

Sigrid Weigel  
**Vom Eintritt der Tränen ins Bild.  
 Von der weinenden Maria aus  
 Vesperbildern des 14. Jahrhunderts  
 zu Rogier van der Weyden**



Vesperbild aus der Mönstherpfarre Radolfzell, um 1330/1340

Das Auftauchen von Tränen im Bild ist in der Kunstgeschichte an den Namen Rogier van der Weyden gebunden. Im Zentrum dieser Geschichte steht seine grandiose Darstellung der *Kreuzesabnahme* (ca. 1430), die sich heute im Prado befindet. Auf ihr sind Pathosformeln der Beweinung versammelt, die auf unterschiedliche kulturelle Ursprünge verweisen. Die Ausdrucksgebärde der Maria Magdalena am rechten Bildrand gehört dabei zu jenen Pathosformeln, in denen – im Sinne von Aby Warburgs »Nachleben der Antike in der Renaissance« – die exaltierten Klagegebärden der griechischen Antike in den Bildern der Renaissancemaler wiederkehren.

Dagegen kommen mit der Gebärde des Tränenabwischens bei einer der anderen Marien (in der linken oberen Bildecke) ebenso wie mit den Tränen, die auf den Gesichtern der Gottesmutter und des Nikodemus zu sehen sind, Trauergebärden zur Darstellung, die sich erst in der Malerei des frühen 15. Jahrhunderts ausbildeten. Weil das zuletzt genannte Repertoire im Zusammenhang der christlichen Ikonographie entsteht, könnte man diese Trauergebärden – in Anlehnung an das Konzept der Pathosformel – auch *Passionsformeln* nennen.

Am Beispiel der *Kreuzesabnahme* und des ebenso berühmten Wiener Triptychons der *Kreuzigung* hat Moshé Barash in einem viel beachteten Aufsatz *The Crying Face* (1987)<sup>1</sup> die These vertreten, dass es Rogier van der Weyden war, der im 15. Jahrhundert die Träne in die Ikonographie eingeführt habe. Dabei geht es Barash um jene Tränen, die – glasperlengleich gemalt – den Figuren über die Wangen rollen. Solche Tränen seien an die Stelle anderer Ausdrucksmittel der Trauer getreten, wie etwa die zusammengekniffenen Augen oder der aufgerissene oder verzerrte Mund, die Barash zu »physiognomischen Mitteln« zählt, die auch schon in früheren Bildern zu finden waren. Das derart als neu bewertete Ausdrucksmittel der Tränen wird von ihm an zwei Bildmotiven erörtert: an narrativen Szenen mit dramatischer Handlung, in denen die Träne als zusätzliches Bildargument auftritt – das wäre der Fall von Rogiers genannten Bildern – und an handlungslosen Szenen, in denen Tränen dazu dienen, eine Figur zu charakterisieren. Das klassische Beispiel hierfür ist Maria Magdalena, die gleichsam zur Verkörperung der Weinenden werden sollte.

Das Auftauchen der Tränen in der Malerei des 15. Jahrhunderts ist teils auch mit maltechnischen Veränderungen erklärt worden, vor allem mit der Verbreitung der Ölmalerei, die zuerst in der niederländischen Malerei zum Einsatz kam, bevor sie sich auch in Italien durchsetzte. Denselben Weg nahmen offenbar auch die gemalten Tränen, so dass beide Innovationen – Tränen und Ölmalerei – den Niederländern zugeschrieben wurden. Tatsächlich aber ist das Auftreten gemalter Tränen auch schon ein Jahrhundert früher belegbar. Allerdings sind die betreffenden Darstellungen, die vor allem der volkstümlichen Frömmigkeitskultur nördlicher Gefilde angehören, meist im Schatten einer Kunstgeschichte geblieben, die sich vor allem an den strahlenden Glanzlichtern der venezianischen und Florentiner Renaissancemalerei orientiert.

Genau ein Jahrhundert vor Rogiers *Kreuzesabnahme*, um 1330/40, datieren die Tränen, die jener Marienfigur die Wange hinunterlaufen, die zu einem *Vesperbild* aus Radolfzell am Bodensee gehört. Es handelt sich um eine Holzskulptur mit dem Motiv der Pietà, deren Bezeichnung als Andachtsbild auf die kulturelle Bedeutung im Kirchenraum verweist. Dem historischen Abstand zu Rogiers Gemälde geht somit der Wechsel von einem skulpturalen zu einem Tafelbild einher und damit zugleich von der Andacht zur Anschauung.<sup>2</sup> Die zwei Figuren des

1 Moshé Barash, *The Crying Face*, in: *Artibus et Historiae*, 8/15, 1987, S. 21–36.

2 Zu dem damit einhergehenden Perspektivwechsel zwischen Betrachter und Bild vgl. Sigrid Weigel, *Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bilderzählung und Bildbeschreibung in kultur- und medienhistorischer Perspektive*, in: *die. Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, S. 196–232.

Radolfzeller Vesperbildes, Maria und der tote Christus auf ihrem Schoß, sind aus farbig bemaltem Pappelholz hergestellt. Allerdings bilden die Tränen dieser Maria einen Kontrast zu denen auf Rogiers Bildern, den man sich größer nicht vorstellen kann. Denn die Radolfzeller Maria weint nicht glasklare Tränen; sie weint Blut. Anstelle der »pearl-like tear[s] [...] a drop of precious liquid«<sup>3</sup>, d. h., anstelle der vereinzelt, die Wangen hinunterrollenden transparenten Tränenperlen finden sich rote Perlenketten, die – einem Vorhang gleich – nebeneinander vom unteren Lidrand hinuntertropfen. Ähnlich den goldenen Zierbortenmotiven an den Gewandrändern der Marien- und Christusfiguren heben sich die Tränen von der farbigen bemalten Holzoberfläche der Figuren ab – ganz so wie Wachstropfen, die an einer brennenden Kerze herunterlaufen. Was der weinenden Maria des Vesperbildes aus den übergehenden Augen tritt, mutet eher wie Blutstropfen denn Tränen an.

Gemalte Tränen sollten zu dem Trauerzeichen im Bildgedächtnis der europäischen Kulturgeschichte werden; diese münden in die buchstäblich aufgesetzten Glasperlen im Augenwinkel eines weiblichen Gesichts in der fotografischen Nahaufnahme, mit der Man Ray im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit eine ebenso ironische wie ästhetisierte Metapher der endlosen Kette dieser Trauerformel geschaffen hat. Im Ursprung ihrer Geschichte verlief die Spur der gemalten Tränen offensichtlich vom Blut zur Transparenz, wobei Letztere die gemalte Träne der menschlichen Tränenflüssigkeit annähert und sie zugleich ästhetisch adelt – als Metapher und Medium von Transparenz und Transzendenz. Der Wechsel von roten zu glasklaren Tränen im Bild, der sich offenbar zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert ereignete, lässt sich deshalb nicht allein maltechnisch erklären. Er ist auch Indikator für eine Metamorphose, die sich am Personal der christlichen Ikonographie vollzog und insbesondere die Figur der Maria – nebst der Gruppe, die mit ihr gemeinsam um den toten Christus trauert – den Menschen näher rückte. Der Weg von der Blut weinenden zur Tränenflüssigkeit vergießenden Maria berührt sich nämlich mit einem »Wandel in der Konzeptualisierung Mariens«, wie er von der Mediävistik beschrieben worden ist, ein folgenreicher Wandel, durch den sie »selbst als Leidende angesehen und dadurch – von ihrem Bezug auf Christus immer stärker gelöst – selbst zu einer normativen Identifikationsfigur in der Passionsszene« wurde.<sup>4</sup> Und so wendet die Marienfigur in Rogiers *Kreuzesabnahme* denn auch dem toten Körper ihres Sohnes den Rücken zu, als er vom Kreuz abgenommen wird. Und sie fordert die Betrachter des Bildes zu Anteilnahme und Mitgefühl mit ihrer Figur heraus, indem sie als Ohnmächtige und selbst Leidende präsentiert wird. Der Wechsel von Blut zu Tränen steht damit gleichsam für eine Humanisierung, mit der vertraute Darstellungen der christlichen Ikonographie sich in Bilder mit einer neuartigen – über Andacht und Kult hinausgehenden – Funktion verwandelte. Sie werden für die sich formierenden soziokulturellen Gemeinwesen von Spätmittelalter und früher Neuzeit zu Vorlagen der eigenen Affektmodulierung.

Die ikonische Differenz<sup>5</sup> der Tränen im Bild ging mit dem Wandel vom Kultbild zum Kunstwerk einher. So gehört das Vesperbild in die *Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*,<sup>6</sup> während Rogiers Gemälde gleichsam als eine Art Urbild für dieses Zeitalter eintreten kann, als Auftakt und Höhepunkt gleichermaßen. Das Radolfzeller Vesperbild aus dem 14. Jahrhundert gehört noch einem eindeutig kultischen Zusammenhang an, es ist her- und aufgestellt als Andachtsbild im Sakralbau. Dagegen erfüllte Rogiers Gemälde, das der Künstler ein Jahrhundert später im Auftrag einer Gilde in Löwen für die Onze-Lieve-Vrouw-van-Ginderbuiten-Kirche gemalt hatte, auch repräsentative Funktionen, obwohl auch dieses Werk für die

Ausstellung in einem Kirchenraum gedacht war. Im Kultbild aber sind Marias Tränen gleichsam heilige Tränen; sie korrespondieren nicht nur im Farbton mit dem Blut, das ihr Sohn vergessen hat.

Noch sinnfälliger wird die Verbindung von Blut und Tränen an einem anderen Beispiel mittelalterlicher Vesperbilder. Die um 1360/70 datierte *Fritzlarer Pietà* aus mittelhessisch-hessischem Gebiet,<sup>7</sup> die aus Lindenholz hergestellt ist, überragt mit ihrer Höhe von 150 cm das skulpturale Bild vom Bodensee um mehr als einen halben Meter. An dieser Figur sind die goldrot schimmernden Tränen bemerkenswert, die der Maria – ebenfalls Perlenketten gleich – aus allen vier Augenwinkeln herabrollen. Und an der Christusfigur fallen nicht nur die vom Haupt plastisch herabtropfenden Blutstropfen auf; mehr noch springen die an der Seitenwunde angebrachten plastisch geformten Blutstrauben ins Auge. Die Tränen der Maria wirken auf diese Weise wie versprengte Blutstropfen des gekreuzigten Körpers, den sie auf dem Schoß hält. Sie verbinden die Trauernde durch die geheiligte Körperflüssigkeit mit ihrem toten Sohn. Auch ihre Körperhaltung ist signifikant: Indem sie sich über ihn beugt, wendet sie sich von der Welt ab. Dagegen verbinden die historisch später ins Bild tretenden transparent gemalten Tränen – indem sie der Körperflüssigkeit, die der menschlichen Trauer entströmt, ähnlich sind – die unzähligen Weinenden auf den Bildern der neuzeitlichen Kunstgeschichte mit uns, den Betrachtern. Auf diese Weise machen sie das Personal der Bilder den Menschen ähnlich.

3 Barash, *The Crying Face* (wie Anm. 1), S. 26.

4 Stephan Mossmann, *Kritik der Tradition. Bütlichkeit und Vorbildlichkeit in den deutschen Predigten Marquards von Lindau und die Umdeutung der mater dolorosa*, in: Fabrice Flückiger, René Wetzlar (Hg.), *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bütlichkeit und Scheitlichkeit*, Zürich 2010, S. 305–327, hier S. 311.

5 Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38, hier S. 29; ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 371, 49, 208.

6 Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

7 Vgl. Uta Reimold, *Das Fritzlarer Vesperbild. Ein Meisterwerk mittelalterlicher Schnitz- und Faschkunst*, Denkmal des Monats Februar 2011, in: Landesamt für Denkmalpflege Hessen, unter: [http://www.denkmalpflege-hessen.de/LFDH4\\_DDM\\_2001-02/body\\_index.htm#n6#n6](http://www.denkmalpflege-hessen.de/LFDH4_DDM_2001-02/body_index.htm#n6#n6) [24.02.2012].

Sebastian Egenhofer · Inge Hinterwaldner · Christian Spies (Hg.)

**Was ist ein Bild?  
Antworten in Bildern**  
Gottfried Boehm  
zum 70. Geburtstag

Wilhelm Fink

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-83098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Gestaltung und Satz: Morphose, Mark Schönbacher, Basel  
Einbandgestaltung: Morphose, Mark Schönbacher, Basel  
Schriften: Elena und Locator, Process Type Foundry  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schönigh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5460-7



Freiwillige Akademische  
Gesellschaft Basel

Max Geldner-Stiftung

## Inhalt

Vorwort · 11

**Achatz von Müller · 15**  
Das Geheimnis der Kollegmappe

**Martina Dobbe · 19**  
Durchsicht und Ansicht

**Bernhard Waldenfels · 23**  
Auf malerischen Seitenwegen

**Andreas Cremonini · 27**  
Autoikonoanalyse. Zu Gerhard Richters  
übermalter Fotografie 4. März 03

**Sigrid Weigel · 31**  
Vom Eintritt der Tränen ins Bild. Von der  
weinenden Maria aus Vesperbildern des  
14. Jahrhunderts zu Rogier van der Weyden

**Nicolaj van der Meuten · 35**  
Das Leben spielen. Die Katakombenheilige  
Theodora von Rheinau

**Bernhard Giesen · 39**  
Performanz-Kunst

**Bernd Stiegler · 43**  
Frank Bunker Gilbreth, *Motion Study*, ca. 1910

**Maren Butte · 47**  
Stillgestellt. Gesten zwischen Bild und  
Performance bei Lindy Annis

**Beate Söntgen · 51**  
Ein Bild verlässt den Rahmen. Die Attitüden der  
Lady Hamilton

**Andreas Cesana · 55**  
Oknos der Seilflechter. Hermeneutische  
Zugänge zu einem antiken Relief

**Wolfgang Kemp · 59**  
Bild? Bilder! (zumindest zwei)

**Karlheinz Lüdeking · 63**  
Die weiße Leinwand (und die graue Fliese)

**Dora Imhof · 67**  
Black Light. Guy Debords *Hurléments en faveur  
de Sade*

**Daria Kotacka · 71**  
Derek Jarman. Das ultimative Blau

**Heinz Liesbrock · 75**  
Ausdruck als Ausdruckslosigkeit. Die Vollendung  
des abstrakten Bildes bei Ad Reinhardt

**James Elkins · 79**  
Images without Sense

**Michael Hagner · 83**  
Stadtleitbilder