

# Todes- und Jenseitsimaginationen in der christlichen Kunst

**Daniela Hammer-Tugendhat**

## I. Das Jenseits als Raum der reinen Vorstellung

Die christliche Theologie hat im Unterschied zum Judentum und zur griechisch-römischen Antike den Sinn des Lebens nicht im Diesseits, sondern im Jenseits verortet. Erstmals hat eine Religion das Weiterleben nach dem Tode als Glaubensstatsache konstituiert. In den Evangelien selbst finden sich hierzu nur vage und unterschiedliche Bemerkungen, am ausführlichsten ist Matthäus (25, 31-46), der von der Wiederkehr Christi spricht (die unmittelbar erwartet worden war), von Gericht, ewigem Leben für die Gerechten und Strafe für die Bösen. Hierzu ist wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass das erste Evangelium von Markus um 70 geschrieben worden ist, zur Zeit des Einmarschs römischer Truppen in Palästina und der Zerstörung des jüdischen Tempels, angesichts einer apokalyptischen Untergangsstimmung. Auch Paulus spricht noch nicht von der Hölle, lediglich vom Zorn Gottes, der über die Ungerechten kommen werde; im Johannesevangelium (5, 22-30) kommen nur die Guten zur Auferstehung für das ewige Leben, die Bösen hingegen vor Gericht.<sup>1</sup>

Erst Augustinus postulierte 413-26 n. Chr. in seinem *Gottesstaat* das Jenseits als *Glaubensstatsache*. Das Jenseits wurde systematisiert. Es ist von hoher Relevanz, wie die christliche Theologie diesen leeren Raum, der unberührt von jeglicher menschlicher Erfahrung ist, gefüllt hat. Ich denke, dass die Konstruktion dieses imaginären Raumes unsere abendländischen Denkstrukturen mitgeprägt hat, auch wenn wir Vorstellungen von Weltgericht und Jenseits verabschiedet haben. Grundlegend ist die Setzung einer absoluten Dichotomie zwischen gut und böse. Die Bösen müssen ewige (!) Höllenstrafen erleiden, nach dem Tode gibt es keine Vergebung mehr. Das absolut Böse ist eine Erfindung des Christentums (Pagels 1996). Satan im Judentum war der Widersacher der Menschen, aber Gott untertan. In der Antike, etwa bei Sokrates oder Aristoteles, gab es

---

1 Zu den Wurzeln der Jenseitsvorstellungen in der jüdischen Apokalyptik, der iranischen und ägyptischen Kultur und der allmählichen Herausbildung spezifisch christlicher Vorstellungen: Vorgrimmler 1993; Jezler 1994; Altendorf 1994: 27-32.

das ›Schlechte‹, aber nicht das ›Böse‹ (siehe u. a. Hickethier 1995: 227-243; Schmid Noerr 2006). Voraussetzung dafür ist der Monotheismus mit der Setzung eines absolut guten Gottes, dessen Gegensatz dann das absolut Böse ist. (In polytheistischen Religionen sind Götter ambig.) Diese Dichotomie, die in Weltgerichtsbildern, in Visualisierungen von Paradies und Hölle wieder und wieder dargestellt worden ist, widerspricht der Erfahrung, strukturiert aber das Denken bis heute. Im Frühchristentum gab es durchaus andere Glaubensrichtungen. Origines (um 250 in Alexandrien) etwa plädierte für einen barmherzigen Gott. Für ihn war das Höllenfeuer lediglich eine Metapher für die eigene Leidenschaft; über das Jenseits könne man keine Aussagen machen, denn es stehe nichts darüber geschrieben. Alle Menschen würden letztlich bei Gott sein. Origines wurde hingerichtet.

Die Ethik wird bei Augustinus am Glauben festgemacht: Wenn man Gutes tut um des Guten und nicht um des Glaubens willen, ist es dennoch nicht gut. Was ist das für eine Ethik, möchte ich fragen. Die schlimmste Todsünde ist der Unglaube, die fehlende Demut, der Hochmut gegenüber Gott (Colpe 1995: 48; Schmid Noerr 2006). Wie wird nun das Böse verbildlicht? Die Personifikation des Bösen ist der Teufel. Es gab keine festgelegte Ikonografie des Teufels; im Mittelalter sind es meist tierische Mischwesen, die aber keineswegs an Hochmut denken lassen (Schade 1962). Häufig wird ein Wesen dargestellt mit haarigen Bocksbeinen, einem Schwanz, Hörnern auf dem Kopf und gespitzten Ohren. Diese Figur hat einen klaren Stammbaum, der in die Antike zurückgeht: Es ist eine Mischung aus Satyr und dem Hirtengott Pan. In der Antike waren das mitnichten Inkarnationen des Bösen, vielmehr standen diese für naturwüchsige Sinnlichkeit. Für das Christentum aber ist die Inkarnation von Sinnlichkeit und Sexualität das Böse schlechthin. Zwei Aspekte werden hier ersichtlich: einmal der Bruch mit der Antike. Zweitens aber die eminente Bedeutung von Bildern, denn in keinem Text steht geschrieben, dass die Hauptsünde die Sexualität sei. Aber auf der Ebene des Sichtbaren wird das kommuniziert – mit schwerwiegenden Folgen. Bilder sind nicht Illustrationen von Texten, sie produzieren Bedeutung wie die Sprache.

Die Visualisierungen des Jenseits waren weniger von theologischen Schriften als vielmehr von Höllenvisionen und Predigten beeinflusst wie die Höllenvision von Tundal, die in der Mitte des 12. Jahrhunderts von einem irischen Mönch niedergeschrieben worden war (Böhme 2004: 19-43). Bezeichnenderweise beziehen sich diese literarischen Beschreibungen meist auf die Hölle, nicht auf das Paradies. Bei aller Unterschiedlichkeit zeichnet sich in der bildenden Kunst die Differenz zwischen Paradies und Hölle durch den Gegensatz zwischen Ordnung und Unordnung aus. Das Paradies ist Harmonie, strikte Ordnung, die Hölle ist Chaos. Im Paradies herrscht Statik, Bewegungslosigkeit (Abb. 1). In der Hölle dominieren zwar Schmerz, Folter, Leiden – aber es gibt auch Bewegung, Dynamik, Phantastik: Es geht zu wie im Leben. Erinnert sei an die Westportale der romanischen Kirchen, bei denen das Weltgericht das wichtigste Motiv ist, an die Mosaiken im Baptisterium in Florenz aus dem 13. Jahrhundert, an das berühmte Wandbild von Giotto in der Arenakapelle in Padua von 1306 oder an das Fresko von Giovanni da Modena in San Petronio, der bedeutendsten Kirche in Bologna



Abb. 1: Giovanni da Modena, *Paradies und Hölle*,  
um 1410, Cappella Bolognini, San Petronio, Bologna.

von 1410.<sup>2</sup> Dass Unordnung mit Hölle gleichgesetzt wird, ist nicht selbstverständlich. In der heidnischen Kunst der Völkerwanderung, in der keltischen und germanischen Kultur war dies nicht der Fall. In der insularen Kunst des Frühmittelalters, wie etwa der Initiale des *Book of Kells* um 800 finden sich noch deutliche Spuren dieser Kunst (Abb. 2). Die gesamte Buchseite ist asymmetrisch organisiert, die Ornamente sind Spiralen, Flechtwerke, Treppmuster, eine unendliche Vielfalt in nie endender Bewegung und Metamorphose. Buchstaben gehen in tierische oder menschliche Wesen über, diese wiederum in abstrakte Ornamente. Das Chaos wird nicht verdrängt, nicht verteufelt; es wird ästhetisch gebändigt. Im Laufe der Konsolidierung kirchlicher Institutionen wird diese heidnische Phantastik buchstäblich in die Hölle verbannt (Abb. 3).<sup>3</sup> Die chaotischen Höllenvisionen bestimmen die deutsche und niederländische Kunst auch noch im 15. und 16. Jahrhundert (Abb. 4).<sup>4</sup>



Abb. 2: *Book of Kells*, Chi Rho, Initialeseite, um 800, Dublin, Trinity College, Ms. 58, fol. 34r.



Abb. 3: Winchester Psalter, um 1150, London, British Library MS. Cotton Nero C.iv.

- 
- 2 Die Höllendarstellung geht auf das berühmte Wandbild im Camposanto in Pisa zurück. Wie in Pisa gliedert sich die Hölle in Kompartimente, die den sieben Todsünden entsprechen. Bereits in Pisa, dort allerdings kaum mehr sichtbar, werden zusätzlich über der Menschen verschlingenden und ausscheidenden Satansfigur die Ketzer und Kirchenpalter einer besonderen Folter unterzogen; besonders hervorgehoben und beschriftet: Mohamed. Zur Höllendarstellung im Camposanto: Wille 2002: 62-75.
  - 3 Diese heidnische Kultur ist neben Judentum/Christentum und der griechisch-römischen Antike eine wesentliche, aber oft vergessene Quelle unserer Kultur.
  - 4 Im Italien der Renaissance verloren Weltgericht und Höllenvisionen an Bedeutung und gewannen sie erst im Zuge der Gegenreformation zurück.



Abb. 4: Jan (?) van Eyck, *Weltgericht*,  
Diptychon, um 1425, New York,  
Metropolitan Museum of Art.



Abb. 5: Pieter Bruegel d. Ä., *Triumph des Todes*, 1562. © Madrid, Museo Nacional del Prado.

## II. Der Tod ohne Jenseits: Pieter Bruegel d. Ä.

Im Spätmittelalter betritt der Tod selbst die Bühne der Repräsentation, allerdings immer noch eingespannt in die Vorstellung einer Schwelle zum Jenseits mit Himmel oder Hölle.

Pieter Bruegels *Triumph des Todes*, wahrscheinlich um 1562 entstanden, kann gleichsam als Summe spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Todes-Repräsentationen gelten (Abb. 5).<sup>5</sup> Die Bruegel-Forschung hat die diversen Quellen aus Buch-, Altar- und Wandmalerei, Grafik, aber auch Texten und Brauchtum nachgewiesen. Die neuere Forschung sieht, im Anschluss an Jürgen Müller, m. E. zu Recht, Bruegel nicht mehr als Moralisten im Sinne der katholischen Kirche, sondern in der Nachfolge von Erasmus und des Spiritualisten Sebastian Franck (Müller 1999; Pawlak 2011; Kiening 2003). Aber auch bei diesen Interpreten wird das Werk auf moralisch-didaktische, theologische Aussagen reduziert und somit die Radikalität des Bildes, die Radikalität des Ästhetischen, gebrochen. Ich meine, dass durch die Verbindung diverser Repräsentationsformen beziehungsweise durch eklatante Auslassungen und Verstöße gegenüber herkömmlichen ikonographischen Traditionen ein neues Bild des Todes und eine Verschiebung der Semantik zu beobachten ist: Der Tod wird nicht mehr als Schwelle vom Leben ins Jenseits interpretiert, die Hoffnung auf Transzendenz scheint nicht mehr zu existieren, die Dichotomie von Paradies und Hölle wird ausgehebelt. Der Tod ist gleichsam bei sich selbst angekommen. Die Herauslösung des Todes aus einem übergreifenden eschatologischen Sinnzusammenhang wird auch durch das Medium des Tafelbildes ermöglicht.<sup>6</sup>

Auf einer dunklen, hochgezogenen Bildfläche, die in eine Landschaft übergeht, breitet Bruegel die Schrecknisse des Todes aus. Im Vordergrund dominieren individuelle Todesschicksale, die dann in einen massenhaften Tod übergehen; im Hintergrund hat die allgemeine Vernichtung auch die Natur selbst ergriffen, eine verödete Landschaft mit abgestorbenen Bäumen und Bränden überall.

Seit dem Spätmittelalter kennen wir den Tod als Skelett, das menschliche Handlungen ausführt: Der Tod als Speerwerfer, Bogenschütze, der Tod als Sensenmann, Trommler, als Glockenläuter, als Totengräber, der Tod, der Lebende attackiert. Aber bei Bruegel hat sich der Tod vervielfacht. Rechts im Mittelgrund eine Heerschar von Skeletten, die hinter ihren Sargdeckeln, die sie wie Schilde vor sich her tragen, hervorkommen, um die Lebenden zu töten. Diese werden in eine Art Riesen-Sarg gejagt. Als Tote kehren sie zurück, um neue Lebende zu holen. Es scheinen somit die Menschen selbst zu sein, die den Menschen den Tod bringen, allemal einen gewaltsamen Tod. Die Hölle, die traditionell am rechten Bildrand angesiedelt ist, wird in der Bildmitte angeordnet, offensichtlich mitten im Leben, als Teil der realen Welt. Sie ist ein künstlich-architektonisches Gebilde und steht zudem auf Rädern, was ihr einen theaterhaften Charakter verleiht. So wirkt

5 Zu mittelalterlichen Todes-Repräsentationen mit weiterführender Literatur: Binski 2001.

6 Damit entfällt auch der Text, der etwa in den Wandgemälden der Totentänze den moralisierenden theologischen Bezug auf das Weltgericht hergestellt hat. Das Gemälde steht in einem privaten Kontext und gibt eine andere Rezeption vor als öffentliche Wandgemälde, Buchmalereien oder Altargemälde in kirchlichen Institutionen.

die Hölle wie eines jener Versatzstücke, wie sie in den Ommegangs, den Umzügen, die jährlich von der Rederijker-Kammer in Antwerpen organisiert wurden, verwendet worden sind; solche Umzüge mit einschlägigen Themen und Motiven wie etwa *Triumph der Zeit und des Todes* sind für die Jahre 1559-1566 überliefert (Pawlak 2011: 98, 129f.). Zeigt Bruegel hier die Hölle ironisierend als menschliche Vorstellung? Das Gegenstück, das Paradies, gibt es jedenfalls nicht.

Wir kennen auch den Tod als Reiter auf dem skeletthaften Ross, der gnadenlos Menschen aus allen Ständen niedertrampelt. Diese Ikonographie geht auf die Offenbarung des Johannes zurück, wo der Tod als einer der vier apokalyptischen Reiter und Schnitter auftritt.<sup>7</sup> In diesen Beispielen ist der berittene Tod *die* Allegorie des Todes; bei Bruegel ist er nur eine unter vielen Repräsentationsformen des Todes.

Die wichtigste Quelle für Bruegel sind wohl die Darstellungen des Totentanzes (Rosenfeld 1974; Warda 2011). Diese Ikonographie hat sich seit dem frühen 15. Jahrhundert insbesondere als Wandgemälde auf Friedhöfen entwickelt. Der Grundgedanke ist ein städtisch-demokratischer: Der Tod holt alle, ungeachtet ihrer sozialen Stellung; im Tode sind alle Menschen gleich. Große Verbreitung fand die Folge von 58 Holzschnitten nach Hans Holbein d. J., die erstmals 1538 aufgelegt worden ist. Die musizierenden Liebenden (am rechten unteren Bildrand) scheinen als einzige den Tod nicht zu bemerken. Dennoch steht der Tod, das Musikspiel imitierend, bereits hinter ihnen. Nur in der Liebe und in der Musik kann man den Tod vergessen. Die Toten imitieren die Lebenden. Der Tod, der dem Kardinal unter die Arme greift, öffnet seine gebückte Haltung nach und trägt ebenfalls einen Kardinalshut: Der Tote als das andere Selbst.

Bruegels Bild ist jedoch kein Totentanz. Bruegel zitiert auch andere Repräsentationsformen des Todes wie beispielsweise die antiken Schicksalsgöttinnen, die Parzen; aber bei Bruegel wird Atropos, die Parze, der die Macht zukommt, den Lebensfaden zu durchtrennen, selbst vom Todeskarren überrollt; Klotho, die den Lebensfaden spinnt, liegt bereits tot am Boden. Die Schicksalsgöttinnen werden somit nicht, wie zeitgleich im Stich von Maarten van Heemskerck triumphierend auf dem Wagen repräsentiert, sondern sind selbst Opfer des allgemeinen Massakers geworden.<sup>8</sup>

Bruegels Werk unterscheidet sich aber nicht nur deswegen von den Totentänzen, weil andere Bildelemente hinzukommen, sondern weil eben kein Toten-Tanz, keine Handlung vorgeführt wird. Es gibt kein alle verbindendes Narrativ. Gleichsam isoliert und damit exemplarisch zeigt Bruegel, wie unterschiedliche Menschen den Tod nicht akzeptieren.

Nur eines ist allen gemeinsam: Der Tod kommt unerwartet, es ist ein gewaltsamer Tod. Die Menschen reagieren unwillig, entsetzt. Keiner versteht, keiner ist vorbereitet, keiner will sterben. Hier zeigt sich, was in dem Bild »fehlt«: das Konzept der *ars moriendi*. Die *ars moriendi*, die Kunst zu sterben, waren als Sterbebüchlein ursprünglich

---

7 Beispielsweise das große Fresko in der Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Schiavone, Palermo, vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts.

8 Maarten van Heemskerck reflektiert hier den Umzug 1562 in Antwerpen, der sich seinerseits von Petrarchas *trionfi* inspirieren ließ. Die Parzen stehen in der Antike für einen natürlichen Tod. Pawlak 2011: 129-131.



Abb. 6: Pieter Brueghel d. J., *Triumph des Todes*, 1626, Mildred Andrews Fund.



Abb. 7:  
Pieter Bruegel d. Ä.,  
*Triumph des Todes*,  
1562, Madrid, Prado,  
Detail.

für Priester konzipiert, wurden bald in die Volkssprachen übersetzt, mit Holzschnitten geschmückt und erfreuten sich seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert einer enormen Verbreitung. In dem Sterbebüchlein wird das gute und das schlechte Sterben vorgeführt. Das gute Sterben ist von eminenter Bedeutung, ein guter Tod ist allemal ein friedlicher Tod; die Sterbestunde wird gleichsam zu der entscheidenden Stunde schlechthin: hier kann noch bereut werden, versorgt mit der letzten Ölung und nach der Beichte kann der Mensch trotz eines sündhaften Lebens dennoch auf das Paradies hoffen. In Bruegels *Triumph des Todes* gibt es kein gutes Sterben. Es ist ein Sterben ohne Sakramente. Der Tod ist nicht, wie in der christlichen Theologie behauptet, lediglich ein Durchgang, eine Schwelle vom irdischen zum ewigen Leben. Dies ist die radikalste Veränderung: Es gibt keinen Hinweis auf das Jüngste Gericht, keinen Hinweis auf Transzendenz.

Der Herr des Geschehens ist der Tod, nicht Gott. Dies unterscheidet Bruegels Bild von Werken mit der Darstellung *des Triumph des Todes*, beispielsweise dem um 1550

entstandenen Werk von Hermann tom Ring, in dem der Triumph des Todes natürlich mit dem Jüngsten Gericht verbunden ist.

Die Vorstellung von Zeit wird in Bruegels Bild außer Kraft gesetzt: es gibt keine eschatologische, auf ein Jenseits gerichtete Zeitdimension. Aber auch die reale Zeit scheint nicht zu existieren. Die Uhr steht für die Messung, die Ordnung der Zeit. Im *Triumph des Todes* gibt es auf der riesenhaften Uhr keine Zeitmessung mehr. Ein Skelett hat den Uhrzeiger ersetzt. Der knochige Finger verweist auf die einzige Zahl 1, nur einer regiert: der Tod. Bruegels jüngerer Sohn, Pieter Brueghel d. J., der sein Leben lang nichts anderes gemacht hat als den Vater zu kopieren, hat dies nicht ausgehalten und wieder ein funktionierendes Ziffernblatt eingebaut: Es ist fünf vor zwölf (Abb. 6). Er hat auch durch die Darstellung eines Gekreuzigten rechts im Hintergrund wieder auf ein christologisches Element Bezug genommen. Die Texte der beiden Schriftbänder am unteren Bildrand verweisen auf die Apokalypse (auf den apokalyptischen Reiter) und auf die Rückkehr des Menschen in seine ewige Heimat.

Pieter Brueghel d. J. hat die Radikalität des Vaters zurückgenommen und den Tod wieder in einen eschatologischen Sinnzusammenhang gestellt. Das ist sicher nicht nur eine individuelle Entscheidung. 1626, zur Zeit der Entstehung der Kopie, war Antwerpen wieder fest in der Hand der Habsburger und damit der Gegenreformation. Die revolutionäre Phase der sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts mit unterschiedlichen, durchaus radikalen reformatorischen und humanistischen Strömungen war vorbei.

Dem Tod musste wieder Sinn gegeben werden. Die Vision Pieter Bruegels d. Ä. war unerträglich. Es war das Ende der Ordnung im Leben wie im Tode, wie nach dem Tode. Bei Bruegel d. Ä. reflektiert nur noch der Tod selbst angesichts eines toten Vogels über die Sinnhaftigkeit des Todes (Abb. 7). Bruegel d. Ä. folgt somit nicht der christlich-theologischen Ordnung, in welcher der Tod (auch das Leben) auf das göttliche Jenseits bezogen ist. Er folgt weder den Gesetzen eines Narrativs, einer alle einigenden Handlung, noch den Gesetzen der Renaissance, welche die Welt auf das Auge des Subjektes hin ordnet. Er zeigt vielmehr eine chaotische Welt, die aus Gewalt, Differenzen und Kontingenzen besteht. In diesem Blick besteht wohl die hohe Aktualität seiner Kunst.

### III. Das Jüngste Gericht als menschliche Vorstellung: Jan Vermeer

War es Pieter Bruegel d. Ä. möglich, den Tod *ohne* die Vorstellung von Jüngstem Gericht und Jenseits darzustellen, zeigt uns Jan Vermeer das Jüngste Gericht *als* Vorstellung.

Vermeers *Frau mit der Waage*, früher oft als *Goldwägerin*, heute meist als *Perlenwägerin* bezeichnet, ist um 1664 entstanden (Abb. 8).<sup>9</sup> Das Gemälde zeigt einen nahsichtigen Ausschnitt aus einem abgedunkelten Innenraum, in dem eine Frau an einem Tisch steht und mit der Rechten eine Waage im Gleichgewicht hält, auf die ihre niedergeschlagenen Augen gerichtet sind. Auf dem Tisch liegen ein blauer Stoff, zwei Kästchen,

---

9 Für eine eingehende Analyse des Bildes und einschlägige Literatur: Hammer-Tugendhat 2009: 193-218.



Abb. 8:  
Jan Vermeer, *Die Frau mit der Waage*, um 1664, Washington, National Gallery of Art.

Perlen- und Goldketten und Münzen. Links muss das Fenster angenommen werden, durch den gelb-orangen Vorhang dringt das Licht in den Raum. Gegenüber der Frau ist ein Wandspiegel angebracht, von dem lediglich der Rahmen und ein senkrechter Lichtstreifen sichtbar sind. An der Wand hinter der Stehenden hängt ein großes Gemälde mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts. In der Projektionsfläche verdeckt die weibliche Figur die Mitte des Gemäldes, den Ort, wo traditionell der Erzengel Michael steht und die Seelen wiegt.

Es sind das Jüngste Gericht, das *Bild im Bild*, und dessen Relation zur weiblichen Figur, die zu den unterschiedlichen Deutungen des Gemäldes geführt haben. Seit der Wiederentdeckung des Künstlers durch Thoré-Bürger in den 1860er-Jahren wurde das Werk moralisierend gedeutet und die weibliche Figur als *Vanitas* gelesen, die sich mit weltlichen Reichtümern befasse, statt sich auf das Weltgericht zu orientieren. Erst als Arthur Wheelock durch mikroskopische Untersuchungen zweifelsfrei feststellen konnte, dass auf der Waage weder Goldstücke noch Perlen gewogen werden, dass die Waagschalen leer sind, veränderten sich die Interpretationen, aber die Struktur der Deutungsmuster blieb dieselbe: die Setzung des Weltgerichts als religiöse und moralische Norm. Die weibliche Figur wird nun nicht mehr als Gegenpol des Weltgerichts, sondern im Einklang mit diesem gesehen. Sie versinnbildlicht nicht mehr die Eitelkeit, sondern die Wahrheit des rechten Glaubens, *Iustitia* oder das Gewissen.

So unterschiedlich die ikonologischen Interpretationen auch sein mögen, gehen sie dennoch alle von einer moralisierenden Deutung aus und setzen das Jüngste Gericht als

absolute Norm und nicht hinterfragte Instanz. Die Frage nach dem Stil des Bildes im Bild und dem Verhältnis zum Hauptbild wird nicht gestellt; allesamt ignorieren sie die ästhetische Inszenierung.

Der Umstand, dass auf Vermeers Gemälde eine junge Frau mit einer Goldwaage hantiert, ist zwar selten, aber nicht unbekannt. Neu und verblüffend aber ist die Tatsache, dass auf der Waagschale keine Objekte, kein Geld, kein Gold, keine Perlen gewogen werden. Eine Frau mit einer leeren Waage in der Hand ruft unweigerlich die Assoziation an *Iustitia* auf. Ripa beschreibt in seiner *Iconologia* die Waage als Attribut der Gerechtigkeit.

Das Motiv der Waage zur Repräsentation der moralischen Beurteilung eines Menschenlebens ist uralter Bestandteil der Vorstellungswelt unserer Kultur. Allerdings stellt Vermeer erstmals das profane Motiv des Wägens materieller Güter dem himmlischen Vorgang der Seelenwägung gegenüber.

Die einzelnen Bildelemente waren den Zeitgenossen geläufig und riefen wohl die entsprechenden Assoziationen hervor, um aber gleich wieder in Frage gestellt zu werden: Ein Genrebild mit einer Frau, die ihre Preziosen wiegt – aber bei genauerem Hinschauen tut sie das gar nicht; Vanitas-Elemente, die aber wieder entkräftet werden; *Iustitia*, aber eben doch nicht *Iustitia* (nämlich ohne Schwert); das Weltgericht mit seiner klar definierten Bedeutung, allerdings lediglich als Bild im Bild, die Seelenwaage, die aber wiederum durch die profane weibliche Figur verdeckt, ja substituiert wird. In der *Frau mit der Waage* verunsichert Vermeer eine strikt allegorische Lesart: Er erschüttert das Dogma der Allegorie, nämlich die Klarheit festgelegter Codes. Durch die Evokation mehrerer, unterschiedlicher, ja sich widersprechender Bedeutungen bricht die eindeutige Identifizierung weg.

Vermeer hat die Komposition so gebaut, dass der Eindruck absoluter Ruhe und Aufmerksamkeit entsteht. Diese Ausstrahlung innerer Ruhe ist ein Charakteristikum vermeerscher Kunst. In diesem Bild wird das Prinzip durch die mathematisch strenge Komposition perfektioniert und erhält durch das Motiv der Waage eine semantische Zuspitzung. Die Konzentration auf eine einzige weibliche Figur in einem nahsichtigen Innenraumausschnitt, die ganz versunken ist in eine einfache Tätigkeit, findet sich auch in verwandten Werken aus der Entstehungszeit des Bildes: *Die Briefleserin in Blau*, *Junge Dame mit Perlenhalsband*, *Junge Frau mit Wasserkanne am Fenster*, *Dienstmagd mit Milchkrug*. Es gibt jedoch einen gewichtigen Unterschied. In den genannten Werken ist die Wand hinter der Frau leer (*Dienstmagd mit Milchkrug* und *Junge Dame mit Perlenhalsband*) oder teilweise mit einer Karte bedeckt. Jedenfalls bestehen Einklang und Harmonie zwischen Rückwand und Figur. Nicht so bei der *Frau mit der Waage*. Hier inszeniert Vermeer einen Gegensatz, der extremer nicht sein könnte. Vermeer hat häufig Bilder in Bilder integriert, sie stammen immer von Zeitgenossen oder von Künstlern, die nur wenige Jahre vor seiner eigenen Schaffenszeit gearbeitet haben. Es gibt die eine und einzige Ausnahme: das *Jüngste Gericht*. Hier greift Vermeer auf einen älteren Stil aus dem späten 16. Jahrhundert zurück. Das genaue Vorbild konnte bislang nicht eruiert werden, es ist jedenfalls ein Werk des späten Manierismus. Die Dramatik und das schrille Pathos der nackten Figuren mit ihren jäh ausfahrenden Bewegungen, der hysterische Duktus des düster-drohenden Gemäldes bilden den denkbar größten Gegensatz

zu Vermeer. Wenn Vermeer das Jüngste Gericht als theologische und moralische Instanz angesehen hätte, warum zitiert er dann eine Kunst, die ihm vollkommen konträr ist? Wenn er schon, was er sonst nie getan hat, auf ein Werk vor 1600 zurückgreift, warum dann nicht auf die berühmten Weltgerichte in der Art des Rogier van der Weyden, Petrus Christus oder Hans Memling? Er zitiert das ihm Fremdeste. Der Gegensatz, den viele bemerkt haben, ist nicht der zwischen Vanitas und Weltgericht, nicht der zwischen einer eitlen Frau und der moralischen Instanz, auch nicht einfach der zwischen der profanen und der himmlischen Sphäre. Es ist der Gegensatz zwischen einer harmonischen, geordneten (diesseitigen) Welt – ›Vermeers Welt‹ – und einem Bild, in dem alle Gesetze von Maß, Ruhe und Harmonie außer Kraft gesetzt sind zu Gunsten einer affektiv bewegten und gestikulierenden Menge. Aber auch die aktuelle Forschungsmeinung, wonach eine Analogie, ein Gleichklang zwischen der Frau (Temperantia, Wahrheit, Gerechtigkeit) und dem Weltgericht herrsche, verkennt diese Differenz. Es herrscht kein Gleichklang. Dieser Gegensatz ist nicht nur formal, er ist durchaus inhaltlich zu verstehen: hier das behutsame, maßvolle Abwägen, wo es um minimale Gewichtungen geht – dort das dichotomische Entweder-Oder. Der Erzengel Michael, von der Gestalt der Frau gleichsam unsichtbar gemacht, verweist auf Himmel oder Hölle.

Vermeer setzt alles daran, uns bewusst zu machen, dass es sich bei dem Weltgericht um ein Bild handelt. Sein Gemälde zeigt ein profanes Interieur mit einem sakralen Werk. Das Thema des Jüngsten Gerichts verweist auf ein Altarbild. Es ist kein Motiv, das in holländischen Interieurs beheimatet war. Ein fremder Ort. Das Zitat eines Altarbildes in einem Kontext, in den es nicht gehört – Verfremdung.

Vermeer pointiert den Kunstcharakter nicht lediglich durch den manieristischen Stil des Bildes. Der Akzent wird nicht auf die Darstellung des Weltgerichts gelegt, sondern auf den massiven Rahmen. Das Licht (die zentrale Kategorie bei Vermeer) fällt auf die leere Wand, die Frau und – nein, nicht auf das Bild, – sondern auf die vergoldeten Rahmenleisten.

Das sakrale Bild im Bild dient nicht als unhinterfragte Instanz und Kommentar zur profanen Szene (weder affirmativ noch als Gegensatzpaar). Das mittelalterliche Denken in Analogien wird vorgeführt, funktioniert aber nicht mehr. Die ikonologischen Deutungen, so unterschiedlich sie sein mögen, bleiben diesen Analogien verhaftet: So wie du wiegst, wirst du gewogen werden, wie auf Erden, so im Himmel usw. Das Paradigma, das moralische Muster, in dem wir die Szene beurteilen, hängt als Bild an der Wand und wird als (veraltetes) Bild kenntlich. Das Bild im Bild funktioniert nicht als ›Wahrheit‹, nicht als Interpretationsrahmen. Vielmehr wird eben dieser Rahmen als Rahmen, das Zitat als Zitat offenkundig. Es ist, wie wir sahen, der Rahmen des Bildes, der auch die Figur umfasst, der betont und vom Licht hervorgehoben wird.

Vermeer zeigt uns den Rahmen, innerhalb dessen wir sehen und denken. Das klingt überraschend modern. Manche werden sagen: undenkbar in Vermeers Zeit. Aber hat nicht Descartes ausgehend unter anderem von Kepler, der in seiner *Dioptrice* begonnen hatte, das Instrumentarium des Sehens selbst, das Auge, zu untersuchen, eben dies für die Philosophie gefordert? Sein radikaler Zweifel an allen Wahrnehmungen, an gewohnten Denkweisen, hatte Descartes dazu geführt, die Methoden des Denkens selbst zu analysieren. Alltagserfahrungen sollten überwunden werden zu Gunsten eines

kritischen, selbstreflexiven Denkens. Descartes denaturalisierte das Wissen. Analog zu Descartes, könnte man sagen, ›untersucht‹ Vermeer auf der Ebene des Sichtbaren den Rahmen und die Instrumente unseres Denkens. Die Waagschalen sind leer. Geprüft wird das Werkzeug der Urteilsfindung.

In den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts, zur Zeit der Entstehung des Bildes, hatte Descartes' Einfluss in den Niederlanden seinen Höhepunkt erreicht. Die neue Philosophie wurde nicht mehr nur in akademischen Zirkeln an den Universitäten diskutiert, sondern in breiteren Kreisen. In den sechziger Jahren übertrugen einige radikale Denker Descartes' Prinzipien und Methoden auf die Theologie beziehungsweise die Bibel, ein naheliegender Schritt, den Descartes selbst aber vermieden hatte. Dies geschah in einem Kreis von Personen um Spinoza.<sup>10</sup> Adriaan Koerbagh beispielsweise lehnte jegliche Vorstellung von übernatürlichen Phänomenen, Wundern und praktisch allen sogenannten ›Glaubenstatsachen‹ ab, u. a. den Glauben an das Jüngste Gericht. Wenn es sogar formulierbar war, dass das Jüngste Gericht lediglich eine anthropomorphisierte Vorstellung ist, ein Bild, warum sollte es dann nicht möglich sein, dies als Bild darzustellen? Wir werden nie eruieren können, ob Vermeer dies bewusst intendiert hat. Es stellt sich so dar. Vermeer hat mit malerischen Mitteln visualisiert, was wir heute begrifflich formulieren können: das Weltgericht und das Jenseits als menschliche Vorstellung.

## Literatur

- ALTENDORF, Hans Dietrich (1994): »Die Entstehung des theologischen Höllenbildes in der alten Kirche«. In: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, hg. v. Peter Jezler, Ausst. Kat., Schweizerisches Landesmuseum, Schnütgen Museum Köln, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 27-32.
- BASCHET, Jérôme (1993): *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Rom: Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome.
- BINSKI, Paul (2001): *Medieval Death. Ritual and Representation*, London: British Museum Press.
- BÖHME, Hartmut (2004): »Imagologie von Himmel und Hölle: zum Verhältnis von textuel-ler und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume«. In: *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, hg. v. Barbara Naumann/Edgar Pankow, München: Fink, 19-43.
- COLPE, Carsten (1995): »Historische Wandlungen des Bösen«. In: *Das Böse. Jenseits von Absichten und Tütern oder: Ist der Teufel ins System ausgewandert?* hg. v. Florian Rötzer, Göttingen: Steidl, 36-53.

---

10 Im gleichen Land, zu genau derselben Zeit (den sechziger Jahren), in denselben gesellschaftlichen Verhältnissen lebend und geprägt von denselben Diskursen hat der Maler Vermeer eine analoge Sicht auf die Welt visualisiert wie sie der Philosoph begrifflich gefasst hat. Der Philosoph Spinoza und der Maler Vermeer entwarfen auf je spezifische Weise ein Welt-Bild, in dem die Vorstellung von (göttlicher) Immanenz in der Welt verbunden ist mit Erkenntnis und Selbsterkenntnis, mit einer bestimmten Affektlage (der Ausgewogenheit) und einer neuen, selbstbestimmten Ethik, die das moralische System von Belohnung und Strafe sowie die damit verbundene Konzeption von Jenseits und Weltgericht verabschiedet. Hammer-Tugendhat 2009: 217f.

- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela (2009): *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- HICKETHIER, Knut (1995): »Das narrative Böse. Sinn und Funktion medialer Konstruktionen des Bösen«. In: *Das Böse. Jenseits von Absichten und Tätern oder: Ist der Teufel ins System ausgewandert?* hg. v. Florian Rötzer, Göttingen: Steidl, 227-243.
- JEZLER, Peter (Hg.) (1994): *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Ausst. Kat., Schweizerisches Landesmuseum, Schnütgen Museum Köln, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung.
- KIENING, Christian (2003): *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zu Neuzeit*, München: Fink.
- MÜLLER, Jürgen (1999): *Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München: Fink.
- PAGELS, Elaine, H. (1996): *Satans Ursprung*, Berlin: Berlin-Verlag.
- PAWLAK, Anna (2011): *Trilogie der Gottessuche. Pieters Bruegels d. Ä. Sturz der gefallenen Engel, Triumph des Todes und Dulle Griet*, Berlin: Gebr. Mann (Diss. Köln 2008).
- ROSENFELD, Hellmut (1974): *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Köln: Böhlau.
- SCHADE, Herbert (1962): *Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen im frühen Mittelalter*, Regensburg: Pustet.
- SCHMID NOERR, Gunzelin (2006): *Geschichte der Ethik*, Leipzig: Reclam.
- VORGRIMMLER, Herbert (1993): *Geschichte der Hölle*, München: Fink.
- WARDA, Susanne (2011): *Memento mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, Köln: Böhlau.
- WILLE, Friederike (2002): *Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes*, München: Allitera.

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Ilka Kloten (1986), *Wandmalerei im großen Kirchenschisma. Die Cappella Bolognini in San Petronio zu Bologna*, Heidelberg.
- Abb. 2: J.J.G. Alexander (1978), *Initialen aus großen Handschriften*, München: Prestel.
- Abb. 3: Rolf Toman (Hg.) (1996): *Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln: Könemann.
- Abb. 4: Otto Pächt (1993), *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München: Prestel.
- Abb. 5: © Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Abb. 6, 7: Anna Pawlak (2011), *Trilogie der Gottessuche*, Berlin: Gebr. Mann.
- Abb. 8: Daniela Hammer-Tugendhat (2009), *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.