerspruch, in: SZRKG, 107 (2013), 367–387.

³ Dabei beziehe ich das Heterotopiekonzept in der folgenden Analyse durchgehend auf die Imagination von Erinnerungs- und Erfahrungsräumen. Zum Konzept der Heterotopie siehe: Michel Foucault, Des espaces autres, 1967/1984, in: Dits et écrits, vol. 4, Paris 1994, 752–762. Die Nähe zu Michail M. Bachtin ist hervorzuheben: Chronotopos, Frankfurt a. M. 2008 (auf Russisch 1937/38).

⁴ Foucault, Des espaces autres (wie Anm. 3), 756.

⁵ Damit im Unterschied etwa zu: Koselleck, «Erfahrungsraum» und «Erwartungshorizont» (wie Anm. 2); ders., Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von «Krise» (wie Anm. 2) oder auch Fried, Dies irae (wie Anm. 1).

⁶ Siehe zu einem vergleichbaren Zugang: Christian Zolles/Martin Zolles/Veronika Wieser, Einleitung, in: Wieser/Zolles/Feik/Zolles/Schlöndorff (Hg.), Abendländische Apokalyptik (wie Anm. 1) sowie die Beiträge des Bandes.

⁷ Für differenzierte religionsgeschichtliche Perspektiven auf diese Transformationen siehe: Hölscher, Religiöse Begriffe im Widerspruch (wie Anm. 2); ders. (Hg.), Das Jenseits. Facetten eines religiösen Begriffs in der Neuzeit, Göttingen 2007, darin besonders: Alf Christophersen, «Das Jenseits ist die Kraft des Diesseits». Zur Entwicklung protestantisch-theologischer Transzendenzdeutungen im 19. und 20. Jahrhundert, 179–202 und Michael N. Ebertz, Tote haben (keine) Probleme? Die Zivilisierung der Jenseitsvorstellungen in katholischer Theologie und Verkündigung, 233–258; verschiedene Beiträge in: David Luginbühl/

Pluralisierung betrafen wesentlich das Verhältnis von Immanenz und Transzendenz und damit verbunden das Zeitverständnis apokalyptischer Imaginationen. Um sie mit Fokus auf die Sattelzeit um 1900 aufzeigen zu können, ist eine Langzeitperspektive seit dem späten 18. Jahrhundert einzunehmen.

Apokalypse als Gedächtnis

Die Möglichkeit der Kommunikation über ein nicht erfahrenes, in die Zukunft projiziertes radikal «Anderes» hängt ganz besonders ab von einem Gewebe von bereits vorzufindenden Deutungsmustern – von Gedächtnis –, die wiederholt, teilweise angeeignet, transformiert, entfremdet und zur Negativfolie umgewandelt werden können. Gedächtnisbestände der Apokalypse bilden einen Möglichkeitsraum der Symbolisierung von Gegenwarts- und Zukunftsbezogenen Unsicherheiten und Ängsten. Dabei lässt sich Gedächtnis als Selektionsraum bezeichnen (und ist damit bereits als Konstruktionsleistung zu verstehen), aus welchem Erinnerungskonstruktionen – im Sinne eines Gebrauchs von Gedächtnis – hervorgehen.⁸ Apokalyptische Gedächtnisbestände liegen der Pluralität von Ausformungen der Apokalypse im 19. und frühen 20. Jahrhundert zugrunde. So findet sich der Topos des Neuen Jerusalem beispielsweise nicht nur in fundamentalistischen apokalyptischen Narrativen, sondern stellt einen weit darüber hinausragenden Gedächtnisort dar. Als Beispiel sei etwa William Blakes mystisch-erfahrungsbezogener Transformation des Neuen Jerusalem im epischen Gedicht und Bild genannt.⁹

Dabei gilt es nicht nur das Zitathafte – Intertextualität im engeren Sinn – in apokalyptischen Diskursen festzumachen, sondern ihre Tiefendimensionen, d.h. Codes, Symbole, Semantiken und narrative Muster in den Blick zu nehmen, wie sie sich in einem komplexen Gewebe von Gedächtnisbeständen zeigen und hinsichtlich ihres Gebrauchs in einer bestimmten Zeit untersucht werden können. Schichten von Gedächtnisbeständen, die bereits vielfach verarbeitet wurden und ihrerseits aus verschiedenen Zeiten stammen, machen dieses komplexe Gewebe apokalyptischer Erwartungsräume aus – von der Bibel, besonders der Johannes-Apokalypse, bis zu «zeitgenössischen» Ausformungen wie etwa dem Topos des *Last Man* aus dem frühen 19. Jahrhundert.¹⁰ Der Zugang auf Gedächtnisschich-

Franziska Metzger/Thomas Metzger/Elke Pahud de Mortanges/Martina Sochin (Hg.), *Religiöse Grenzziehungen im öffentlichen Raum – Mechanismen und Strategien von Inklusion und Exklusion im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2012.

⁸ Zu Gedächtnis als Selektionsraum siehe: Franziska Metzger, *Geschichtsschreibung und Geschichtsdenken im 19. und 20. Jahrhundert*, Bern/Stuttgart/Wien 2011; dies., *Religion and Myth: Narratives, Discursive Mechanisms, Effects. The Example of Catholic Historiography in 19th and early 20th Century Switzerland*, in: *Kirchliche Zeitgeschichte/Contemporary Church History*, 27 (2014), 349–363. Aus soziologischer und philosophischer Perspektive ähnlich: Elena Esposito, *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2002; Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, Paris 1995.

⁹ Siehe William Blakes prophetisches Gedicht *Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion* (1804) sowie sein Bild *A Vision of the Last Judgment* (1808).

¹⁰ Siehe zu einem ähnlichen Ansatz: Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. M. 2014.

ten macht für die Analyse der Jahrzehnte um 1900 den Blick zurück in die Sattelzeit um 1800 und ins 19. Jahrhundert wichtig, wurden doch gerade in dieser Zeit «neue» Ausformungen apokalyptischer Narrative geschaffen und bestehende reflektiert.

Systematisierend lassen sich *drei Dimensionen apokalyptischen Gedächtnisgebrauchs* unterscheiden, die ihrerseits ineinander fließen: *Erstens* sind dies religiöse Diskurse bzw. Diskursbestandteile, die ein Narrativ prägen oder zumindest einen Strang der Deutung ausmachen. *Zweitens* stellen religiöse Semantiken, Bilder und Symbole polyvalent einsetzbare Versatzstücke in unterschiedlichen, gerade auch nicht religiösen Diskursen dar.¹¹ Symbole eröffnen einen Gedächtnisraum, basieren auf ihm, lassen sich in einem neuen Diskurszusammenhang jedoch auch transformieren.¹² So kann der Transfer sakral aufgeladener Bildlichkeit in nicht-religiöse Bereiche zur Visualisierung des Aussergewöhnlichen, ja des Undarstellbaren, des das Vorstellbare überschreitenden Schrecklichen dienen, so etwa in Kriegsbildern. Der *dritte* Gedächtnisgebrauch kann in narrativen Mustern gesehen werden, d.h. im Arrangement apokalyptischer Diskurse und Bilder und somit im dramatischen Stil¹³ – in der Inszenierung – der Apokalypse als Narrativ. So kann ein Muster linear-teleologischer Progression von Defizienz zu Fülle, das auch die kupierte Apokalypse – als Apokalypse ohne Erlösung und Vollendung – prägt,¹⁴ von einem Muster permanenter Defizienz unterschieden werden.¹⁵ Über die drei genannten Gedächtnisebenen kann der Blick auf die Überlagerung von Diskursen und Bildern – auf das Zusammenfließen, die Porosität und Wechselwirkung innerweltlicher endzeitlicher und auf Transzendenz ausgerichteter Erwartungsräume etwa – ebenso wie auf ihre Transformation gerichtet werden.

Dabei lassen sich *vier Varianten der Aneignung und Abwandlung* apokalyptischer Gedächtnisbestände, wie sie die zweite und dritte Dimension betreffen können – unterscheiden: die Reproduktion integraler oder grosser Teile von Narra-

¹¹ Siehe zur Betonung dieser komplexen Dimension auch: Zolles/Zolles/Wieser, Einleitung (wie Anm. 6); Christian Zolles, Die symbolische Macht der Apokalypse, in: Wieser/Zolles/Feik/Zolles/Schlöndorff (Hg.), *Abendländische Apokalyptik* (wie Anm. 1), 125–155; Eva Horn, Die romantische Verdunkelung. Weltuntergänge und die Geburt des letzten Menschen um 1800, in: ebd., 101–124; dies., *Zukunft als Katastrophe* (wie Anm. 10).

¹² Siehe auch: Zolles, Die symbolische Macht der Apokalypse (wie Anm. 11), 127, 131.

¹³ Von dramatischem Stil spricht Alexander Kenneth Nagel: «Siehe, ich mache alles neu?». Apokalyptik und sozialer Wandel, in: Schipper/Plasger (Hg.), *Apokalyptik und kein Ende* (wie Anm. 1), 253–272. Siehe auch: Valentin Rauer, Apokalyptische Verunsicherung. Zur Bedrohlichkeit des Ununterscheidbaren, in: Wieser/Zolles/Feik/Zolles/Schlöndorff (Hg.), *Abendländische Apokalyptik* (wie Anm. 1), 157–174, bes. 159–161.

¹⁴ Der Begriff der kupierten Apokalypse wurde von Dietmar Kamper und Klaus Vondung eingeführt. Siehe Dietmar Kamper, Die kupierte Apokalypse. Eschatologie und Posthistorie, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 60 (1985), 83–90; Klaus Vondung, *Die Apokalypse in Deutschland*, München 1988.

¹⁵ Siehe mit Blick auf narrative Strukturen: Alexander Kenneth Nagel, Ordnung im Chaos – Zur Systematik apokalyptischer Deutung, in: ders./Schipper/Weymann (Hg.), *Apokalypse* (wie Anm. 1), 49–72.

tiven; die Aneignung bzw. Abwandlung einzelner Bilder, Symbole und Codes, die in neue Deutungszusammenhänge integriert werden; die Transformation von Bildern, Symbolen und Codes, die als Negativfolie weiterhin mitgeführt und evoziert werden; sowie eine Radikalisierung der Abwandlung in der ironischen Zitierung.

Strukturierende Dimensionen apokalyptischer Diskurse

Basierend auf der Analyse apokalyptischer Diskurse – Narrative, Semantiken und Bilder – formuliere ich die folgenden sechs *strukturierenden Diskursdimensionen*, die je als Spektrum zu sehen sind:

(1) Apokalypse kann – wie Utopie – als *Deutungsform der Differenz* bezeichnet werden. Imaginieren utopische Narrative ein radikal anderes Diesseits, das zeitlich zumeist in die Zukunft transferiert und räumlich mehr oder weniger enthoben ist, so können apokalyptische Narrative auf ein radikal anderes – katastrophisches – Diesseits und / oder einen Jenseitsraum ausgerichtet sein. Als Deutungsform der Differenz eignen sich Utopie und Apokalypse besonders für die Formulierung gesteigerter Krisenwahrnehmung bis hin zu Diskursen eines permanenten Zerfalls oder einer permanenten, auch als endgültig erachteten Krise: sei es mit Fokus auf die «moderne» Gesellschaft oder innerkonfessionelle Konfliktlagen. Für die Differenzkonstruktion apokalyptischer Diskurse ist die dichotome Struktur von Niedergang und Aufstieg / Heil, von Angst und Hoffnung kennzeichnend. Dies gilt auch für jene transformierten Varianten von Apokalypse, die keine Erlösungshoffnung produzieren, die Struktur von Defizienz und Fülle umkehren und radikal dekonstruieren. Auch sie basieren auf der Hintergrundfolie des doppelten Codes. Das Sprechen vom Ende der Welt (wie sie war) ist ein Sprechen vom Ende der Geschichte und von einer «ultimativen Zukunftigkeit»¹⁶.

(2) Die dichotome Struktur kann mehr oder weniger stark mit einer *manichäischen Gegenüberstellung* von Offenbarung und Irrtum, Wahrheit und Unwahrheit einhergehen, die – mehr oder weniger religiös begründet – auf einen letzten Dualismus in gesellschaftlichen wie religiösen und innerkonfessionellen Konfliktlagen oder auf das Jüngste Gericht und damit auf göttliche Gerechtigkeit bzw. Gnade ausgerichtet ist. Besonders radikal zeigt sich die manichäische Struktur in evangelikalen und ultramontan-integralistischen katholischen Diskursgemeinschaften, die sich nicht selten in verschwörungstheoretischen Konstrukten äusserten.¹⁷ Die manichäische Struktur macht wesentlich die Attraktivi-

¹⁶ Horn, *Die romantische Verdunkelung* (wie Anm. 11), 101.

¹⁷ Dies kann beispielsweise in einer Perspektive der *longue durée* in antirevolutionären, insbesondere intransigent katholischen Diskursen aufgezeigt werden. Siehe etwa: Javier Fernández Sebastián, «Riding the Devil's Steed». Politics and Historical Acceleration in an Age of Revolutions, in: ders. (Hg.), *Political Concepts and Time. New Approaches to Conceptual History*, Santander 2011, 369–398; David Luginbühl, «Christenthum» oder «Nichtchristenthum». Zur Konstruktion von Differenz in der katholischen Erneuerungsbewegung

tät apokalyptischer Deutungsmuster in der (politischen) Angstkommunikation aus. Zugleich konnte und kann an diesem manichäischen Muster an verschiedenen Punkten zur Dekonstruktion angesetzt werden, indem Exklusion in Inklusion verwandelt oder moralisch-religiöse Deutungsmuster radikal in Frage gestellt werden.

(3) Auch der *Diesseits-Jenseits-* bzw. *Transzendenzbezug*, wie er der Konstruktion radikal anderer (Zukunfts)Räume zugrunde liegt, manifestiert sich im interessierenden Zeitraum als komplexes Spektrum, wobei die transzendente Dimension zumindest als Gedächtnisbestand auch der radikalen Dekonstruktion religiöser Deutungen mit eingeschrieben bleibt. Die Konstruktion eines radikal anderen Diesseits konnte auf Erneuerung und damit Transzendierung von Krise ausgerichtet sein – auf Revolution, die Auserwähltheit der Nation, einen «neuen Menschen», ein irdisches Paradies, totalitäre Staatsapokalypsen. Zugleich konnte sich die Diesseits-Konstruktion in absolutem Niedergang und Chaos in radikal kupierten und post-apokalyptischen Narrativen – so in jenen eines *Last Man* oder der totalen Zerstörung im Krieg – äussern.¹⁸ Der irdische Idealzustand wie auch die Dystopie verweisen, zumindest implizit, auf den Gedächtnisbestand der Erlösung im Jenseits. Ebenso variieren konnte die Imagination eines transzendenten nicht-diesseitigen Raumes: als Narrativ der Erfüllung in einer Endzeit im Jenseits, einem auf das Jenseits ausgerichteten Raum mit mehr oder weniger präsentem göttlichen Einwirken; als (permanenter) Ewigkeitsbezug; oder als Verinnerlichung der Transzendenz in verschiedenen synkretistischen Ausformungen – so gerade in der Kunst – und damit als Ästhetisierung der Transzendenz.

(4) Im Diesseits-Jenseits-Muster spielt der Umgang mit Zeit im Sinne einer *Transformation von Zeit(lichkeit) in Ewigkeit* eine wichtige Rolle. Dies kann in der Konstruktion enttemporalisierter Ewigkeit oder in der Imagination eines Prozesses geschehen; letzteres wiederum im Sinne eines heilsgeschichtlichen Metadiskurses oder eines teleologischen, deterministischen Narrativs des Fortschritts oder des Niedergangs. In beiden stellt die Zukunft etwas immer schon Bestimmtes dar.¹⁹

vor 1847, in: Luginbühl/Metzger/Metzger/Pahud de Mortanges/Sochin (Hg.), *Religiöse Grenzziehungen* (wie Anm. 7), 179–199. – Weit über das 19. Jahrhundert hinaus wurden antirevolutionäre Diskurse mit Zeitkritik jeweiliger Gegenwart verbunden und nicht selten verschwörungstheoretisch aufgeladen. Siehe dazu u.a.: Urs Altermatt, *Katholizismus und Antisemitismus. Mentalitäten, Kontinuitäten, Ambivalenzen: Zur Kulturgeschichte der Schweiz, 1918–1945*, Frauenfeld 1999. Aus psychologischer Perspektive siehe u.a.: Rudolf Jaworski, *Verschwörungstheorien aus psychologischer und aus historischer Sicht*, in: Ute Caumann/Mathias Niendorf (Hg.), *Verschwörungstheorien: Antropologische Konstanten – historische Varianten*, Osnabrück 2001.

¹⁸ Siehe hierzu die Analysen in den folgenden Kapiteln dieses Aufsatzes.

¹⁹ Zur Struktur des heilsgeschichtlichen Metadiskurses in der religiösen, besonders der katholischen Geschichtsschreibung: Metzger, *Religion, Geschichte, Nation. Katholische Geschichtsschreibung in der Schweiz im 19. und 20. Jahrhundert – kommunikationstheoretische Perspektiven*, Stuttgart 2010 und mit Bezügen auf deterministische Fortschritts- oder Niedergangsdiskurse im Geschichtsdenken jenseits religiöser Geschichtsphilosophie: dies., *Geschichtsschreibung und Geschichtsdenken* (wie Anm. 8). Siehe auch hinsichtlich heilsges-

(5) Als weiteres Muster, das unmittelbar mit den zwei gerade genannten zusammenhängt, bezeichne ich jenes des *Sichtbarmachens des Unsichtbaren*. Dieses Muster ist insbesondere als die Ästhetik der Apokalypse betreffende – und dort erfassbare – narrative und bildbezogene Tiefendimension zu sehen. Sichtbarmachung des Unsichtbaren entzeitlicht, macht präsent im Hier und Jetzt und kann in Anlehnung an Georg Soeffner als «Appräsentation» bezeichnet werden.²⁰ Präsentmachung des Unsichtbaren konnte in mehr oder weniger symbolischen, Ort- und Figurenbezogenen oder vielmehr abstrakten Formen geschehen. Auch in Varianten der Dekonstruktion «klassischer» apokalyptischer Narrative und Bilder ist der Ewigkeitsbezug der Appräsentation zu finden. Appräsentation ist in der Kunst unmittelbar umsetzbar; einzig in der Kunst ist es möglich, Apokalypse nicht nur sicht- und erzählbar zu machen, sondern sie auch als bereits eingetroffen, als gegenwärtige oder andauernde Erfahrung «festzuhalten» und zu reflektieren. Dies ist besonders in Bildern, in denen der Moment des apokalyptischen Ereignisses «gezeigt» wird, sowie in Narrativen der Fall, welche, wie etwa Mary Shelleys *The Last Man* (1826) aus postapokalyptischer Perspektive erzählt werden.²¹ Der Dimension der Präsentmachung ist ein Mechanismus der Mythisierung inhärent, durch welchen Zeitliches naturalisiert²² und für die Ewigkeit fixiert wird – eine Mythisierung des Apokalyptischen.

(6) Apokalyptische Deutungen können – wie utopische Narrative auch – mehr oder weniger explizit Referenzrahmen für individuelles und gruppenbezogenes Handeln bilden. In Anlehnung an Alexander K. Nagel und andere lassen sich die folgenden Muster *apokalyptischer Pragmatik* unterscheiden.²³ Einem Aktivismus postulierenden interventionistischen Muster liegt ein Glaube an die «Machbarkeit des Heils» und die Naherwartung des ultimativen Umschwungs zugrunde. Dessen Vertreter sehen sich als Wegbereiter der Heilsgeschichte – oder auch beispielsweise «der» Revolution –, als «Akteure der Apokalypse», wobei die Komplexität des Handelns durch eine radikal dualistische Weltsicht minimiert wird. Hiervon unterscheidet sich ein konsultatives Handlungsmuster, das auf Reform und Abwendung bzw. zumindest Aufhaltung von Krise ausge-

schichtlichem Bezug: Walter Sparr, Chiliastische Hoffnungen und apokalyptische Ängste. Das abendländische Erbe im neuen Jahrtausend, in: Schipper/Plasger (Hg.), *Apokalyptik und kein Ende* (wie Anm. 1), 207–228, bes. 211,

²⁰ Hans-Georg Soeffner, Protosoziologische Überlegungen zur Soziologie des Symbols und des Rituals, in: Rudolf Schlögl/Bernhard Giesen/Jürgen Osterhammel (Hg.), *Die Wirklichkeit der Symbole. Grundlagen der Kommunikation in historischen und gegenwärtigen Gesellschaften*, Konstanz 2004, 41–72, besonders 48–50.

²¹ Siehe zu Mary Shelley die weiteren Ausführungen in diesem Aufsatz. – Einen starken Schwerpunkt auf Apokalypsevorstellungen in Kunst und Literatur legen auch die Beiträge in: Wieser/Zolles/Feik/Zolles/Schlöndorff (Hg.), *Abendländische Apokalyptik* (wie Anm. 1). Zu post-apokalyptischen Narrativen in der Literatur siehe: Judith Schössöck, *Letzte Menschen. Postapokalyptische Narrative und Identitäten in der Neueren Literatur nach 1945*, Bochum/Freiburg i. Br. 2012.

²² Siehe Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957, 202. Siehe zu Mythen und Religion auch: Metzger, *Religion and Myth* (wie Anm. 8).

²³ Siehe Nagel, «Siehe, ich mache alles neu?» (wie Anm. 13), 264.

richtet ist. Hierfür können als Beispiele in der heutigen Gegenwart sogenannte (mehrheitlich nicht religiöse) Risikodiskurse genannt werden, so etwa mit Bezug auf den Klimadiskurs.²⁴ In einem quietistischen Muster des Erduldens von Krise und Endgericht schliesslich ist zu unterscheiden zwischen dem Glauben an eine baldige Erfüllung der Apokalypse – nicht zuletzt verbunden mit exklusivem Auserwähltheitsglauben und starker Binnenabgrenzung einer religiösen Gemeinschaft (besonders im Evangelikalismus) – und dem gänzlichen Rückzug im Falle kupierter, post-apokalyptischer Positionen.²⁵

Gedächtnis- und Erfahrungsräume zwischen Millenarismus, Sublimität, Abstraktion und Ironisierung

Gehen wir von der komplexen Überlagerung verschiedener apokalyptischer Gedächtnisbestände sowie der These der synchronen und diachronen Pluralisierung aus, so ist eine Ausweitung des Betrachtungsraums von den Jahrzehnten um 1900 auf die Jahrhundertwende von 1800 und das 19. Jahrhundert vorzunehmen. Im Folgenden unterscheide ich thesenartig die folgenden – mal stärker politisch-gesellschaftlich, mal stärker bis fast ausschliesslich in Literatur und Kunst verankerten – Typen apokalyptischer Diskurse:

a) *Evangelikal-prämillenaristische apokalyptische Diskurse*: Sie weisen einen starken Providenz- und Auserwähltheitsbezug, Exklusivitätsdenken sowie eine starke Verschränkung religiöser und moralischer Diskursebenen auf. Die Zeit des späten 18. und frühen 19. Jahrhundert stellt für sie – nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem *religious revival*, das wesentlich durch evangelikale Bewegungen geprägt wurde – die eigentliche Sattelzeit dar, wobei die Stabilität evangelikaler apokalyptischer Diskurse bis in die Gegenwart gross ist.²⁶

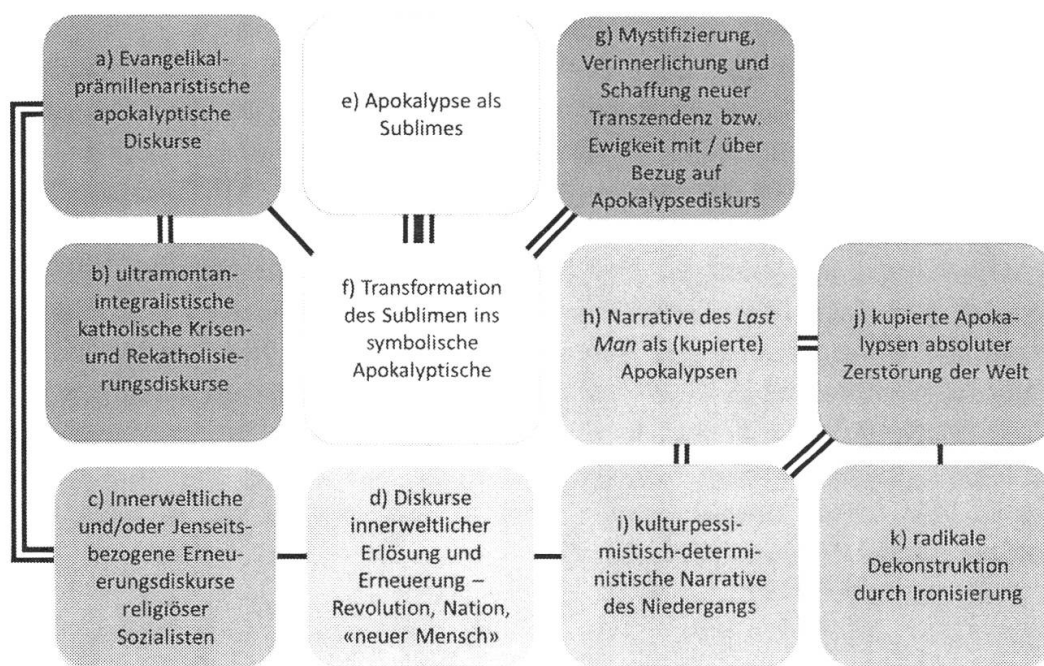
b) *Ultramontane bzw. integralistisch-katholische Diskurse der Krise und Re-katholisierung*: Mit einer ersten Sattelzeit im frühen 19. Jahrhundert und einer

²⁴ Siehe etwa: Maren Lickhardt/Niels Werber, Pest, Atomkrieg, Klimawandel – Apokalypse-Visionen und Krisen-Stimmungen, in: Uta Fenske/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hg.), Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne, 2013, 345–357. – Zu den Funktionsmustern von Risikodiskursen: Niklas Luhmann, Die Beschreibung der Zukunft, in: ders., Beobachtungen der Moderne, Opladen 1992, 129–147 sowie Anthony Giddens, Risiko, Vertrauen und Reflexivität, in: Ulrich Beck/Anthony Giddens/Scott Lash (Hg.), Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse, Frankfurt a. M. 1996, 316–337.

²⁵ Siehe dazu Nagel, «Siehe, ich mache alles neu?» (wie Anm. 13), 264.

²⁶ Siehe zu evangelikalen Bewegungen: David W. Bebbington, Evangelicalism in Modern Britain. A History from the 1730s to the 1980s, London 1989; ders., The Dominance of Evangelicalism. The Age of Spurgeon and Moody, Leicester 2005; Boyd Hilton, The Age of Atonement. The Influence of Evangelicalism on Social and Economic Thought 1785–1865, Oxford 1986, 3–35. Siehe auch: Franziska Metzger, Religion und Moral. Diskurse, Mechanismen und Legitimierungsstrategien am Beispiel des britischen Evangelicalism im späten 18. und im 19. Jahrhundert, in: Luginbühl/Metzger/Metzger/Pahud de Mortanges/Sochin (Hg.), Religiöse Grenzziehungen im öffentlichen Raum (wie Anm. 7), 277–294. – Mit diesem Typus apokalyptischer Diskurse beschäftigt sich im vorliegenden Themenband der SZRKG Crawford Gribben.

weiteren um die Jahrhundertwende von 1900 mit innerkatholischen Differenzlagen und Kontinuität in die Zeit nach dem Zweiten Vatikanum sind integralistisch-katholische apokalyptische Diskurse gekennzeichnet von der Verschränkung gesellschaftlicher (im antirevolutionären Diskurs ansetzender) und religiöser, Exklusivität schaffender Diskurse.²⁷ Dabei ist ein stark ritualisierender Bezug festzustellen, wie er etwa in der Marien-, Herz-Jesu- und Reich-Christi-Frömmigkeit zum Ausdruck kommt,²⁸ die eine starke symbolisch-metaphorische Dimension und ritualisierende Präsentmachung von Transzendenz aufweisen. Sie waren Teil von Erneuerungssemantiken und -bewegungen.



Schema: Typen apokalyptischer Diskurse

c) *Innerweltliche und / oder Jenseitsbezogene Erneuerungsdiskurse religiöser Sozialisten* im frühen 20. Jahrhundert – mit Vorläufern im frühen 19. Jahrhundert: Gesellschafts- und Religionsbezogene Erneuerungsdiskurse religiöser Sozialisten sind bezüglich ihrer apokalyptischen Dimension komplex und vielgestaltig mit Blick auf das Verhältnis von Diesseits und Jenseits. Sie konnten radikal auf das Reich Gottes ausgerichtet sein oder verinnerlichende Positionen

²⁷ Im antirevolutionären Diskurs wurde häufig eine Personifizierung in der Figur des «Antichrist» vorgenommen. So etwa bei Juan Donoso Cortés und Joseph de Maistre. Zu ersterem siehe: Sebastián, «Riding the Devil's Steed» (wie Anm. 17). – Zum intransigenten Katholizismus siehe bereits die systematisierenden Beiträge von Emile Poulat, u.a.: *Intégrisme et catholicisme intégral. Un réseau secret international antimoderniste: la «Sapinière»*, 1909–1921, Paris 1969. – Mit Beispielen dieses Typus befassen sich im vorliegenden Themenschwerpunkt Claus Arnold und David Neuhold.

²⁸ Siehe hierzu den Beitrag von John van den Hengel im vorliegenden Themenschwerpunkt.

einer «Emporentwicklung zu Gott» aufweisen – so etwa Ernst Troeltsch.²⁹ Diese Position wird in Paul Tillichs Kairos-Vorstellung besonders sichtbar als Bewusstsein, «dass es keinen Zustand der Ewigkeit in der Zeit geben kann, dass das Ewige wesensmässig das in die Zeit Hereinbrechende, aber nie das in der Zeit Fixierbare ist».³⁰

d) *Diskurse innerweltlicher Erlösung und Erneuerung* zeig(t)en sich im revolutionären Marxismus im apokalyptischen narrativen Muster einer deterministischen, dualistischen Geschichtssicht von Zerfall und revolutionärer Erneuerung. Sie waren vom gleichen fortschrittsbezogenen Denkmuster geprägt wie nationalistische Diskurse von Auserwähltheit und (Zivilisierungs)Mission, welche sich mehr oder weniger stark mit religiösen Diskursen überlagerten.³¹ Das gleiche Muster und die nationalistischen Diskurse wurden zugespitzt in der Hoffnung auf einen Krieg als ultimative Katastrophe zur Erneuerung um die Jahrhundertwende von 1900³² – also Jahre vor dem Ersten Weltkrieg – sowie nach dem Ersten Weltkrieg in häufig rassistisch-eugenisch funktionierenden Diskursen eines «neuen Menschen» und totalitären Heilsdiskursen.

e) *Apokalypse als Sublimes*: Das Sublime als in der Sattelzeit um 1800 entstandenes ästhetisch reflektiertes Denkmuster, das die Ästhetik rasch überstieg und auf die Wahrnehmung und Deutung von Gesellschaft bezogen wurde, baut auf der Konzeption des Erschütternden, von Terror als Erhabenem auf und kann als wiederkehrende Deutungsform der Apokalypse im 19. Jahrhundert und darüber hinaus gesehen werden.³³ Es lässt sich in der Darstellung des Wunderbaren, einer das Erfahrbare übersteigenden Transzendenz ebenso wie in Bildern der Zerstörung und Erlösung festmachen.

²⁹ Siehe verschiedene Publikationen von Friedrich Wilhelm Graf, u.a.: Die «antihistoristische Revolution» in der protestantischen Theologie der zwanziger Jahre, in: Jan Rohls/Gunther Wenz (Hg.), *Vernunft des Glaubens. Wissenschaftliche Theologie und kirchliche Lehre. Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfhart Pannenberg*, Göttingen 1988, 377–405.

³⁰ Paul Tillich, *Kairos. Ideen zur Geisteslage der Gegenwart* (1926), in: ders., *Religionsphilosophische Schriften*, hg. John Clayton, Berlin 1978, 171–181, 176, zit. in: Christophersen, «Das Jenseits ist die Kraft des Diesseits» (wie Anm. 7), 192.

³¹ Zum Auserwähltheits- und Missionsdiskurs siehe verschiedene Beiträge in: Michael Geyer/Hartmut Lehmann (Hg.), *Religion und Nation. Nation und Religion. Beiträge zu einer unbewältigten Geschichte*, Göttingen 2004; Heinz-Gerhard Haupt/Dieter Langewiesche (Hg.), *Nation und Religion in Europa. Mehrkonfessionelle Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2004; Urs Altermatt/Franziska Metzger (Hg.), *Religion und Nation. Katholizismus im Europa des 19. und 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2007; Boris Barth/Jürgen Osterhammel (Hg.), *Zivilisierungsmissionen*, Konstanz 2005.

³² Siehe u.a.: Lucian Hölscher, *Die Entdeckung der Zukunft*, Frankfurt a. M. 1999, 129–209; Gerd Krumeich, *Juli 1914. Eine Bilanz*, Paderborn 2014; Patrick Bormann, *Furcht und Angst als Faktoren deutscher Weltpolitik 1897–1914*, in: ders./Thomas Freiburger/Judith Michel (Hg.), *Angst in den Internationalen Beziehungen*, Bonn 2010, 71–90.

³³ Siehe Eva Horn, *Die romantische Verdunkelung* (wie Anm. 11); Metzger, *Apokalyptische Erwartungs- und Erinnerungsräume* (wie Anm. 1); Morton D. Paley, *The Apocalyptic Sublime*, New Haven 1986.

f) *Transformation des Sublimen ins symbolische Apokalyptische*: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand, insbesondere unter dem Einfluss des britischen Kunstkritikers und -theoretikers John Ruskin, die Ansicht, dass das Sublime jenseits der Repräsentierbarkeit sei, dass es allerdings in Symbolen erkennbar gemacht und dekodiert werden könne.³⁴ In der Kunst, v.a. bei englischen Präraphaeliten, lassen sich gerade in Verbindung mit dem Apokalyptischen verschiedene Ausformungen einer Wandlung des Sublimen hin zum Symbolischem, in Verbindung mit einem stärkeren religiösen Erfahrungsbezug, feststellen.

g) Ausdruck der Pluralisierung des Umgangs mit Narrativen und Bildern der Apokalypse seit der Jahrhundertwende von 1800 ist ein Typus, der sich mit den Begriffen *Mystifizierung, Verinnerlichung und Schaffung neuer Transzendenz bzw. Ewigkeit* fassen lässt. Er konnte unterschiedliche Ausformungen annehmen: holistisch und dynamisch Diesseits und Jenseits ineinander fließen lassen und «verewigen» oder Fragmentierung und Abstraktheit durch Traumhaftigkeit und Sakralisierung zu einer neuen verinnerlichten spirituellen Bedeutung führen. Entsprechende Diskurse lassen sich über den ganzen Untersuchungszeitraum finden und sind religionsgeschichtlich Ausdruck sich transformierender und pluralisierender religiöser Erfahrungs- und Erwartungsräume.³⁵

h) *Narrative des Last Man als (kupierte) Apokalypsen*: Der letzte Mensch als fiktive Figur im Weltende, als Figur welche im Bewusstsein des Untergangs der Menschheit diesen erlebt und sieht, als letzter Zeuge einer Verdunkelung, die eigentlich von niemandem mehr betrachtet werden kann, ist Ausdruck einer zu meist radikalen Infragestellung klassischer apokalyptischer Erwartung, eines der Heilserwartung (grösstenteils) enthobenen Weltendes.³⁶ Dabei ist eine Inszenierung als Sublimes möglich.

i) *Kulturpessimistisch-deterministische Narrative des Niedergangs* sind Ausdruck von Krisenwahrnehmung in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende von 1900, die sich in Kulturkritik und Dekadenzdiskursen äusserten.³⁷ Sie sind

³⁴ John Ruskin, *Modern Painters*, Vol. 3: *Of ideas of beauty*, New York 1858. Siehe auch: Alison Smith, *The Sublime in Crisis: Landscape Painting after Turner*, in: Nigel Llewellyn/Christine Riding (Hg.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, Jan. 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/alison-smith-the-sublime-in-crisis-landscape-painting-after-turner-r1109220>.

³⁵ Wobei diese Transformationsdimension als eine unter zahlreichen zu sehen ist, so auch etwa der zentralen Bedeutung von Religion in der Öffentlichkeit seit den *religious revivals* des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. – Siehe den Beitrag von Marcel Poorthuis im vorliegenden Band.

³⁶ Siehe auch Horn, *Die romantische Verdunkelung* (wie Anm. 11); Robert Weninger, *Letzte Menschen und der Tod Gottes. Eine philosophische und literarische Genealogie*, in: Wieser/Zolles/Feik/Zolles/Schlöndorff (Hg.), *Abendländische Apokalypsik* (wie Anm. 1), 75–100, 87–89.

³⁷ Siehe mit Fokus auf Philosophie und Kunst u.a.: Florian Krobb, «Die Kunst der Väter tötet das Leben der Enkel»: *Decadence and Crisis in Fin-de-Siècle German and Austrian Discourse*, in: *New Literary History*, 35 (2005), 547–562; Walter Müller-Seidel, *Zeitbewusstsein um 1900. Literarische Moderne im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext*, in: Ulrich

sowohl politisch wie (geschichts)philosophisch gegen dominierende Fortschrittsnarrative gerichtet – so schon bei Jacob Burkhardt (allerdings nicht ganz ohne metaphysische, sublime Dimension), dann besonders prägnant und prägend bei Oswald Spengler. Prophetisch-apokalyptische Semantik und die Spenglers monumentalen Werk *Untergang des Abendlandes* (1918) auf der Tiefendimension formgebende zyklische, sich in einer Spirale bewegendende Struktur des Geschichtsdenkens, sind Ausdruck der Verwendung apokalyptischer narrativer Muster vielmehr als Diskurse.³⁸

j) *Kupierte Apokalypsen absoluter Zerstörung der Welt* und von deren Religions- und Moral-basierten Deutungen finden sich in gesteigerter Form in den Jahren vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg, wobei sie an andere Typen, insbesondere jene von Narrativen und Bildern des *Last Man*, anknüpfen konnten. In der bildenden Kunst wie in literarischen Werken wird die Entmenschlichung des Krieges mit dem Rückgriff auf ikonographische und narrative Gedächtnisbestände klassischer Apokalypse geschaffen.³⁹

k) *Radikale Dekonstruktion durch Ironisierung*: Durch Ironisierung lassen sich in literarischen Narrativen – nahe bei und häufig in Verbindung mit Krieg und absoluter Katastrophe – im frühen 20. Jahrhundert und darüber hinaus endgültige Fragmentierung und Permanenz von Krise schaffen und apokalyptische Muster der Deutung ebenso wie Formen und Strukturen der Narration dekonstruieren.⁴⁰

Ich werde mich im Folgenden denjenigen Ausformungen apokalyptischer Diskurse eingehender widmen, in welchen Kunst und Literatur eine besondere Rolle spielten.

Die Evangelikal-prämillenaristische Prophecy Fiction

Der prämillenaristische Diskurs ist bestimmt von einem linear-fortschreitenden heilsgeschichtlichen Narrativ der Abfolge von Zeitaltern (sogenannten Dispensationen). Der Antichrist und die Zeit des apokalyptischen Leidens werden als notwendige dystopische Zustände vor der Wiederkehr Christi und dem Tausendjährigen Reich auf Erden mit dem wörtlich-real verstandenen Neuen Jerusalem als Vorstufe des eigentlichen Reiches Gottes und des Jüngsten Gerichts imaginiert. Im Zentrum steht die Konstruktion einer spirituellen Gemeinschaft der

Mölk (Hg.), *Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*, Göttingen 1999, 13–34.

³⁸ Siehe u.a.: Metzger, *Geschichtsschreibung und Geschichtsdenken* (wie Anm. 8); Wolfgang Krebs, *Kultur, Musik und der Untergang des Abendlandes. Bemerkungen zu Oswald Spenglers Geschichtsphilosophie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 55 (1998), 311–331.

³⁹ Siehe mit einem Fokus auf die Kunst die Ausführungen weiter unten.

⁴⁰ Siehe aus kultur- und literaturgeschichtlicher Perspektive: Roland Innerhofer, *Mögliche Enden, endlose Möglichkeiten. Kritik und Krise des apokalyptischen Denkens bei Robert Musil*, in: Wieser/Zolles/Feik/Zolles/Schlöndorff (Hg.), *Abendländische Apokalypsik* (wie Anm. 12), 327–337.

Auserwählten. In diesem Kontext ist die evangelikal geprägte *Prophecy Fiction*, die vor allem im englischsprachigen Raum einen ersten Höhepunkt in den Jahrzehnten um 1900 hatte, zu interpretieren.⁴¹

Der narrative Rahmen der *Prophecy Fiction* ist durch den deterministischen, holistischen Deutungshorizont des prämillenaristischen Diskurses des Dispensationalismus geprägt, der auf das frühe 19. Jahrhundert zurückgeht.⁴² So lässt sich für die Jahrhundertwende von 1900 von der Überlagerung zweier – eng verzahnter – diskursiver Gedächtnisräume sprechen: dem biblischen und dem in exklusiver Deutung auf diesem basierenden aktualisierten prämillenaristisch-evangelikalen.

Als Beispiele der *Prophecy Fiction* sind etwa Joseph Crompton Ricketts 1891 veröffentlichter, im 21. Jahrhundert angesiedelter Roman *The Christ that is to be*⁴³ und Sydney Watsons Trilogie *In the Twinkling of an Eye, The Mark of the Beast, Scarlet and Purple* (1904–1913) zu nennen.⁴⁴ Durch Einschreibung der Apokalypse des Johannes in die Gegenwart bzw. nahe Zukunft ragt in Ricketts Werk das Transzendente in die immanente Welt hinein, bis diese ins Jenseits enthoben wird. Der unmittelbare innerweltliche Pragmatismus des Romans besteht in einer moralischen Umkehr des ins 21. Jahrhundert projizierten Grossbritanien. Diese Umkehr bildet die Voraussetzung für die Umwandlung des endzeitlichen London in das Neue Jerusalem – die Heterotopie dieses Narrativs schlechthin. Ähnlich wie in politischen Diskursen evangelikaler Ausrichtung des viktorianischen England wird London in einem Auserwähltheitsdiskurs als Neues Jerusalem projiziert: «From London, as from Jerusalem of old, messengers would be sent into all the world to exhort to repentance and to proclaim the coming of the King.»⁴⁵ Am Ende des Romans steht zwar die Wiederkunft Christi bevor, doch bleibt die apokalyptische Klimax, um mit Axel Stähler zu sprechen, «indefinitely deferred».⁴⁶

«The daylight fades; the stars creep into the sky, the great city lowers its voice, trims its lamp, like a wise virgin, and watches heaven for the coming of its Lord. We listen, and seem to hear through the open window the distant sound of His wheels. The curtains are about to part, the dead will crowd upon our sight, and heaven will descend upon our sorely tried Earth.»⁴⁷

⁴¹ Zur *Prophecy Fiction* siehe: Crawford Gribben, *Writing the Rapture. Prophecy Fiction in Evangelical America*, New York 2009.

⁴² Der *dispensationalism* geht auf John Nelson Darby in den 1830er Jahren zurück.

⁴³ Der Roman entstand kurz nach Erscheinen der utopischen Romane von Edward Bellamy *Looking Backward: 2000–1887* (1888) und William Morris *News from Nowhere* (1890).

⁴⁴ Siehe auch: Axel Stähler, *Apocalyptic Visions and Utopian Spaces in Late Victorian and Edwardian Prophecy Fiction*, in: *Utopian Studies*, 23 (2012), 162–211.

⁴⁵ Joseph Crompton Rickett, *The Christ that is to be*, London 1891, 106 (gesprochen von der Persona Alpha).

⁴⁶ Stähler, *Apocalyptic Visions* (wie Anm. 44), 170.

⁴⁷ Crompton Rickett, *The Christ that is to be* (wie Anm. 45), 279.

Das Fenster kann als Öffnung in einen anderen – erlösenden und erlösten – Raum interpretiert werden.

Vergleicht man auf der literarischen Ebene den katholischen apokalyptischen Roman von Robert Hugh Benson *Lord of the World* von 1907 mit evangelikalischen Narrativen, zeigt sich eine stärkere symbolisch-metaphorische, ritualisierende Präsentmachung der Transzendenz sowie ein universalisierender und damit integrativerer Diskurs mit stärkerer Entzeitlichung.⁴⁸ Die lässt sich insbesondere in einer Tiefenlektüre des Schlussteils des Romans aufzeigen: Hier wird eine räumliche und zeitliche Verschränkung von Diesseits und Jenseits, von immanenter und transzendenter Welt, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Sakrament der Eucharistie geschaffen. Das eschatologische Ereignis wird im Gegenstand – und der textlichen Vergegenständlichung – der Monstranz symbolisch umgesetzt und textlich-visuell inszeniert. Ent-Zeitlichung und räumliche Präsentmachung setzen das eschatologische Ereignis in der Eucharistie als wiederholtes, ritualisiertes sakrales Ereignis um. Die apokalyptische Erwartung wird als potentiell ins Unendliche repetierte Umsetzung der Transsubstantiation in die irdische Gegenwart geholt und erhält eine räumliche Identität.

«He turned to the altar again, and there, as he had known it would be, in the midst of clear light, all was at peace: the celebrant, seen as through molten glass, adored as He murmured the mystery of the World-made-Flesh, and once more passing to the centre, sank upon his knees. [...] thought was no longer the process of a mind, rather it was the glance of a spirit. He knew all now; and by an inevitable impulse, his throat began to sing aloud words that, as he sang, opened for the first time as flowers telling their secret to the sun. O Salutaris Hostia Qui coeli padis ostium...»⁴⁹

Die Verbindung von Diesseits und Jenseits wird am Schluss des Buches weiter durch eine himmlische Erscheinung Christi umgesetzt:

«[...] and accross the space, moved now the six flames, steady as if cut of steel in that stupendous poise of heaven and earth; and in their centre the silver-rayed glory and the Whiteness of God made Man... ... Then, with a roar, came the thunder again, pealing in circle beyond circle of those tremendous Presences – Thrones and Powers – who, themselves to the world as substance to shadow, are but shadows again beneath the apex and within the ring of Absolute Deity... The thunder broke loose, shaking the earth that now cringed on the quivering edge of dissolution...»⁵⁰

Die ent-zeitlichte und räumlich enthobene Verbindung von Diesseits und Jenseits über die symbolisch-metaphorische innerweltliche Dimension des erlösenden Raumes der Monstranz ist universalisierend und inklusiv. Im Unterschied zu Watsons *The Mark of the Beast* elliptischem Ende ««Finis?» No! Waiting!»⁵¹, in welchem das *second coming* weiterhin in der Zukunft und damit ausserhalb des

⁴⁸ Zur Rezeption Bensons siehe Paul Airiaus Beitrag im vorliegenden Themenband.

⁴⁹ Robert Hugh Benson, *Lord of the World*, New York 1907, 243.

⁵⁰ Benson, *Lord of the World* (wie Anm. 49), 244–245.

⁵¹ Sydney Watson, *The Mark of the Beast*, New York 1915, 245.

Romans liegt, schliesst Bensons Novel mit dem apokalyptischen Finale «Then this world passed, and the glory of it». ⁵²

Apokalypse als Sublimes in der Kunst

Reflexionen zum Sublimen und die Inszenierung der Apokalypse als Sublimes wurden von Künstlern der Romantik um 1800 und im frühen 19. Jahrhundert geprägt, insbesondere unter dem Einfluss William Turners, und wirkten in langer Kontinuität ins 19. Jahrhundert und darüber hinaus. ⁵³ Grundlegende Reflexionen zum Sublimen bot der Staatsphilosoph und Schriftsteller Edmund Burke in seinem kurz nach dem Erdbeben von Lissabon 1756 verfassten Werk *A Philosophical Enquiry into the Origin or our Ideas of the Sublime and Beautiful*, der das Sublime wie folgt bestimmte:

«Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, the danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.» ⁵⁴

Sublimität lässt sich in Bildern des gänzlich andersartigen Wunderbaren wie der Zerstörung und endgültigen Finsternis – in impliziter Dichotomie zum nicht-gezeigten vergangenen Zustand im Falle kupierter Apokalypsen – finden. Dabei wird Sublimität durch narrative bzw. visuelle Distanz geschaffen, woraus sich die Möglichkeit ergibt, dass apokalyptische Bilder auch zum Ausdruck ästhetischer Lust am Untergang wurden und als populäre visuelle Spektakel wirkten.

In zumeist monumentalen Werken zu apokalyptischen Teilnarrativen – Sintflut, letztes Gericht, Zorn Gottes u.a. –, die in ihrer vollen Grausamkeit als ultimative Katastrophe in grosser Bewegtheit gezeigt werden, kommt insbesondere die Verschränkung von Diesseits und Jenseits, das Ineinanderfliessen von Räumen und die Sublimität des transzendenten Raumes als Heterotopie zum Ausdruck. Für diese Verbindung sind Lichteffekte – durch Feuer oder einen Riss in den Wolken oder durch gänzlich andere, jenseitige Farb- und Lichtkonstellation – zentral. Auch die Bibelillustrationen von Gustave Doré, wenn auch als nicht-koloriertes Genre einer Dimension der Sichtbarmachung des Unsichtbaren beraubt, bringen über Lichteffekte insbesondere mit drastischer Figürlichkeit verbunden das Sublime zum Ausdruck.

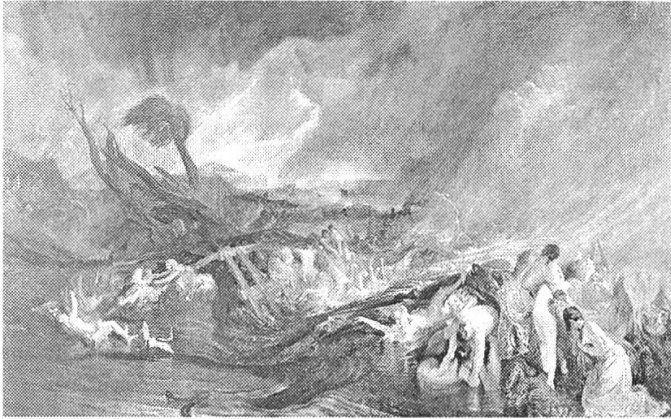
In Grossbritannien sind besonders Werke William Turners – besonders *The Deluge* (1805) –, Francis Danbys – ebenfalls *The Deluge* (1840) – und John

⁵² Benson, *Lord of the World* (wie Anm. 49), 245.

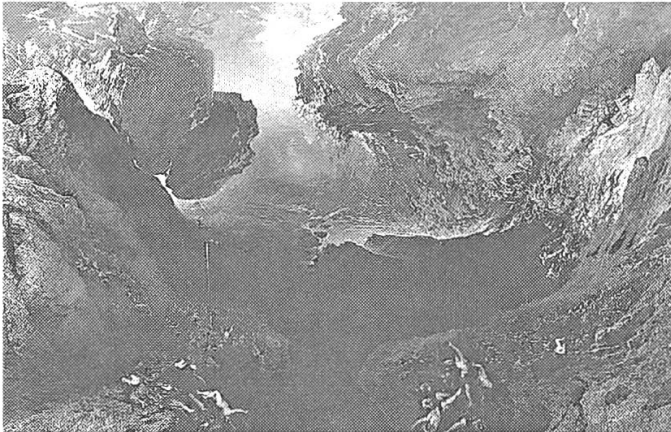
⁵³ Damit soll nicht gesagt werden, dass Apokalypse in der Kunst nicht auch in früheren Jahrhunderten gerade diese Dimension des Sublimen zum Ausdruck brachte. Das Sublime wurde aber nicht im gleichen Sinn und nicht in der gleichen Pluralität und Spannung bezüglich der Apokalypsethematik reflektiert.

⁵⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757, 47.

Martins zu nennen. Letzterer schuf zahlreiche monumentale Werke zur Apokalypse, so *The Great Day of His Wrath* (1851–53), *The Last Judgment* (1853), *The Opening of the Seventh Seal* (1837), die zusammen das Triptychon *The Last Judgment* bilden.⁵⁵ Martins Bilder passten zum über den Evangelikalismus hinaus in Grossbritannien populären Millenarismus.



William Turner, *The Deluge*,
1805, Tate Britain, London



John Martin, *The Great Day of His Wrath*, 1851–53, Tate Britain, London

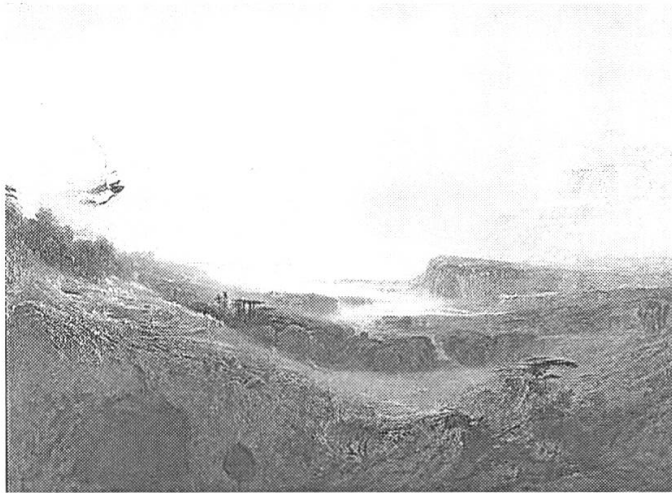


Albert Goodwin, *Apocalypse*,
1903, private Sammlung

⁵⁵ Zu John Martin siehe: Martin Myrone, *John Martin's Last Judgement Triptych: The Apocalyptic Sublime in the Age of Spectacle*, in: Llewellyn/Riding (Hg.), *The Art of the Sublime* (wie Anm. 34), <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/martin-myrone-john-martins-last-judgement-triptych-the-apocalyptic-sublime-in-the-age-of-r1141419>; ders., *John Martin: Apocalypse*, Ausstellungskatalog der Tate Britain, London 2011.

Die lange Kontinuität des sublimen Apokalyptischen lässt sich etwa an Albert Goodwins *Apocalypse* (1903) aufzeigen.

Andere Bilder John Martins, so *The Plains of Heaven* (1851–53) und *The River of Bliss* (1841) – man könnte sie post-apokalyptisch-transzendent nennen – zeigen das Sublime indirekt: als Vergangenes Endzeitliches (quasi post-apokalyptisch), das in ein sichtbar gemachtes Ewig-Transzendentes in Form wunderbarer, das Erfahrbare übersteigender Transzendenz transformiert wurde.



John Martin, *The Celestial City and the River of Bliss*, 1841, private Sammlung, USA

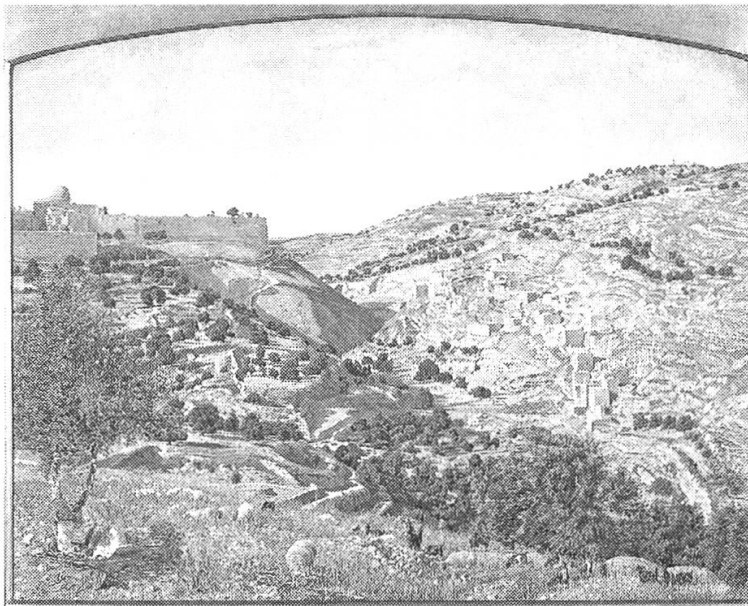
William Turners *Death on a Pale Horse* (1825–1830) weist in Unterscheidung zu den genannten Werken bereits etwas voraus zum ins Symbolische transformierten apokalyptischen Sublimen, in welchem nicht grandiose Szenen des Untergangs, sondern symbolische Figuren und Orte bzw. Räume in ihrer Wirkung gezeigt werden. Dargestellt ist der letzte der vier apokalyptischen Reiter, der das Jüngste Gericht ankündigt. Der Tod erscheint nicht als triumphierende Figur, sondern als Phantom im Nebel – hierin wiederum ist das Sublime wesentlich verankert – und dies in seiner «klassischen» apokalyptischen Darstellungsform.



William Turner, *Death on a Pale Horse*, 1825–30, Tate Britain, London

Transformation des Sublimen ins symbolische Apokalyptische

Mit der Kritik an der Repräsentierbarkeit des Sublimen verbunden wandelte sich gerade auch der Umgang mit religiöser Zukunftsimagination, mit dem Verhältnis zwischen Diesseits und Jenseits in der Kunst. Die Perspektive John Ruskins, dass das Sublime zwar nicht in der Kunst repräsentiert, allerdings in Symbolen erkennbar gemacht und dekodiert werden könne, schuf einen Zugang, der Realismus transzendierte. In Vorwegnahme eines Konzepts aus dem 20. Jahrhundert liesse sich von magischem Realismus sprechen. Das Sublime als Symbolisches der Apokalypse lässt sich insbesondere in den Werken einiger englischer Präraphaeliten zeigen, die sakrale Orte und Figuren zeitlich enthoben präsentierten. Dabei stiessen sie zuweilen an Grenzen der Dekodierbarkeit. Einige der Bilder waren nur durch narrative Erläuterungen dekodierbar, was zu einer neuen Reflexion des Bild-Sprache-Verhältnisses führte. Auch darin liegt ein Unterschied zur «klassischen» Sichtweise des Sublimen, deren Bildhaftigkeit etwa in Turners Werken als überlegen gegenüber der als unpräziser erachteten Sprache (in Bezug auf die Erfassung des Sublimen) erachtet wurde.



Thomas Seddon,
Jerusalem and the Valley
of Jehoshaphat from the
Hill of Evil Counsel,
1854–55, Tate Britain,
London

In *Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat from the Hill of Evil Counsel* (1854–55) verschränkt Thomas Seddon verschiedene Deutungsdimensionen Jerusalems miteinander: als sakraler Ort – als Heterotopie – in der sakralen Landschaft des Tempelbergs, als Ort mit imminenter apokalyptischer Bedeutung und als Ort individueller religiöser Erfahrung. Die Erfahrung der Landschaft wird als Erfahrung der Heilsgeschichte gedeutet, welche ihrerseits durch den jetztzeitlichen Erfahrungsbezug und in der realitätsgetreuen Darstellung im Bild an Authentizität gewinnen soll, um damit zugleich gegen jegliche Missrepräsentation

standhalten zu können. Die realistische Naturdarstellung sollte eine apokalyptische und offenbarungsbezogene Deutungsebene eröffnen.⁵⁶

Allerdings wird das symbolische Programm Seddons nur durch Einträge in seinen *Memoirs* und einem dem Bild nicht beigegebenen Manuskript eines Gedichts mit dem Titel *Moriah* sichtbar, in welchem die Präfiguration der Heilsgeschichte im Ort des Tempelbergs entzeitlicht und ewig dargestellt wird, wie George P. Landow aufgezeigt hat.⁵⁷ Erst die Narrativierung des Sublimen, der Transzendenz, macht diese in Seddons Werk sichtbar.

Die Verschränkung millenaristischer Deutung und religiöser Erfahrung war auch für William Holman Hunt zentral. Hunts *The Scapegoat* (1854–56), ein Bild, das der Künstler auf der Reise ins Heilige Land unter dem Einfluss eines millenaristischen Predigers malte und dessen kultisch-liturgische Dimension neben der apokalyptischen hervorzuheben ist, arbeitet mit der symbolischen Figur des Sündenbocks aus Leviticus – am Tag der Sühne würde eine Ziege mit rot verbundenen Hörnern erscheinen, die Sünden der Gemeinschaft repräsentierend, und vertrieben werden – und setzt den Sündenbock mit dem Opfertod Christi parallel. Auch in anderen Bildern Hunts ist eine Einordnung realistischer Naturdarstellung in einen eschatologischen Interpretationsrahmen zu sehen.⁵⁸ Mit Alison Smith liesse sich dies auch als Ausdruck einer Krisenwahrnehmung in Bezug auf die Deutung der Natur nach Darwin interpretieren.⁵⁹



William Holman Hunt, *The Scapegoat*, 1854–56, Lady Lever Art Gallery, Liverpool

Eine kleinere Fassung des Bildes mit dunkelhaariger Ziege und einem Regenbogen auf der linken Seite aus den Jahren 1854–55 befindet sich in der Manchester Art Gallery

Über die Präraphaeliten hinaus – unter ihnen ist weiter Georg Frederick Watts, besonders mit seinen diversen apokalyptischen Reiter-Darstellungen, zu nennen – ist im europäischen Symbolismus ein ähnlich symbolisch-sublimier Umgang mit der Apokalypse zu finden. Zu nennen sind insbesondere Arnold

⁵⁶ Zu Thomas Seddon siehe: George P. Landow, Thomas Seddon's *Moriah*, in: *The Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies*, 1 (1987), 59–65. George Landow nimmt insbesondere auch auf die *Memoir and Letters of the Late Thomas Seddon, Artist* (hg. John P. Seddon, London 1858) Bezug. Siehe auch: Smith, *The Sublime in Crisis* (wie Anm. 34).

⁵⁷ Landow, Thomas Seddon's *Moriah* (wie Anm. 56).

⁵⁸ So etwa in *Our English Coasts*, 1852, Tate, London.

⁵⁹ Smith, *The Sublime in Crisis* (wie Anm. 34).

Böcklins *Der Krieg* (1896) oder auch Viktor Vasnetsov *Die apokalyptischen Reiter* (1887), die die Apokalypse neben anderen «mythischen» Narrativen mit Fokus auf die apokalyptischen Reiter umsetzten. Die Pars-pro-toto-Dimension zeichnet das symbolistische Sublime der Apokalypse in diesen Bildern aus und unterscheidet sie vom grandios angelegten, Terror hervorrufenden Sublimen bei Martin oder Turner.



Victor Vasnetsov, Die apokalyptischen Reiter, 1887, The State Museum of the History of Religion, St. Petersburg

Mystifizierung, Verinnerlichung und Schaffung neuer Transzendenz und Ewigkeit in literarischen Narrativen und Bildern

Seit der Jahrhundertwende sind mystisch-verinnerlichende, das Verhältnis von Diesseits und Jenseits neu reflektierende Formen des Umgangs mit apokalyptischen Narrativen, Semantiken und Bildern insbesondere in der Kunst und Literatur zu finden, die Ausdruck sich transformierender religiöser Erfahrungs- und Erwartungsrelationen sind und ihrerseits apokalyptische Diskurse transformierten. Obwohl häufig stark idiosynkratisch und synkretistisch, bilden sie ihrerseits «neue» Gedächtnisbestände des Apokalyptischen: im immer wieder zu findenden Ineinanderfließen von Diesseits und Jenseits, in deren Dynamisierung, in Verinnerlichung und Traumhaftigkeit, in der Sakralisierung des Partikularen und Vereinzelten, das einhergehen konnte mit der Schaffung eines neuen Ganzen.

Für das frühe 19. Jahrhundert ist besonders *William Blake* zu nennen und genauer in den Blick zu nehmen, so insbesondere mit seinem prophetischen Gedicht *Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion* (1804) und seinem Bild *A Vision of the Last Judgment* (1808). Ewigkeitsbezug und Entzeitlichung sind die zentralen Mechanismen, die das Gedicht durchziehen. Dies zeigt sich auch in der Form des Werkes, das keinen linearen Plot aufweist und dessen Charaktere aus Personen wie Orten bestehen. Transzendenz ist omnipräsent, räumlich im Selbst und ewig in der Zeit. Die ewige Apokalypse steht potentiell jedem offen als Verinnerlichung der Gotteserfahrung. Mark S. Ferrara spricht von einer «mental utopia».⁶⁰ In den Schlusspassagen, im Dialog zwischen Christus und England (Albion), zeigen sich diese Dimensionen in konzentrierter Form:

⁶⁰ Mark S. Ferrara, Blake's *Jerusalem* as Perennial Utopia, in: *Utopian Studies*, 22 (2011), 19–33.

Awake, Awake, Jerusalem! O lovely Emanation of Albion,
 Awake, and overspread all Nations as in Ancient Time.
 For lo! The Night of Death is past and the Eternal Day
 Appears upon our Hills: Awake, Jerusalem, and come away! (97)
 All Human Forms identified, even Tree, Metal, Earth & Stone, all
 Human Forms identified, living, going forth, & returning wearied
 Into the Planetary lives of Years, Months, Days & Hours, reposing
 And then Awakening into his Bosom in the Life of Immortality.
 And I heard the Name of the Emanations: they are named Jerusalem. (99)

In Blakes Gemälde *A Vision of The Last Judgment*, das Michelangelos *Jüngstes Gericht* in der Sixtinischen Kapelle zitiert und nur in einer Vorstufe in Tinte und Wasserfarbe erhalten ist, steht gemäss dem Künstler die Umsetzung einer Vision der Auferstehung, die er in einem Brief an den englischen Maler Ozias Humphrey beschrieb, im Zentrum. Darin kommt die Dimension der Kontemplation und der Möglichkeit der persönlichen Erfahrung der Apokalypse zum Ausdruck: «If the Spectator could enter into these Images in his Imagination approaching them on the Fiery Chariot of his Contemplative Thought [...] then would he arise from his Grave.»⁶¹ Das christozentrische Werk – darauf verweist der offene Tabernakel mit einem Kreuz oberhalb des Throns Christi, dort wo wir Gottvater erwarten würden – betont die fortwährende Wiedergeburt.⁶²



William Blake, *A Vision of the Last Judgment*, 1808, Vorstufe eines verschollenen Bildes

⁶¹ Zit. in: Steven Goldsmith, *Unbuilding Jerusalem: Apocalypse and Romantic Representation*, Ithaca 1993, 151.

⁶² Siehe auch: Michael Kirwan, «A Candle in Sunshine». Desire and Apocalypse in Blake and Hölderlin, in: *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, 19 (2012), 179–204.

Das letzte Gericht ist reinigend, nicht strafend, und es ist ewig, ein ewiger Prozess: Die auf der rechten Seite herabfallenden Gestalten steigen auf der linken wieder empor.⁶³ Die für traditionelle apokalyptische Deutungen charakteristische Trennung von Gefallenen und Erlösten, löst sich auf. Blakes Apokalypse ist nicht von Dualismen geprägt und dekonstruiert damit das ur-katastrophische Narrativ der biblischen Apokalypse. Das letzte Gericht ist nicht so sehr Verurteilung, sondern Katharsis und Vorbereitung der Wiederherstellung eines harmonischen Verhältnisses von Individuum und Kosmos.⁶⁴ Die Apokalypse ist nicht millenaristisch, sondern auf Ewigkeit ausgerichtet. Indem sie einen ewigen subjektiven Erwartungsraum eröffnet, ist sie utopisch vielmehr als erlöserisch, auf das Individuum zentriert und nicht auf Gemeinschaft bezogen.

Innerlichkeit, Erfahrung, Suche nach neuer Spiritualität verbindet Blake mit Exponenten des künstlerischen Modernismus des frühen 20. Jahrhunderts. Wie im Falle Blakes ist es die Transformation und radikale Reflexion überkommener Strukturen der Darstellung, die zur Auflösung des Körperlichen, des Räumlichen und in der abstrakten Kunst zur Auflösung des Gegenständlichen schlechthin führt. Die Rolle der Transzendenz ist gerade auch hier eine komplexe, idiosynkratische zwischen Fragmentierung und neuer Synthese.

Als Beispiel soll auf Wassily Kandinsky eingegangen werden. Kandinsky schuf in seiner eigenen Bewertung seines Werks bedeutende Kompositionen monumentalen Ausmasses als Abstraktionen des Unsichtbaren, das nur gefühlt und spirituell erfahren werden kann, wobei aus Fragmentierung und Dekomposition eine neue, höhere Verbindung – Transzendenz – geschaffen wird.⁶⁵



Wassily Kandinsky,
Composition VII, 1913,
Staatsgalerie Tretyakov,
Moskau

⁶³ Siehe zu dieser Interpretation auch: Kirwan, «A Candle in Sunshine» (wie Anm. 62), bes. 198–199.

⁶⁴ Siehe auch: Kirwan, «A Candle in Sunshine» (wie Anm. 62).

⁶⁵ Siehe zu Kandinsky auch: Philip Shaw, Sublime Spirituality: Wassily Kandinsky's Cossacks, in: Llewellyn/Riding (Hg.), The Art of the Sublime (wie Anm. 34), <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-sublime-spirituality-wassily-kandinskys-cossacks-r1129555>.

Komposition VII (1913) schafft ähnlich wie Blakes Werk Harmonie aus dem Chaos, Spiritualisierung jenseits des Materiellen, Verinnerlichung.⁶⁶ Dabei zeigt die Analyse der zahlreichen (mit um die dreissig mehr denn für jedes andere seiner Bilder) zumeist figurativeren Vorstudien apokalyptische Themen, von der Sintflut zum Jüngsten Gericht und zur Auferstehung. Im endgültigen Bild verschwindet die Repräsentation zugunsten der spirituellen Bedeutung, die über die Emotion – ähnlich wie in der Musik – erreicht werden sollte.

Ähnlich fehlt auch in *Komposition V* (1911) Räumlichkeit, besteht kein Vorder- und kein Hintergrund, keine Lichtquelle, welche die Illusion von Raum schaffen würde. Der Vergleich mit konkreteren Werken Kandinskys ermöglicht wiederum die Deutung von Referenzen zum Thema des Jüngsten Gerichts. So können etwa im oberen Teil Engel und Trompeten (schwarze Linien?) gedeutet werden, oberhalb der Linie Türme einer Stadt. Durch das Fehlen der Räumlichkeit wird formell Unendlichkeit geschaffen.⁶⁷



Wassily Kandinsky,
Komposition V, 1911,
Privatsammlung, Schweiz

Narrative des Last Man als (kupierte) Apokalypsen

Innerlichkeit und Reflexion lassen sich als Verbindungsglied zu Narrativen einer Gottverlassenheit der Welt in kupierten Apokalypsen sehen, die sich im Topos des Letzten Menschen auf Erden – ob katastrophisch oder eher kontemplativ – subsumieren lassen. Als zentrales Beispiel des *Last Man*-Narrativs ist Jean Pauls Text *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei* (1796) zu nennen, eine Traumsatire, die Paul als Gedankenexperiment bezeichnete.⁶⁸

⁶⁶ Zum Konzept der Spiritualisierung: Wassily Kandinsky, *Reminiscences/Three Pictures*, in: Kenneth C. Lindsay/Peter Vergo (Hg.), *Kandinsky: Complete Writings on Art*, New York 1994, 355–391 sowie Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, in: ebd., 114–220.

⁶⁷ Siehe Mark Harden, *Kandinsky: Compositions*, auf: <http://www.artchive.com/glyphs/Kandinsky>. – Weiter sei verwiesen auf Kandinskys *Improvisation Sintflut* (1913), Galerie Lenbachhaus, München, und *Szene des Jüngsten Gerichts* (1915–1917?), Centre Pompidou, Paris.

⁶⁸ Siehe zu Jean Paul: Horn, *Zukunft als Katastrophe* (wie Anm. 10), 51–53.

Radikal enttäuscht Jean Paul in diesem Text die Erwartung der klassischen Apokalypse: Die Apokalypse erscheint ohne Weltgericht, der Mensch befindet sich im leeren Kosmos, ohne Schöpfer- und Richtergott. Der Kosmos und das eschatologische Deutungsschema mit seiner Heilserwartung sind entleert.

«Wie ist jeder so allein in der weiten Leichengruft des All! [...] O Vater! O Vater! Wo ist deine unendliche Brust, dass ich an ihr ruhe? – Ach, wenn jedes Ich sein eigener Vater und Schöpfer ist, warum kann es nicht auch sein eigener Würangel sein?»⁶⁹

Der letzte Mensch ist eine Figur radikaler Verlassenheit, ohne Gott und ohne Gerechtigkeit am Ende der Zeiten. Er steht damit im Unterschied zur Johannes-Apokalypse, wo zwar die Figur des Visionärs auftritt, der den Untergang schaut und davon berichtet, neben dem es jedoch weiter nur die Figuren der Geretteten und Gerichteten gibt.

Das wohl bekannteste Bild, das den Topos des *Last Man* prägte, ist Caspar David Friedrichs *Der Mönch am Meer* (1808–1810), wenn es auch einen für die Interpretation nicht eindeutigen Titel trägt. Die zwei Zeitgenossen Clemens Brentano und Achim von Arnim schrieben zum Bild:

«Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da [...], und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm (en), zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlieder weggeschnitten wären [...].»⁷⁰

Die *Last Man*-Narrative konzentrierten sich schon früh wesentlich auf Naturkatastrophen, auf das Verhältnis von Natur und Heilsgeschichte und die Verschränkung von Naturkatastrophe und gesellschaftlicher als moralischer Katastrophe – es ist insbesondere in solchen Diskursen, in welchen bis heute grosse Kontinuitäten, so besonders zu Filmen, festzustellen sind. So fokussierte Lord Byron in seinem Gedicht *Darkness*, das er im «Jahr ohne Sommer» 1816 schrieb, auf die letzte Katastrophe der Menschheit, die in der absoluten Entmenschlichung münden würde.⁷¹ Sämtliche heilsgeschichtlichen wie rationalistischen Sinndeutungsmuster werden dekonstruiert.

Mary Shelleys nur wenig später erschienener Roman *The Last Man* (1826), der am Ende des ersten Jahrhunderts des dritten Jahrtausends situiert ist, verneint

⁶⁹ Jean Paul, Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei (1796), in: Deutsche Nationalliteratur, hg. Joseph Kürschner, 131. Band: Jean Pauls Werke II, Berlin/Stuttgart 1884, 427–433, hier 431.

⁷⁰ Clemens Brentano/Achim von Arnim, Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner, in: Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen, 20, 28. Jan. 1826, 77–78, in: Kommentierte digitale Edition von Jochen A. Bär (Quellen zur Literatur- und Kunstreflexion des 18. und 19. Jahrhunderts, Reihe A, Nr. 1645), Vechta 2014

⁷¹ George Gordon Byron, *Darkness*, in: The Complete Poetical Works, Bd. 4, hg. von Jerome J. McGann, Oxford 1986, 40–42.

ebenso radikal einen rettenden Gott wie er die Natur vom Menschen löst: Die Natur überdauert in ihrer Schönheit und braucht den Menschen nicht – eine transformierte Form des dominierenden Narrativs der Zerstörung.

«I [der Last Man als Erzähler] lifted up my eyes – a bat wheeled round – the sun had sunk behind the jagged line of mountains, and the pale, crescent moon was visible, silver white, amidst the orange sunset, and accompanied by one bright star, prolonged thus the twilight. A herd of cattle passed along in the dell below untended, towards their watering place – the grass was rustled by a gentle breeze, and the olive-woods, mellowed into soft masses by the moonlight [...] Yes this is the earth [...] she continues to wheel round and round, with alternate night and day, through the sky, though man is not her adorer or inhabitant.»⁷²

Die Dekonstruktion klassischer apokalyptischer Diskurse der Erlösung bei der gleichzeitigen Verwendung von Bildern und Teildiskursen gerade dieser klassischen Muster ist ein wesentliches Merkmal der Krisenreflexion von *Last Man*-Narrativen und Bildern. Sie wurden rasch ihrerseits zu einem Geflecht von Narrativen, Bildern und Metaphern, zu Gedächtnisbeständen eines der Heilserwartung (grösstenteils) enthobenen Weltenendes.⁷³

Kupierte Apokalypsen absoluter Zerstörung der Welt

Steht im *Last Man*-Narrativ der Mensch im Zentrum, als Individuum und Pars pro toto und kann die Einsamkeit des Menschen auch verinnerlicht – im Sinne einer «Gottverlassenheit» – zur Darstellung gelangen, so entfernt sich die radikale kupierte Apokalypse absoluter Zerstörung der Welt vom Menschen. Sie ist in gesteigerter Häufigkeit in den Jahren vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg zu finden. In Bildern der Moderne – des Expressionismus – des frühen 20. Jahrhunderts und des Ersten Weltkriegs wird die imaginierte und reale Zerstörung zur Zerstörung der Zivilisation gesteigert.⁷⁴

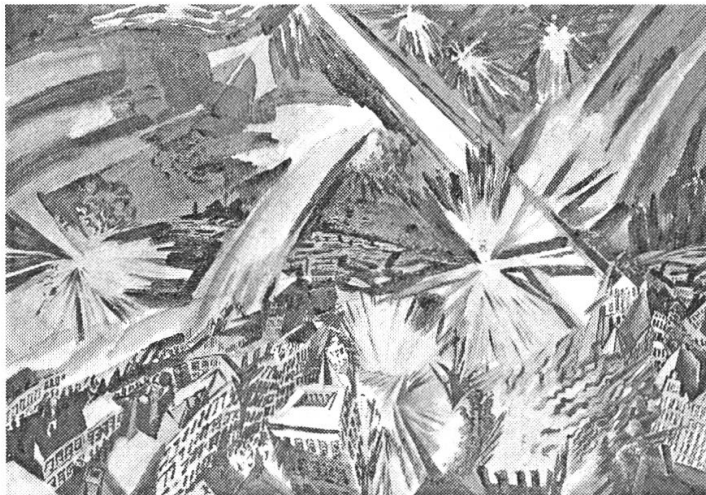
Die Anleihen an Grossdarstellungen des Jüngsten Gerichts und besonders der Sintflut sind etwa in Bildern Ludwig Meidners – so *Apokalyptische Landschaft* (1912/1913), *Apokalyptische Stadt* (1913) – gut erkennbar, ohne Transzendenzbezug und mit der Verdunkelung der *Last Man*-Darstellungen. Bei Meidner können dabei gerade auch Bezüge zu frühneuzeitlichen Holzschnitten zu Flutkatastrophen und anderen als Prodigien für Katastrophen gedeuteten Naturerscheinungen

⁷² Mary Shelley, *The Last Man*, London 1826, 456–457.

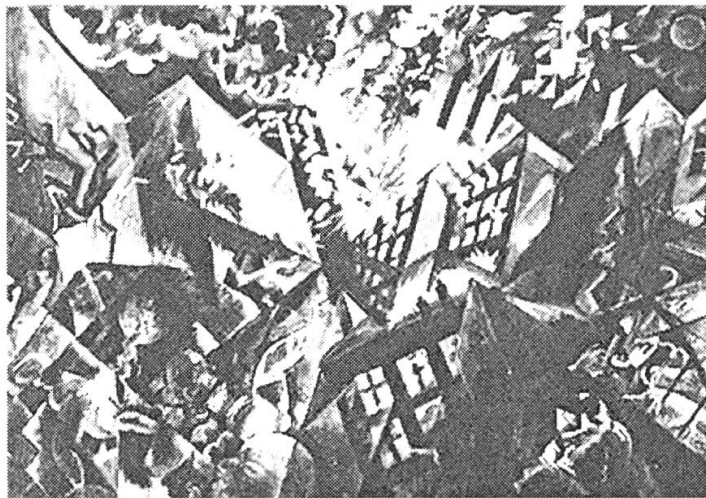
⁷³ So sind in der Gegenwart Romane und Filme wie Cormach McCarthys *The Road* (2006 als Buch, 2009 als Film erschienen) zu nennen, in welchem wieder letzte Menschen auf eine Welt ohne Zukunft blicken, auf eine Welt, die eigentlich schon vor Einsetzen des Narrativs praktisch zu Ende gegangen ist. Dabei ist allerdings in *The Road* die Dimension einer, wenn auch implizit bleibenden, messianischen Hoffnung zu finden. Zu *The Road* siehe u.a.: Kristijan Mavri, Cormac McCarthy's *The Road* Revisited: Memory and Language in Post-Apocalyptic Fiction, in: *Politics of Memory*, 3 (2013), 1–14.

⁷⁴ Siehe auch: Silvio Vietta, Apokalypse im Expressionismus. Rationalität, Naturbilder und zivilisationskritische Zukunftsvisionen, in: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14751.

nungen festgestellt werden. Zum Vergleich sei George Grosz Bild *Explosion* (1917) beigezogen, das im Unterscheid zu Meidners Werken nicht von Apokalypse spricht, dessen Ikongraphie jedoch trotz und gerade in ihrer Abstraktheit Gedächtnisbestände von Bildern der Apokalypse zitiert. Auch die Nähe zu dystopischen *Science Fiction*-Narrativen zeigt sich in Bildern wie jenen von Meidner und Grosz. Bei beiden ist die menschliche Gestalt, die Menschheit, mehrheitlich bereits verschwunden. Dies wiederum ist ein verbindendes Element zu Werken etwa Kandinskys, die den Raum für eine Transformation und neue Transzendenz zumindest eröffnen.



Ludwig Meidner, Apokalyptische Stadt, 1913, Westfälisches Landesmuseum, Münster



George Grosz, Explosion, 1917, MoMA, New York

Neben den vielen Bildern des Ersten Weltkrieges, welche nicht figurativ oder narrativ auf die Apokalypse Bezug nehmen, den Krieg jedoch als endgültige Zerstörung und Auslöschung der Zivilisation darstellen – wie die zahlreichen Radierungen und Bilder von Otto Dix –, stellen Ernst Ludwig Kirchners Miniaturen zur Apokalypse aus dem Jahr 1917⁷⁵, darunter eines der apokalyptischen Reiter –

⁷⁵ Siehe zu den apokalyptischen Zeichnungen Kirchners: Thomas W. Gaehtgens/Anja Foerschner, Ernst Ludwig Kirchner's Drawings of the Apocalypse, in: Getty Research Journal, 6 (2014), 83–102; Anja Foerschner, A Wartime Apocalypse, in: <http://blogs>.

ähnlich wie im Zweiten Weltkrieg Giorgio de Chiricos Darstellungen der Apokalypse – den Rückbezug auf die apokalyptische Symbolik dar. Die Abwandlung der Reiter, ihre Darstellung von hinten, in nicht monströser, wenig imposanter Gestalt und Haltung mit gesenktem Schwert, birgt zugleich eine mögliche Ironisierung in sich.



E. Ludwig Kirchner,
Die vier apokalyp-
tischen Reiter, 1917,
Miniatur

Radikale Dekonstruktion durch Ironisierung

Die ironisch-dekonstruierende Narrativvariante ist ebenfalls um die Jahrhundertwende von 1900 bzw. während und nach dem Ersten Weltkrieg gehäuft vorzufinden, so unter anderen bei den österreichischen Autoren Robert Musil und Karl Kraus. Apokalyptische Diskurse und Symbole werden entleert von Transzendenzbezug und schaffen auch keine verinnerlichte Transzendenz. In der ironischen Brechung und Transzendenzentleerung unterscheiden sie sich von *Last Man*-Narrativen, die ohne Ironie in die blanke Katastrophe versinken und / oder durch die künstlerisch geschaffene Sublimität die Transzendenzentleerung teilweise überschreiten.

In *Der Mann ohne Eigenschaften*, Robert Musils Roman, der ursprünglich *Der Erlöser* hätte heißen sollen und der am Vorabend des Ersten Weltkrieges spielt, präsentiert sich eine permanente präapokalyptische Situation. Bei Musil ist die Apokalypse nicht mehr linear und teleologisch sondern eine unübersichtliche Verflechtung einer Vielzahl von Untergängen im privaten und gesellschaftlichen Zusammenhang.⁷⁶ Diese spiegeln sich gerade auch in der Form des Romans, in der Aufsplitterung des Narrativs. Die Perpetuierung der Krise als erfahrene Krise nach dem Krieg wird zurückprojiziert in die Zeit vor dem Krieg. Damit wird die Differenz zwischen Krieg und Frieden minimiert – Friede ist, wie

getty.edu/iris/a-wartime-apocalypse-in-miniature/. – Das Album der Zeichnungen wurde im Rahmen der Ausstellung «World War I: War of Images, Images of War» zwischen Nov. 2014 und April 2015 in den Getty Research Institute Galleries, Los Angeles, gezeigt.

⁷⁶ Zu Musil siehe auch: Innerhofer, Mögliche Enden, endlose Möglichkeiten (wie Anm. 40), 327–337.

Roland Innerhofer ausführt, latenter Krieg. Aus dem apokalyptischen Ereignis wird ein «apokalyptischer Zustand».⁷⁷ Das Unübersichtliche und Kontingente führt zum Krieg:

«Die Menschheit erzeugt Bibeln und Gewehre, Tuberkulose und Tuberkulin. Sie ist demokratisch mit Königen und Adel; baut Kirchen und gegen die Kirchen wieder Universitäten; macht Klöster zu Kasernen, aber teilt den Kasernen Feldgeistliche zu.»⁷⁸

Karl Kraus kann wohl als *der* Autor der Wiener Moderne bezeichnet werden, der mit dem Apokalypse-Thema verbunden ist, besonders mit *Die letzten Tage der Menschheit* (1915–1922), in welchem verfremdete Zitate der Apokalypse präsenter sind als bei Musil. Bei Kraus wird, so Roland Innerhofer, das Kriegsgeschehen zum «Symptom einer Bestialisierung», welche sich, indem sie auf der Ebene der Form durch Montage von Dokumenten und Namen realer Personen, im Zitathaften, ihr Pendant hat, ins Surreale und Groteske verschiebt.⁷⁹ Im Unterschied zu Musil zieht Kraus zwar am Ende die verschiedenen Untergänge zu einem pathetischen Finale zusammen, doch ironisch verfremdet – die Menschheit wird von Marsbewohnern vernichtet mit dem letzten Satz der «Stimme Gottes»: «Ich habe es nicht gewollt».⁸⁰ Dieses Zitat eines Ausspruchs Wilhelm II. ist ebenso Ausdruck der Untergrabung der religiösen Fundierung des apokalyptischen Narrativs: die Menschen sind Urheber ihres eigenen Untergangs.⁸¹

Apokalyptische Diskurse als Gedächtnis- und Erwartungsräume in der Sattelzeit um 1900

Apokalyptisch-endzeitliches Sprechen in religiösen und sich nicht in erster Linie religiös definierenden Diskursgemeinschaften kann als Modus der Konstruktion und Deutung gesellschaftlicher Krisen bezeichnet werden. Krisen lassen sich apokalyptisch deuten, insofern sie als Symptome einer sich erfüllenden (Un-)Heilsgeschichte erachtet werden. Auf die Johannesapokalypse basierte apokalyptische Deutungen der Gesellschaft fokussieren unmittelbar auf die Erwartungsdimension, sind zugleich aber auch Ausdruck eines kulturellen Schemas, eines Gedächtnisses heilsgeschichtlicher Deutung: Diskurse – Narrative, Semantiken, Bilder – der Apokalypse als Gedächtnisräume, als Möglichkeitsräume der Symbolisierung von Ängsten. Der Aufsatz geht der komplexen Verschränkung endzeitlicher Gedächtnis- und Erwartungsräume in apokalyptischen Narrativen und Bildern der Jahrzehnte um 1900 in systematischer Weise nach und verfolgt Beispiele mit Fokus auf Kunst und Literatur beispielhaft in die Tiefe.

Gedächtnis- und Erwartungsräume – Krisendeutung – Typen apokalyptischer Diskurse – Literatur und Kunst.

⁷⁷ Innerhofer, *Mögliche Enden*, endlose Möglichkeiten (wie Anm. 40), 333.

⁷⁸ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, 1978, 27.

⁷⁹ Innerhofer, *Mögliche Enden*, endlose Möglichkeiten (wie Anm. 40), 334.

⁸⁰ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog, in: *Schriften*, Bd. 10, hg. von Christian Wagenknecht, Frankfurt a. M. 1986, 770.

⁸¹ Siehe auch: Irina Djasemy, *Die verfolgende Unschuld*. Zur Geschichte des autoritären Charakters in der Darstellung von Karl Kraus, Wien/Köln/Weimar 2011, 113–184. – Zu weiteren ironischen Narrativen, etwa Hugo Bals Kriegsgedicht *Das ist die Zeit* (1914–1916) siehe: Georg Langenhorst, *Bleibende Schatten*. Weltuntergangsvisionen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, in: Michael Ebertz/Reinhold Zwick (Hg.), *Jüngste Tage*. Die Gegenwart der Apokalypik, Freiburg i. Br. 1999, 161–183, bes. 163–165.

Discours apocalyptiques comme espaces de mémoire et d'expectation autour de 1900

La parole apocalyptique – dans des communautés discursives religieuses et autres qui ne se définissent pas en premier lieu comme religieuses – peut être décrite en tant que mode de construction et d'interprétation de crises. Des crises peuvent être interprétées comme apocalyptiques dans la mesure où elles sont considérées en tant que symptômes d'une histoire du salut (ou de la chute) se réalisant. Des interprétations apocalyptiques de la société basées sur l'Apocalypse de Jean se concentrent directement sur la dimension de l'attente, étant toutefois aussi l'expression d'un schéma culturel, d'une mémoire d'histoire du salut: discours de l'apocalypse – narratives, sémantiques, images – comme espaces de souvenir, comme espaces de possibilités de la symbolisation de peurs. De manière systématique, cet article analyse les croisements complexes d'espaces de mémoire et d'expectation dans des narratives et images apocalyptiques autour de 1900 en focalisant également sur des exemples de littérature et d'art.

Espaces de mémoire et d'expectation – interprétation de crises – types de discours apocalyptiques – littérature et art.

Discorsi apocalittici come spazi di memoria e d'aspettativa nel periodo attorno a 1900

Il linguaggio apocalittico, in comunità religiose o anche in tale che non si definiscono in prima linea dalla religione, può essere individuato come un *modus* della costruzione e interpretazione di crisi sociali. Le crisi si fanno interpretare in modo apocalittico se vengono considerate sintomi di una storia di salvezza (o di perimento) in via di realizzazione. Le interpretazioni apocalittiche della società basate sull'apocalissi di Giovanni si focalizzano direttamente sulla dimensione dell'attesa, mentre sono altrettanto l'espressione di uno schema culturale, della memoria di un'interpretazione religiosa della storia: discorsi dell'apocalisse – narrativi, semantici, immagini – come spazi di memoria, come spazi che danno la possibilità di simboleggiare paure. In modo sistematico, l'articolo analizza il complesso accavallamento fra discorsi di memoria e d'aspettativa attorno a 1900 approfondendo allo stesso tempo esempi della letteratura e dell'arte.

Spazi di memoria e d'aspettativa – interpretazione di crisi – tipi di discorsi apocalittici – letteratura e arte.

Apocalyptic discourses as spaces of memory and expectation in the period around 1900

Both in religious communities, and in communities that do not define themselves principally in terms of religion, apocalyptic discourse can be viewed as a mode for the construction and interpretation of social crises. Such crises may be interpreted in apocalyptic terms to the extent that they can be viewed as symptoms of the fulfilment of a narrative of salvation (or damnation). Apocalyptic interpretations of society based on the apocalypse of John focus directly on the dimension of expectation, whereas they are also expression of a cultural schema, of the memory of a history of interpretations of salvation. Thus discourses of the apocalypse – narratives, semantics, and images – can be seen as spaces of memory, as schemes for the symbolic representation of fears. This article systematically examines the complex interrelation of spaces of memory and expectation in apocalyptic narratives and images of the *Sattelzeit* around 1900 and focalises at the same time in an in-depth analysis of examples in art and literature.

Spaces of apocalyptic memory and expectation – interpretation of crises – types of apocalyptic discourses – literature and art.

Franziska Metzger, Dr., Zentrum Geschichtsdidaktik und Erinnerungskulturen, Pädagogische Hochschule Luzern, Chefredakteurin der SZRKG.

