Originalveröffentlichung in: Söntgen, Beate u.a. (Hrsg.): Tränen, München u.a. 2008, S. 27-40

David Ganz

Spuren der Bildwerdung

Zur Medialität gemalter Tränen im Spätmittelalter

In der Geschichte der christlichen Bildkunst sind gemalte Tränen ein erstaunlich spätes Phänomen. Wie Moshe Barasch in einer grundlegenden Studie zeigen konnte, sind es erst die Altniederländer des frühen 15. Jahrhunderts, allen voran Robert Campin und sein Schüler Rogier van der Weyden, welche Tränen als Gegenstand der Malerei entdecken.[1] Zu diesem Zeitpunkt kennt das Christentum bereits eine umfangreiche Literatur zur Gabe der Tränen, deren Anfänge bis in die Spätantike zurückreichen.[2] Zwischen dem Malen und dem Schreiben von Tränen besteht offenkundig eine große Diskrepanz, ihr Austausch, so ist zu vermuten, wird von ihren je eigenen mediengeschichtlichen Zusammenhängen reguliert.

Das starke Interesse altniederländischer Künstler an der Darstellung von Tränen hatte bereits Erwin Panofsky bemerkt. Seiner Auffassung nach handelt es sich um so etwas wie die Signatur der neuen mimetisch fundierten Bildsprache und der damit verbundenen erweiterten Ausdrucksfähigkeit von Malerei: »Man könnte sagen, dass die gemalte Träne, eine schimmernde, aus den stärksten Emotionen geborene Perle, das verkörpert, was die Italiener an früher flämischer Malerei am meisten bewunderten: malerische Brillanz und Gefühl.«[3] An Panofsky anknüpfend sieht auch Barasch das zentrale Motiv der neuen Tränenmalerei des 15. Jahrhunderts in einem Bemühen, die Sprachfähigkeit von Bildern zu erhöhen. Analog zu den Anforderungen der italienischen Kunsttheorie, wie sie Leon Battista Alberti in *De Pictura* formuliert hat, sei es auch den Künstlern nördlich der Alpen ein wichtiges Anliegen gewesen, das Spektrum malerisch repräsentierter Affekte zu erweitern.[4]

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass sich die Funktion spätmittelalterlicher Tränen-Bilder keineswegs im körperlichen Ausdruck innerer Zustände erschöpft. Was

1 Diese Feststellung gilt unter der Prämisse, dass man zwischen der gemalten Träne und einem gestisch artikulierten Weinen unterscheidet, wie es in der mittelalterlichen Bildkunst eine lange Tradition hat. Vgl. Moshe Barasch, »The Crying Face«, in: *Artibus et Historiae*, 15, 1987, S. 21–36; und zuletzt Diane Apostolos-Cappadona, »Pray with Tears and Your Request Will Find a Hearing. On the Iconology of the Magdalene's Tears«, in: *Holy Tears. Weeping in Religious Imagination*, hrsg. von Kimberley Christine Patton/John Stratton Hawley, Princeton 2005, S. 201–228.

2 Vgl. Pierre Adnès, »Larmes«, in: *Dictionnaire de spiritualité. Ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, hrsg. von Marcel Viller, Paris 1937–95, Bd. 9 (1976), Sp. 287–303; Piroska Nagy, *Le don des larmes au moyen âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (Ve–XIIIe siècle)*, Paris 2000; sowie aus der älteren Literatur Heinz Gerd Weinand, *Tränen. Untersuchungen über das Weinen in der deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters*, Diss. Univ. Bonn 1958.

3 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge 1953. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Übersetzt und herausgegeben von Jochen Sander und Stephan Kemperdick*, Köln 2001, S. 254.

4 Vgl. Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. Zweisprachige Ausgabe*, hrsg. von Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000, S. 268–273 (II. 42–43).

Abb. 1: Bernt Notke, *Gregorsmesse*, um 1500, Eichenholz, 250 x 375 cm.
Ehem. Lübeck, Marienkirche (1942 verbrannt).

komplementär zur affektiven Dimension des Weinens hinzutritt, ist die Aufgabe, das menschliche Antlitz nach außen hin in ein Ebenbild des Passions-Christus zu transformieren. Bezugspunkt meiner Überlegungen soll ein Tränen-Bild sein, das sich emotionaler Expressivität weitgehend verweigert, die 1942 in der Lübecker Marienkirche verbrannte *Gregorsmesse* Bernt Notkes.[5]

Zeremonielle Zeichen. Notkes Gregorsmesse

Der spätmittelalterliche Bildtypus der Gregorsmesse ist eine Bilderfindung ohne Textgrundlage. Die schon länger bekannte Figur des Schmerzensmannes wird in der Gregorsmesse zum Gegenstand einer visionären Erscheinung, die durch Papst Gregor den Großen eine autoritative Beglaubigung erhält. Gegen Ende des 15. Jahrhun-

5 Vgl. Walter Paatz, *Bernt Notke*, Wien 1944, S. 12 f. u. 53; Gerhard Eimer, *Bernt Notke. Das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum*, Bonn 1985, S. 143–159, S. 187 (Nr. 23); Kerstin Petermann, *Bernt Notke. Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter*, Berlin 2000, S. 249–251 (Nr. 11); Andrea Boockmann, »Das zerstörte Gemälde der *Gregorsmesse* von Bernt Notke in der Marienkirche und der Aufenthalt des Kardinals Raimundus Peraudi in Lübeck 1503«, in: *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde*, 81, 2001, S. 105–122.

derts erfährt dieses anfängliche Konzept, das auf Gebetstexten mit Ablassversprechen fußte, eine deutliche Verschiebung, zunehmend werden Bezüge zum Altarsakrament, zur Messliturgie und zur kirchlichen Hierarchie konstruiert.[6] Notkes großformatige Tafel markiert zweifellos einen der Höhepunkt dieses Trends zu einer immer umfangreicheren zeremoniellen Inszenierung der visionären Erscheinung: Der vor dem Altar kniende Papst wird nicht nur von mehreren Messdienern begleitet, sondern von einer größeren Schar hochrangiger geistlicher Würdenträger, Domherren, Bischöfe und Kardinäle, zu denen sich noch ein Mönch und zwei Laien gesellen.[7] Ein pontifikales Hochamt ist hier also gemeint, wenn es auch in dieser Konstellation nie hätte stattfinden können. Notke geht sogar soweit, das dargestellte Geschehen mit einem bestimmten Festtag des Kirchenjahres in Verbindung bringen: die Verhüllung des Altarbildes mit einem Fastentuch und die roten Paramente von Papst, Diakon und Subdiakon zeigen an, dass es sich um eine besondere, um die Messe an Karfreitag handelt.[8]

Wenn die vom Papst bezeugte Vision des Schmerzensmannes im späten 15. Jahrhundert zunehmend in einen Gnadenerweis für die gesamte Amtskirche umgedeutet wird, dann sind die Insignien kirchlicher Amtswürde, die Utensilien des liturgischen Ritus, auf die Notke so viel Sorgfalt verwendet, nicht Zutat, sondern Essenz, sie garantieren die Gnadenfülle der visionären Erscheinung. Eine solche Auszeichnung und Legitimation der Amtskirche ist im Fall der Lübecker Tafel eine besonders nahe liegende Aussageabsicht: der Auftraggeber des Bildes, Adolf Greverade, war selbst Geistlicher, er bekleidete das Amt eines Presbyters in Löwen und seit 1497 das eines Domherren in Lübeck. Aller Wahrscheinlichkeit nach gab er das Gemälde als monumentales Epitaph für die Familienkapelle in der Marienkirche in Auftrag.[9] Von Notke ließ er sich ganz vorne unter die kirchlichen Würdenträger einreihen, direkt neben den Altartisch und Gregor.

---

6 Zur Geschichte und zur Funktion der Gregorsmesse zuletzt umfassend Esther Meier, *Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*, Köln und Weimar 2006; Andreas Gormans/Thomas Lentes (Hrsg.), *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter* (KultBild. Religion und Visualität, Bd. 3), Berlin 2007.

7 Zur Identifizierung der Figuren vgl. Eimer 1985 (Anm. 5), S. 187 und Petermann 2000 (Anm. 5), S. 109–112.

8 Vgl. Renate Kroos und Friedrich Kobler, »Art. Farbe, liturgisch. In der katholischen Kirche«, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Stuttgart und München 1937ff, Bd. 7 (1981), Sp. 54–121, hier: Sp. 78; Katharina Krause, »Material, Farbe, Bildprogramm der Fastentücher. Verhüllung in Kirchenräumen des Hoch- und Spätmittelalters«, in: *Das Goldene Wunder in der Dortmunder Petrikirche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter,* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen, Bd. 2), hrsg. von Barbara Welzel u. a., Bielefeld 2003, S. 161–181, hier: S. 179, Anm. 12.

9 Zum Stifter vgl. Eimer 1985 (Anm. 5), S. 155–157; Petermann 2000 (Anm. 5), S. 250; Boockmann 2001 (Anm. 5), S. 109f. Eimer hatte als Bestimmungsort des Gemäldes das Löwener Privathaus Grevenades vermutet, was von Petermann und Boockmann aber mit dem überzeugenden Hinweis auf das Format des Bildes zurückgewiesen wurde. In der Marienkirche ist die Tafel Notkes erst seit 1666 belegt, doch scheint Petermanns Vermutung, das Gemälde sei für die 1493 dort eingerichtete Heilig-Kreuz-Kapelle der Familie Grevenade bestimmt gewesen, sehr plausibel.

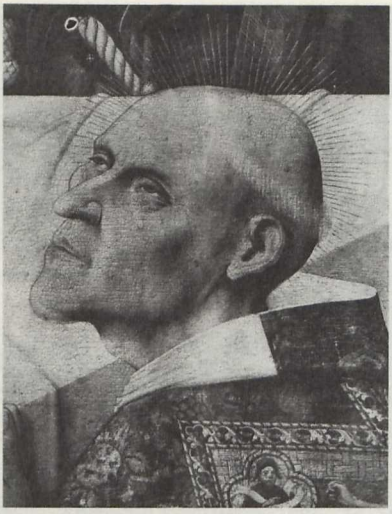

Abb. 2: Der weinende Papst Gregor, Detail aus Abb. 1.

Mitten in diesem Apparat kodifizierter Symbole lässt sich dasjenige Element entdecken, das im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen soll: auf dem Antlitz des Papstes, das dem Betrachter in Dreiviertelansicht zugekehrt ist, sind mehrere Tränen erkennbar, die aus beiden Augen die Wangen hinunterfließen. (Abb. 2) Dass Gregor Tränen vergießt, ist in der Bildproduktion der Gregorsmesse ein einzigartiger Fall, ein Bruch mit der Norm.[10] Welche Motive liegen ihm zugrunde?

In der Literatur zu Notkes Gemälde wurden die Tränen bislang einfach als Ausdruck emotionaler Gestimmtheit verbucht: der Papst sei vom visionären Geschehen »ergriffen«, seine Tränen »Gefühlsäußerung«.[11] Was zu diesem Begründungsansatz nicht passt, ist die Mimik des Papstes, die völlig regungslos bleibt.[12] Auch der Hinweis auf die Topoi geistlicher Tränen-Literatur führt auf einer ganz grundsätzlichen Ebene erst einmal nicht weiter: der Priester, der während der Zelebration des Messopfers in Tränen ausbricht, dem gerade in der Karwoche die Gabe der Tränen verliehen wird, der tränenüberströmte Visionär, dies alles kann man in der Lübecker *Gregorsmesse* wiederfinden.[13] Die Assoziation solcher gängiger Erzählelemente mag bei der Konzeption der Tafel eine gewisse Rolle gespielt haben, sie berührt aber weder

10 Diese Aussage bezieht sich auf die Einträge der Datenbank zu nordalpinen Darstellungen der Gregorsmesse (http://gregorsmesse.uni-muenster.de), die von der Münsteraner Forschungsgruppe *Kulturgeschichte und Theologie des Bildes im Christentum* erstellt wurde.

11 Eimer 1985 (Anm. 5), S. 150. Vgl. Boockmann 2001 (Anm. 5), S. 109: »Vor ihm kniet Papst Gregor in frommer Versenkung, aus seinen Augen strömen Tränen der Ergriffenheit«.

12 Einer der wenigen, der diese Spannung überhaupt anspricht, ist Eimer 1985 (Anm. 5), S. 168: »Obwohl bei dem Künstler kristallklar perlende Tränen nicht selten vorkommen, erscheinen seine Charaktere alles andere als sentimental. Obwohl innere Bewegtheit sich nicht verleugnet, bestimmt verhaltene Beherrschung das Erscheinungsbild, sonst wäre wahrscheinlich der erhabene Ernst seiner Imaginationen verlorengegangen.«

13 Vgl. Weinand 1958 (Anm. 2), S. 178–181; Nagy 2000 (Anm. 2), S. 399–405.

Abb. 3: Robert Campin und Rogier van der Weyden (?), *Kreuzabnahme*, um 1430, Eichenholz, 220 x 262 cm. Madrid, Museo del Prado.

die spezifische bildmediale Struktur noch die historische Singularität des Werkes. Notkes weinender Papst, so meine These, ist nur zu verstehen im Rahmen einer Reflexion auf die Medialität gemalter Tränen in der nordalpinen Bildkunst des Spätmittelalters.

Zeichnung und Reinigung. Das Modell der Altniederländer

Ich beginne mit einem Rückblick auf die altniederländische Malerei, die von Notke gerade in seiner späten *Gregorsmesse* intensiv rezipiert wurde.[14] Hinweise auf eine eindringliche Auseinandersetzung mit Werken der Ars nova sind u.a. das große Interesse an Texturen und Lichtreflexen, die komplexe Disposition sich überschneidender Gegenstände im Innenraum, der spielerische Umgang mit Effekten des Trompe l'œil,

14 Zur Rezeption altniederländischer Kunst in Notkes Werken vgl. zuletzt die differenzierte Bewertung in Petermann 2000 (Anm. 5), S. 170–177.

Abb. 4: Die weinende Maria, Detail aus Abb. 3.

schließlich die Vermittlung von Innen- und Außenraum durch eine fensterartige Öffnung, die den Blick auf eine Stadtlandschaft mit Kirche freigibt.

Eine genauere Betrachtung von Gemälden Campins, Rogiers und ihrer Nachfolger kann zeigen, dass der Ausdruck von Emotionen nur eine von mehreren Funktionen gemalter Tränen ist. Bereits Barasch hatte beobachtet, dass die altniederländischen Künstler das Tränen-Motiv ausschließlich an positiv konnotierte Akteure koppeln: So bleiben die Augen der Verdammten in Rogiers *Weltgericht*, bei aller Verzweiflung, welche sie hinausschreien, trocken.[15] Die Verwendung des Tränen-Motivs lässt sich indes noch wesentlich präziser eingrenzen. Nehmen wir eines der Paradebeispiele, die Madrider *Kreuzabnahme*.[16] (Abb. 3–4) Die Tränen, welche zahlreiche Akteure dieses Gemäldes vergießen, sind hier mit dem Thema der Imitatio Christi verbunden, um welches die gesamte Erzählung kreist. Wenn die ohnmächtig zu Boden gesunkene Maria, wie oft beobachtet wurde, in ihrer Haltung zu einem Abbild der zentralen Christusfigur wird, dann ist zu fragen, ob nicht auch die Tränenströme, welche die Wangen der Gottesmutter herabrinnen, einen wichtigen Part in dieser Bildwerdung übernehmen. Nicht nur der Körper der halb ohnmächtig zu Boden gesunkenen Gottesmutter ist streng parallel geführt mit dem Leichnam ihres Sohnes, der gerade vom Kreuz abgenommen wird, auch der Tränenfluss aus ihren Augen korrespondiert mit

15 Vgl. Barasch 1987 (Anm. 1), S. 36.

16 Vgl. Hans Belting und Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 103–111 u. 177f; Stephan Kemperdick, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout 1997, S. 45–52; Felix Thürlemann, *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München 2002, S. 109–130 u. 279–281. Zu den gemalten Tränen der Tafel vgl. Panofsky 1953 (Anm. 3), S. 254; Barasch 1987 (Anm. 1), S. 22 u. 36; Otto Pächt, *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, München 1994, S. 30f; Apostolos-Cappadona 2005 (Anm. 1).

dem Blutfluss aus den Wunden Christi. Blut und Tränen, so meine These, sind in dem Diskurs über die Angleichung an Christus, den das Gemälde führt, in einer Relation von Urbild und Abbild aufeinander bezogen.[17]

Beide, Blut und Tränen, folgen zudem einer Logik der Spur, der indexikalischen Beglaubigung: Die fünf Kreuzwunden und die schmalen Rinnsale getrockneten Bluts auf der makellos weißen, von Geißelung und anderen Qualen der Passion weitgehend unberührten Haut Christi sind Spuren jenes Leidens, jenes Todes, welcher diesen Körper erst zu einem Vehikel der Erlösung werden lässt. Wie bereits die Diskussion über die Stigmata des Franziskus zeigt, wurden die Wundmale als jene Zeichen aufgefasst, welche den menschlichen Körper in ein Bild Christi transformieren.[18] Analog dazu sind die Tränen auf dem Gesicht Mariens Spuren jenes Mitleidens, welches sie zum »Trägermedium für das Ebenbild Gottes«[19] werden lassen.

Die im Madrider Bild zu beobachtende Parallelisierung von Blut und Tränen lässt aber auch deutlich die Differenzen zutage treten, die dieses Abbild von seinem Urbild trennen: Das Blut Christi entspringt den Wunden, die seinen Körper öffnen, die Tränen den Augen, die diesen Körper betrachten. So lehrt ein Blick auf das übrige Personal der Kreuzabnahme auch, dass die Gabe der Tränen nicht allein Maria vorbehalten ist, sondern auf mehrere ihrer Begleiter überspringt, die nicht in gleicher Weise als Abbilder Christi exponiert sind wie die Gottesmutter. Statt einer dauerhaften und gut sichtbaren Markierung bewirken die Tränen eine nicht sogleich zu bemerkende und nur vorübergehend wahrnehmbare Zeichnung des Gesichts. Die Transparenz der wässrigen Tropfen bringt neben der Analogie zum Blutfluss einen zweiten Aspekt ins Spiel, der bei sämtlichen Tränen-Bildern des Spätmittelalters stets mitzubedenken ist: Tränen waschen das Antlitz der Weinenden rein und legen so ihre durch Sünden entstellte Imago Dei wieder frei.[20] Die Weinenden werden also auf einem doppelten Weg zur Christusähnlichkeit geführt, durch Zeichnung und gleichzeitige Reinigung.

Halten wir im Hinblick auf die uns interessierende *Gregorsmesse* Notkes drei Dinge fest, die sich auch an anderen Beispielen altniederländischer Tränenmalerei verifizieren lassen: erstens, Tränen sind in dieser Tradition an Figuren der Rezeption gekoppelt, die zweitens in die Betrachtung des Passions-Christus versenkt sind. Die Analogie zwischen Tränen- und Blutfluss schließlich bewirkt eine Transformation der

17 Zur Nähe von Tränen und Blut vgl. Nagy 2000 (Anm. 2), S. 393.

18 Vgl. Hans Belting, »Franziskus. Der Körper als Bild«, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. von Kristin Marek u.a., München 2006, S. 21–36; David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008, Kap. 10 und 12.

19 Marius Rimmele, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Zur Semantisierung eines Bildträgers im Spätmittelalter*, Diss. Univ. Konstanz, 2006, S. 99. Der Autor führt im Hinblick auf den von ihm diskutierten Bildtypus der Schreinmadonna weiter aus: »Wenn, wie vorher dargelegt, das Fleisch Christi der Träger des legitimen Gottesbildes war, so erscheint jetzt deutlich die Rolle Mariens im Zusammenhang mit der Wiederherstellung des Gottebenbildes und der damit erfolgten Legitimation christlicher Bilder. […] Marias Fleisch ist das authentischste, das göttlich legitimierte Trägermedium des Gottesbildes.« Vgl. zum Ganzen ebd., S. 60–79 u. 96–101.

20 Zur Reinigung durch Tränen und zur Parallele Tränen/Taufe vgl. Weinand 1958 (Anm. 2), S. 31f. u. 180.

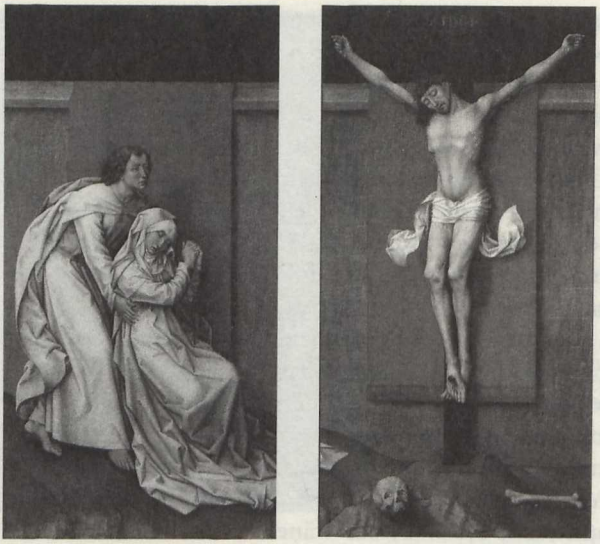

Abb. 5: Rogier van der Weyden, *Kreuzigungsdiptychon*, um 1460, Eichenholz, je 180,3 x 92,5 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection.

weinenden Akteure in Bilder des leidenden Christus, die allerdings von ihrem Urbild durch die unterschiedlichen Qualitäten der beiden Flüssigkeiten wie auch durch die unterschiedlichen Körperöffnungen geschieden sind, durch welche diese austreten. Was Notkes Gregor anbelangt, so ist unmittelbar ersichtlich, dass Punkt 1 und 2 auch auf ihn zutreffen: als Visionär ist Gregor eine Rezpeptionsfigur, die auf eine Erscheinung des Passions-Christus bezogen ist. Wie aber steht es mit der Bildhaftigkeit des Papstes? Bevor ich darauf genauer eingehe, möchte ich zwei niederländische Beispiele des späteren 15. Jahrhundert diskutieren, in denen eine Zuspitzung des Tränenflusses auf die Bildproblematik zu beobachten ist.

Besonders aussagekräftig erscheinen mir Werke, in denen das Tränen-Motiv in das zweiteilige Trägermedium des Diptychons eingefügt wird. Im späten *Kreuzigungsdiptychon* Rogiers sind der blutende Körper Christi und die weinenden Zeugen Johannes und Maria auf die beiden Flügel des Altars verteilt.[21] (Abb. 5) Die Teilung des Bildträgers lässt den kontinuierlichen Handlungsraum, den Rogier mit dem abfallenden Geländestreifen und der glatt verfugten Mauer konstruiert, in zwei Sphären auseinanderfallen: rechts die Heilstat selbst, links ihre Rezeption durch die kraftlos niedersackende Maria und den sie stützenden Lieblingsjünger. Das Prinzip der Nachahmung Christi im Mitleiden wird hier ganz auf die Tränen der beiden Trauernden verlagert, eine Angleichung in der Körperhaltung findet nicht statt. Konstitutiv für das Konzept des Diptychons ist nun das Paar roter Tücher, das hinter den Akteuren von der Mauer herabhängt. Im rechten Bild amplifiziert das Rot des Tuches das Moment des Blutflusses, das am Körper Christi selbst auf einige schmale Rinnsale be-

21 Vgl. Belting und Kruse 1994 (Anm. 16), S. 186; Felix Thürlemann, *Rogier van der Weyden. Leben und Werk*, (Beck Wissen), München 2006, S. 109–111.

Abb. 6: Albrecht Bouts (Werkstatt), *Diptychon mit Schmerzensmann und Mater dolorosa*, frühes 16. Jahrhundert, Eiche, je 37,5 x 26,7 cm. Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum.

schränkt bleibt. Im linken Bild markiert der rote Stoff die Teilhabe der Trauernden: Maria und Johannes werden zu einem Pendantbild des Gekreuzigten, und dies, so scheint es, ausschließlich kraft der Tränen, die ihr Gesicht benetzen.

Ungefähr gleichzeitig mit Notkes Lübecker Bild entstehen in der Werkstatt von Albrecht Bouts eine Reihe von Diptychen in nahsichtigem Close up, die eine Darstellung des Schmerzensmannes mit einem Bild der Mater Dolorosa verbinden.[22] (Abb. 6) Auf der Schmerzensmanntafel sind die Wunden, die Christus während der Passion zugefügt wurden, deutlich hervorgehoben: Blut rinnt von den Einstichen der Dornenkrone herab, auf den Handinnenseiten, die Christus dem Betrachter entgegen hält, sind gut die Kreuzmale sichtbar. Die Compassio Mariens, die erneut in Tränen ausgebrochen ist, wird nun jedoch schon von Christus selbst antizipiert, der Schmerzensmann ist nicht nur eine blutende, sondern auch eine weinende Figur. Christus wird hier selbst zum ersten Betrachter seines Leidens, an den sich mit Maria eine Betrachtung zweiter Stufe anschließt. Dabei wird der Konnex zwischen Blut und Tränen dadurch unterstrichen, dass in den Augen Christi, ähnlich wie beim älteren Schmerzensmann des Fra Angelico, das Blut zu stehen scheint.[23]

Ein im Hinblick auf Notke überaus aufschlussreiches Merkmal dieses Bilderpaars ist erneut die Gestaltung der Hintergründe: der Goldgrund um die Figuren ist dicht gesprenkelt mit roten Punkten. Angesichts der Thematik des Diptychons liegt es nahe, dass diese Punkte Blut repräsentieren sollen. Das gesamte Gemälde, so die Schlussfolgerung, ist imprägniert mit dem von Christus vergossenen Blut. Aber nicht

22 Vgl. *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, hrsg. von John Oliver Hand u. a., Ausst.-Kat. National Gallery Washington, New Haven und London 2006, S. 50f. (Nr. 4).

23 Um 1450, Holz, 55 x 39 cm. Livorno, Museo Civico. Vgl. Beate Fricke, »Christus mit der Dornenkrone«, in: *Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, hrsg. von Roland Krischel u. a., Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 2005, S. 282 (Nr. 92).

nur die Christus-, auch die Marientafel partizipiert an dieser Verwandlung in ein Bild des Leidens und der Erlösung – wie es scheint, sind es die Tränen, die diese Transformation des Gemäldes in ein Trägermedium der Passion Christi bewirken.

Körperhaftigkeit und Medialität. Die Tränen in der Gregorsmesse

Vor der Folie der altniederländischen Beispiele wird deutlich, wie Gregor in der Lübecker *Gregorsmesse* in eine Rolle schlüpft, die bislang ausschließlich Maria und anderen Zeugen des Leidens Jesu vorbehalten war. Erstmals ist es bei Notke ein Visionär, der beim Anblick einer Erscheinung des Passions-Christus in Tränen ausbricht. Gerade die Distanz, die dem Verhältnis von Visionär und Erscheinung eigen ist, bestätigt noch einmal die These von der bildlichen Dimension der gemalten Tränen. Doch lässt ein Blick auf die Geschichte der mittelalterlichen Visionsdarstellung erkennen, dass ein solcher Transfer der Tränen ein ungewöhnlicher Vorgang ist. Weinende Visionäre sind in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters weit verbreitet.[24] In der mittelalterlichen Bildkunst hingegen haben sie sich nie als feste Größe etablieren können.[25]

Um die Motivation der Tränen bei Notke zu verstehen, bedarf es deshalb eines genaueren Blicks auf das Visionskonzept der späten Gregorsmessen um 1500. Hier wie in anderen Fällen verfolgen diese Bilder eine doppelte, scheinbar widersprüchliche Strategie: Auf der einen Seite wird das visionäre Bild des Schmerzensmannes mit den gleichen Merkmalen körperhafter Dreidimensionalität und Taktilität ausgestattet wie Gregor und seine Begleiter, wird der Erscheinungskörper Christi den realen Körpern der Messteilnehmer bis zur fast vollständigen Ununterscheidbarkeit angeglichen. Lediglich der deutlich reduzierte Maßstab hält die semiotische Schwelle zwischen dem Visionsbild und der Realität in Erinnerung.

Die körperliche Greifbarkeit des Schmerzensmannes wird bekräftigt durch den Kunstgriff, die Körper-Vision des Schmerzensmannes mit einer Kaskade einander verdeckender und überschneidender Artefakte zu hinterlegen: zuhinterst die Kirchenfenster mit ihren Glasmalereien, vor die sich das vor die Mensa gestellte Altarbild schiebt, das seinerseits wieder mit dem Fastentuch verhängt ist. Die fragmentarische Figürlichkeit der Arma Christi, mit denen dieses Tuch bemalt ist, steigert die Differenz zwischen dem menschengemachten Bildwerk und der von Gott geformten

24 Vgl. für das 12. Jahrhundert etwa Jean-Claude Schmitt, »Der ekstatische Körper der Elisabeth von Schönau (1128–1164)«, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. von Kristin Marek/Raphaèle Preisinger/Marius Rimmele u.a., München 2006, S. 305–314, hier S. 312; und für das 13. und 14. Jahrhundert Nagy 2000 (Anm. 2), S. 399–405.

25 Ein frühes Beispiel, in dem das Weinen gestisch angedeutet wird, ist die Johannes-Figur der englischen Apokalypse-Zyklen des 13. Jahrhunderts, in den Miniaturen zu Apokalypse 5, 4f: »Und ich weinte sehr, dass niemand für würdig befunden wurde, das Buch zu öffnen noch hineinzublicken. Und einer von den ältesten sage zu mir: Weine nicht! Siehe überwunden hat der Löwe aus dem Stamm Juda [...] und er kann das Buch und seine sieben Siegel öffnen.« Vgl. Suzanne Lewis, *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge und New York 1995, S. 72–75 mit Bildbeispielen.

Vision.[26] Die aus ihren Handlungskontexten isolierten Zeichen der Arma sind im 14. und 15. Jahrhundert ja häufige Begleiter des Schmerzensmannbildes. Ihre ursprüngliche Funktion war es, den Betrachter vor dem Bild zu einer Meditation über die verschiedenen Stationen des Leidensweges Christi anzuleiten.[27] Bei Notke hingegen dient die Fragmentierung der Arma nicht der Eröffnung eines memorativen Imaginationsraums, sondern der Zuspitzung jener visuellen Unvollständigkeit, welche die gesamte Schichtung materieller Bildwerke hinter Christus charakterisiert.

Die Präsenz des Schmerzensmannes wird von Notke primär über eine semiotische Differenz zwischen dem toten, fragmentarischen Artefakt und dem lebendigen, vollständigen Körper inszeniert. Die Macht des Erscheinungskörpers, das Rechteck der Retabelfläche bzw. des Fastentuches zu überschreiten, verleiht seinem Auftritt eine ganz andere Qualität als den übrigen Elementen der Kaskade einander verdeckender Bildzeichen. Das weiße Tuch mit den Arma-Symbolen findet dabei seinen Widerpart in der weißen Decke des Altartisches, auf die Christus seine Füße setzt. Mehrere Falten, die das Tuch wirft, scheinen vom Kontakt mit den Füßen Christi verursacht. Das Altartuch, so wird dem Betrachter signalisiert, ist der Ort eines körperlich greifbaren Bildes, zu dem es ein ganz materielles Berührungsverhältnis unterhält.

Neben der Berührung des Altartuches sind es die Blutbahnen aus den fünf Wunden Christi, welche die körperhafte Faktizität des Christus-Bildes bekräftigen. Wie von einer unsichtbaren Kraft gesteuert finden die roten Strahlen ihr Ziel im Messkelch auf dem Altar, dessen Inneres infolge eines seltsamen Knicks in der Perspektivkonstruktion dem Betrachter des Bildes aber vorenthalten bleibt.

Gerade das Blutbahnmodell erinnert an jenes Visionsbild, welches sich im ausgehenden Mittelalter zum prägenden Modell visionärer Nachahmung Christi entwickelte, die Stigmatisierung des Franziskus. Der Glaube an die Authentizität von Abdruck und Berührung, der aus dem Arrangement des Schmerzensmannes auf dem Altar spricht, deckt sich mit einer Tendenz hin zur Körper-Vision, die wir seit der Wende zum 14. Jahrhundert in der Bildkunst beobachten können.[28] Doch bleibt die körperliche Angleichung des Visionärs an Christus, wie wir sie in der Einprägung der Stigmata bei Franziskus beobachten können, in der Gregorsmesse auf halbem Weg stecken. Die körperhafte Präsenz des Visionsbildes wird vom Altartisch aufgefangen und absorbiert. Als Ort einer medialen, durch die Interzession des Priesters herbeigeführten Vergegenwärtigung Christi wird er hier zum Analogon für das mediale Potenzial des Gemäldes.

---

26 Zur Kontrastierung von lebendiger Erscheinung und totem Artefakt in den Gregorsmessen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vgl. David Ganz, »Christus im Doppelblick. Die Vision Papst Gregors und die Imagination der Betrachter«, in: Gormans/Lentes 2007 (Anm. 6), S. 208–257, hier S. 235–242.

27 Vgl. Robert Suckale, »Arma Christi. Zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder«, in: *Städel-Jahrbuch*, 6, 1977, S. 177–208; Jörg Jochen Berns, »Umrüstung der Mnemotechnik im Kontext von Reformation und Gutenbergs Erfindung«, in: *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, hrsg. von Jörg Jochen Berns/Wolfgang Neuber, Tübingen 1993, S. 35–72, hier S. 51–54.

28 Vgl. Ganz 2008 (Anm. 18), Kap. 10–13.

An diesem Punkt kommt nun der Papst, kommen seine Tränen ins Spiel. Wenn genau der Altar derjenige Ort ist, an dem die gnadenhafte Präsenz des Christus-Körpers für den Betrachter auf »stand-by« gehalten wird, dann muss auffallen, dass das tonsurierte Haupt des Papstes von Notke wie hineingezirkelt erscheint in die rechte obere Ecke der Mensafläche. Auf eine für die Gregorsmessen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sehr bezeichnende Weise wird so ein medialer Kontakt zwischen dem tränenbenetzten Antlitz des Papstes und dem Ort der Vision konstruiert, ein optisches Berührungsverhältnis, das ausschließlich im Medium des Bildes, in der planimetrischen Projektion auf der Bildfläche existiert.

Für die Bewertung der von Notke erfundenen Tränen des Papstes scheint mir diese Beobachtung von elementarer Wichtigkeit zu sein: Das Weinen Gregors nimmt durch die planimetrische Einschreibung in das Rechteck der Altarmensa selbst den Stellenwert eines Bildzeichens von quasi-sakramentaler Qualität an, die Tränen, welche das Antlitz des Papstes zugleich zeichnen und reinigen, sind das Gegenstück der Blutströme, die im Messkelch münden. Die Christusähnlichkeit qua Amt, für die das Bild des Gekreuzigten auf dem Pluviale Gregors, für die aber auch die rote Farbe der Messgewänder einsteht, wird durch die herabfließenden Tränen zu einer Christusähnlichkeit qua visionärer Offenbarung. Durch die Kanten des Altartisches kompositorisch vom übrigen Körper des Papstes abgetrennt, soll das weinende Haupt des Papstes den Betrachtern eine Bestätigung der Heilsmächtigkeit der *Gregorsmesse* bieten, die ja kein Erlebnis der Vision selbst ermöglicht, sondern nur eine Darstellung derselben liefert. Gegenüber anderen, tränenlosen Versionen des Themas kehrt Notke in einzigartiger Weise den Anteil des Sehens am Gnadenpotenzial der Gregorsmesse hervor und definiert dessen Wirkung als Wiedererlangung der Christusähnlichkeit.

Tränen und Tautropfen. Sehangebote im Widerstreit

In der altniederländischen Malerei hatten wir eine infizierende Wirkung der Tränen beobachten können, die von einem Hauptakteur auf verschiedene Nebenakteure übergingen. Notke entscheidet sich gegen diese Möglichkeit. Seine *Gregorsmesse* hat er mit einer großen Schar potentieller Rezeptionsfiguren ausgestattet, die ihren Dienst aber größtenteils verweigern, weil sie von dem spektakulären Geschehen auf dem Altartisch keine Notiz zu nehmen scheinen, sich unterhalten, Bücher studieren, unbeteiligt vor sich hin blicken oder den Kontakt mit dem Betrachter suchen. Umso wichtiger sind die unmittelbar um die Mensa versammelten Akteure. Die rechts des Altars postierten Männer sind für die Bezeugung der Erscheinung zuständig, wobei der heftige Gestus des Mönches in der Mitte, der seine Augen im Gestus des Aposkopein[29] beschirmt, kontrastiert mit den gefassteren Reaktionen des Domherren mit

29 Vgl. Ines Jucker-Scherrer, *Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst*, Zürich 1956.

Abb. 7:
Der Stifter Adolf Greverade,
Detail aus Abb. 1.

dem Kreuzstab und des Laien mit dem von Pfauenfedern bekrönten Flabellum und dem zusammengerollten Schriftstück.[30]

Eine andere Relation zur gemalten Handlung unterhält der Stifter Adolf Greverade, der auf der linken Seite des Altartisches platziert ist. (Abb. 7) Nicht nur ist er durch seine kniende Haltung an Gregor angeglichen, er ist auch die einzige Figur, deren Haupt planimetrisch gesehen in die Fläche des Altartisches vordringen darf, wenn auch über die Konturlinien des Missale und der vorderen Altarkante noch einmal deutlich gegenüber Gregor abgesetzt. Greverade blickt auch nicht auf die visionäre Erscheinung, seine Augen sind, in einer durch die Altarkante markierten Bahn, auf den weinenden Papst gerichtet.

Im räumlichen Gefüge der Bilderzählung ist der Stifter dadurch herausgehoben, dass er vor dem schweren Teppich niederkniet, auf dem sich die übrigen Teilnehmer der Messe bewegen. Durch diese Position auf der Schwelle des Bildraums wie durch seine Rückenansicht ist er das stärkste Identifikationsangebot für den Betrachter vor dem Bild. Schaut man genauer hin, erkennt man, dass seine Aktivität nicht nur mit dem weinenden Papst, sondern noch mit einem zweiten Ziel des Sehens verbunden ist: die Altarkante, welche die Blickrichtung von Greverade markiert, führt in der Verlängerung geradewegs auf das Gewändeportal in der Rückwand des Raumes und die dort zu sehende Stadtlandschaft zu. (Abb. 8) Der Schlüssel zu Notkes außergewöhnlicher Entscheidung, einen weinenden Papst in die Gregorsmesse einzufügen, so meine These, liegt in der Polarität dieser beiden Sehangebote.

Notke hat den Rahmen des Portals mit hohem illusionistischem Aufwand ausgestaltet, Kriechblumen und Knospenornamente verleihen ihm den Charakter steingewordener Vegetation. Dazu passt es, dass im Gewände des Portals mehrere Vögel sitzen, welche Kirschen verspeisen. Versuche, diese Tiere ikonographisch zu deuten,

30 Zu dieser Figur vgl. Boockmann 2001 (Anm. 5), S. 109f.

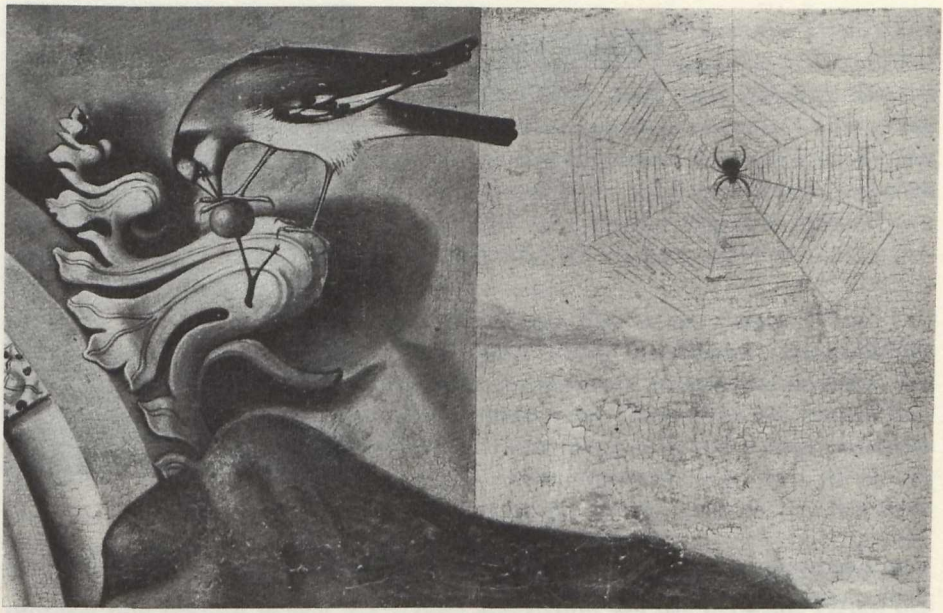

Abb. 8: Kirschpickender Vogel und Spinnennetz mit Tautropfen, Detail aus Abb. 1.

haben zu keinen brauchbaren Ergebnissen geführt. Fruchtbarer scheint es, die Vögel und das direkt daneben gemalte Spinnennetz mit Tautropfen als selbstreflexive Aussage zur malerischen Illusion des Gemäldes zu begreifen. Auf der Grenze zu einem Durchblick von großer räumlicher Tiefe gelegen, erinnern sie an die alte Erzählung von den Trauben des Zeuxis. Derartige Elemente eines Trompe l'œil werden in der altdeutschen Malerei um 1500 vorzugsweise dann eingesetzt, wenn es darum geht, die Gefährdungen eines moralisch fehlgeleiteten Auges zu demonstrieren.[31] Auch Notkes *Gregorsmesse* scheint dieser Zielsetzung verpflichtet: Im Konflikt zischen den kirschenpickenden Vögeln und dem weinenden Papst, zwischen den Tautropfen im Spinnennetz und den Tränen auf dem Antlitz Gregors soll sich das Auge des Betrachters für dasjenige Sehangebot entscheiden, das ihm selbst eine Wiedererlangung der Christusähnlichkeit im Blick auf das Bild verspricht.

31 Vgl. Ulrich Pfisterer, »Visio und veritas. Augentäuschung als Erkenntnisweg in der nordalpinen Malerei am Übergang von Spätmittelalter zu Früher Neuzeit«, in: *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes,* (Pluralisierung & Autorität, Bd. 4), hrsg. von Frank Büttner und Gabriele Wimböck, Münster 2004, S. 157–204.