

Siena schuf,<sup>19</sup> heraus und kann damit ein dieser berühmten Tafel ähnliches, vielleicht in Konkurrenz entstandenes Werk Ambrogio Lorenzettis erschließen.

Aus den hier exemplarisch vorgestellten und kommentierten Beiträgen erhellt die Bedeutung dieses Tagungsbandes für die Erforschung der frühen italienischen Malerei im Zeichen ihrer vielfältigen Funktionen, für deren Diskussion neue Perspektiven eröffnet werden. Gleichzeitig führen die Einzelstudien eindrucklich vor Augen, daß die oft mühsame Rekonstruktion von Funktionszusammenhängen nur durch die Verbindung ganz unterschiedlicher methodischer Ansätze, d.h. durch die Berücksichtigung von Quellennachrichten, technischen Befunden, ikonografischem Programm, Autorschaft und Zeitstellung eines Werks gleichermaßen, zu gelingen vermag.

BASTIAN ECLERCY,  
Städel Museum Frankfurt

19 RUDOLF HILLER VON GAERTRINGEN: Italienische Gemälde im Städel 1300–1550. Toskana und Umbrien (Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main VI); Mainz 2004, 181 ff. mit Abb. 128.

**Esther Meier: Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus;** Köln u.a.: Böhlau 2006; 335 S., 137 SW-Abb.; ISBN 978-3-412-11805-1, € 44,90

**Andreas Gormans, Thomas Lentes (Hg.): Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter** (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, hg. v. Thomas Lentes, Bd. 3); Berlin: Reimer 2006; 312 S., 130 SW-Abb.; ISBN 978-3-496-01313-6, € 69,00

**Bildwissenschaftliche Datenbank zur „Gregorsmesse“**, erstellt von der VW-Forschungsgruppe „Kulturgeschichte und Theologie des Bildes im Christentum“; Westfälische Wilhelms-Universität, Thomas Lentes (<http://gregorsmesse.uni-muenster.de>)

Im Anfang war das Bild. Danach geriet es dann zuweilen in Vergessenheit. Jedenfalls war 1837 nach dem Besuch der Kirche St. Stephan im Ort Bürvenich bei Zülpich ein kunstsinniger preussischer Landrat aus Düren ratlos. In der Kirche befand (und befindet sich noch heute) ein großartiger Antwerpener Schnitzaltar, der im geschlossenen Zustand auf den Mitteltafeln eine merkwürdige Szene zeigt, über die der Landrat 1838 notierte: „Das heilige Meßopfer, dargebracht von einem Bischofe. Das Gesicht des gefesselten Erlösers über dem Altare ist sehr ruhig und edel.- Ein Kopf unter den dienenden Brüdern ist verbrannt.“<sup>1</sup> Nur was stellte diese dar und wie sollte

1 Egidy, Königlicher Landrat zu Düren, 7.5.1838; zit. n. CHRISTOPH SCHADEN: Die Antwerpener

man sie benennen? Die so genannte „Gregorsmesse“, die im Klappentext des von Andreas Gormans und Thomas Lentes herausgegebenen Sammelbandes zu Recht als „Erfolgsbild des späten Mittelalters“ bezeichnet wird, war nicht mehr bekannt.

Der Bildgegenstand, der den Dürener Landrat faszinierte, ist denn auch altertümlich und rätselhaft. Auf einem Altar steht die Figur Christi als Schmerzensmann mit Lententuch und Dornenkrone, meist im Hintergrund umgeben von den „Arma Christi“, den Werkzeugen und Zeichen seiner Passion. Vor dem Altar beten mindestens drei hohe geistliche Würdenträger, der mittlere wird durch eine Tiara (auf seinem Haupt oder in der Hand einer seiner Begleiter) als Papst hervorgehoben, der manchmal die Messe liest. Die Anzahl des Personals konnte offenbar beinahe beliebig vermehrt werden, sowohl durch die Aufreihung weiterer geistlicher Würdenträger oder Kirchenväter an den Seiten, als auch durch Stifterfiguren im Vordergrund oder durch weitere Begleitfiguren der Passion Christi im Hintergrund.

So schnell wie das Motiv Ende des 14. Jahrhunderts auftauchte, so rasch und unwiederbringlich verschwand es um 1530 auch wieder, und mit ihm das Wissen um seine Bedeutung. 300 Jahre blieb das Bild der Gregorsmesse in Vergessenheit. Selbst die vom Mittelalter begeisterten Romantiker konnten ihr die Darstellung kaum entreißen. Wie immer kenntnisreich und zudem als Erster beschrieb der Kölner Sammler Sulpiz Boisserée bereits um 1810 das Motiv als „St. Gregors Messe“, so wie es dann auch 1827 im ersten Verzeichnis der Gemäldesammlung genannt wurde und mit dieser in die Alte Pinakothek München übergang („Messe St. Gregor“), und wie es auch der erste Koblenzer Museumsleiter Johann Baptist Bachta 1831 im Inventar der Gemälde des Sammlers Lang bezeichnete, nämlich als „die sogenannte Gregors Messe“ (Meier S. 28).

Mehrere Aufsätze und Untersuchungen versuchten seitdem das merkwürdige Thema zu durchdringen. 1956 und 1983 erschienen zwei Dissertationen.<sup>2</sup> Darüber hinaus existiert als letzte monografische Arbeit lediglich der für das Kölner Museum Schnütgen kenntnisreich zusammengestellte Ausstellungskatalog von Uwe Westfehling.<sup>3</sup> Nachdem es danach lange still blieb um die Gregorsmesse, scheint es nun, als komme die Gregorsmesse gewissermaßen in Mode. In rascher Folge widmen sich gleich mehrere Autorinnen und Autoren diesem faszinierenden, aber auch sperrigen Thema. 2006 erschien als umfassende Monografie die Marburger Dissertation von Esther Meier. Eine weitere Dissertation, diesmal bei Frank Günter Zehnder in Bonn, ist angekündigt, bisher aber noch nicht publiziert.<sup>4</sup> Stellvertretend für die angelsächsische Forschung wäre noch der Beitrag von Caroline Walker Bynum über die Gre-

Schnitzaltäre im ehemaligen Dekanat Zülpich, in: *Geschichte im Kreis Euskirchen. Jahresschrift des Vereins der Geschichts- und Heimatfreunde des Kreises Euskirchen e. V.*, 14 (2000), 144 und 43 f.

2 MARIANNE LORENZ: Die Gregoriusmesse. Entstehung und Ikonographie; Diss., Univ. Innsbruck (maschinenschriftlich) 1956. – KARSTEN KELBERG: Die Darstellung der Gregorsmesse in Deutschland; Diss., Univ. Münster 1983.

3 Die Messe Gregors des Großen. Vision – Kunst – Realität. Katalog und Führer zur Ausstellung im Schnütgen-Museum der Stadt Köln, bearbeitet von UWE WESTFEHLING; Köln 1982.

4 CLAUDIA RUTSCHEID: Die Darstellungen der Gregorsmesse von ca. 1380–1530. Ihre Voraussetzung und Ausstattungstücke unter bes. Berücksichtigung der liturgischen Geräte. Vgl. <http://www.khi.uni-bonn.de/forschung/abschlussarbeiten/2003.htm>.

gorsmesse im 15. Jahrhundert zu nennen.<sup>5</sup> Ebenfalls 2006 erschien – sinnigerweise zu Allerheiligen, wie die Herausgeber nicht versäumen im Vorwort zu vermerken – der von dem Aachener Kunsthistoriker Andreas Gormans und dem Münsteraner Historiker Thomas Lentes herausgegebene Sammelband. Er ist der dritte von insgesamt vier Bänden der ambitionierten Reihe „KultBild“, die sich als interdisziplinäres Projekt vornehmlich von Historikern, Kunsthistorikern und Theologen der Bildtheorie, der Bildproduktion und des Bildgebrauchs im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit annimmt. Diese Forschungsgruppe „Kulturgeschichte und Theologie des Bildes im Christentum“<sup>6</sup> unter der Leitung von Thomas Lentes ist an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster bei einem Sonderforschungsbereich der Deutschen Forschungsgemeinschaft angesiedelt.<sup>7</sup> Die Gruppe hat sich damit jetzt bereits große Verdienste erworben. Sie ist zunächst – ungewöhnlicher Weise – dem Ruf nach der oft geforderten und selten geleisteten Interdisziplinarität tatsächlich gefolgt. Sie hat darüber hinaus – noch weitaus ungewöhnlicher – sogar eine umfassende bildwissenschaftliche Datenbank zum Thema „Gregorsmesse“ für das Internet erarbeitet und online zur Verfügung gestellt. Gefördert u. a. von der Volkswagenstiftung, der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Westdeutschen Landesbank kommt der Wissbegierige in den seltenen Genuss eines nie da gewesenen Kaleidoskops von inzwischen 516 Datensätzen (Stand Januar 2008).<sup>8</sup>

Diese Datensätze, die jeweils ein einziges ausgewähltes Kunstwerk zum Thema haben, sind zunächst nach „Grunddaten“ geordnet und können anhand der kunsthistorischen Basisinformationen aufgerufen werden: Datum, Künstler, Topographie, Technik, Gattung, Funktion und Schlagworte. Eine erweiterte Suche in Form eines „Repertoriums“ bietet jedoch noch wesentlich umfassendere Suchmöglichkeiten anhand von Begriffen, die die Forschungsgruppe entwickelt hat. Insgesamt zwölf Kategorien (Christus, Gregor, übriges Bildpersonal, Gegenstände, Arma, Schrift, Raum, Zeit, Integrierte Bildtypen, Vision, Komposition, Betrachter) sind mit unterschiedlichen Stichworten versehen in Sachgruppen zusammengefasst (z. B. zur Darstellung einer Figur, zur Anordnung von Objekten, zu den Wahrnehmungsweisen, zum Format). So ist es theoretisch ohne Weiteres möglich, sich per Mausclick in Sekunden beispielsweise sämtliche rheinischen Darstellungen von Gregorsmessen im Querformat zeigen zu lassen, die zwischen 1460 und 1485 auf Holz gemalt wurden, einen unterlebensgroßen Christus zeigen sowie Papst Gregor kniend wahlweise schräg nach links oder rechts blickend und auf denen gleichzeitig ein geschlossener (wahl-

5 CAROLINE WALKER BYNUM: Seeing and Seeing beyond: The Mass of Saint Gregory in the Fifteenth Century, in: ANNE-MARIE BOUCHÉ, JEFFREY HAMBURGER (HG.): *The Mind's Eye. Art and Theology in the Middle Ages*; Princeton 2005, 208–240.

6 Näheres unter <http://www.uni-muenster.de/KultBild>.

7 SFB 496: Symbolische Kommunikation im Mittelalter, Projekt A 4: „Die Messe im späten Mittelalter: Symboltheorie, zeremonielle Praxis und soziale Kommunikation“, Westfälische Wilhelms-Universität, Arnold Angenendt. Vgl. <http://gregorsmesse.uni-muenster.de/impressum.html>; zum Gesamtprojekt vgl. auch: <http://www.uni-muenster.de/SFB496/Welcome.html>.

8 <http://gregorsmesse.uni-muenster.de>

weise: offener) Altarvorhang zu erkennen ist, um nur eine Kombinationsmöglichkeit zu nennen.

Die daraufhin sichtbare Auswahl von Werken erscheint zunächst mit je einer kleinen Abbildung und einem Kopftext mit technischen Angaben sowie, in einem eigenen Fenster, mit zusätzlichen, teils ausführlichen Erläuterungen im Hinblick auf „Zustand“, „Funktion“, „Beschreibung“ sowie „Vorlagen und motivische Verwandtschaften“, in der Regel mit der Angabe des Verfassers. Weitere Fenster können geöffnet werden, diese zeigen das ausgewählte Werk in meist qualitativ brauchbarer Vollbildansicht sowie zusätzlich ausführliche weiterführende Literaturangaben. Wie immer die Vision Papst Gregors des Großen im 6. Jahrhundert vermeintlich oder tatsächlich ausgesehen haben mag, wie immer die Imaginationen der Gläubigen des 15. Jahrhunderts bildmächtig geworden sind, findet man 2008 im Internet. Dies (ver)führt dazu, in rascher Folge Hunderte von Darstellungen der Gregorsmesse anzuschauen, zu entdecken und zu erforschen.

Bei soviel kenntnisreich und auch optisch zufrieden stellend ausgebreitetem und aufbereitetem Material fallen die wenigen Nachteile kaum ins Gewicht; sie seien hier vornehmlich als Anregungen für kleinere Verbesserungen erwähnt. Zunächst entsteht der Eindruck, dass die Internetseite nicht regelmäßig gepflegt wird. Im Januar 2008 verzeichnete die Startseite mit 514 Objekten den „Stand 19. Februar 2004“ und verweist für die neuesten Einträge auf die Funktion „Detailsuche / alle anzeigen“. Die Probe aufs Exempel ergab, dass seitdem, also seit rund vier Jahren, lediglich zwei Datensätze hinzugefügt wurden. Die letzten Datensätze zeigen zudem lediglich Bilder und Kopftexte mit technischen Angaben, jedoch ohne weitere Erläuterungen. Einige Abbildungen lassen in der Qualität stark zu wünschen übrig, manche davon als schlechte Schwarz-Weiß-Reproduktionen.<sup>9</sup>

Die Frage, wie es kam, dass die umtriebige Gruppe der in Münster tätigen und meist jüngeren Geisteswissenschaftler ausgerechnet auf das Thema der Gregorsmesse verfiel, wird in dem von Andreas Gormans und Thomas Lentes herausgegebenen Sammelband beantwortet. Dabei ist es schön zu erfahren, dass nicht allein gepflegtes theoretisches Rüstzeug und engagiert vorgetragene strukturelle Gedankengebäude hierfür den Ausschlag gaben, sondern die unmittelbare Anschauung eines echten Gemäldes in einem realen Museum. „Begonnen hatte alles mit einem Vorschlag in der allerersten Sitzung unserer Forschungsgruppe. Da wir aus unterschiedlichen Disziplinen und sehr differenten Forschungsansätzen kamen, wollten wir uns – ausgehend von einem Bild – gegenseitig unsere Forschungsinteressen und methodischen Ansät-

<sup>9</sup> Inwieweit hier zu berücksichtigen ist, ob die jeweiligen Museen und Sammlungen keine ausreichenden Vorlagen geliefert oder diese Vorlagen zu kostspielig gewesen wären, erfährt der Benutzer nicht. Da sich viele Museen, zumal solche in öffentlicher Trägerschaft, in einer desolaten Finanzsituation befinden, verlangen die Träger so mancher, erstaunlicherweise oft gerade großer Häuser, stets wachsende, kaum noch aufzubringende Summen für die Bereitstellung von Bildmaterial auch für wissenschaftliche und dezidiert nicht-kommerzielle Zwecke. Andererseits ist es leider möglich, aus der Datenbank des Projektes zur *Gregorsmesse* auch hoch auflösende Bilder relativ einfach für einen nicht kontrollierbaren Gebrauch zu kopieren. Dieses Dilemma ist ein weites Feld und ein eigenes Thema, das gerade in letzter Zeit die Gemüter bewegt. Vgl. die Debatte in: *Kunstchronik* 69 (2007), 505–520.

ze erläutern. Nach einem Besuch in der Mittelaltersammlung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte stellte jeder ein Bild seiner Wahl vor. Die Entscheidung für die „Gregorsmesse“ als gemeinsamer Forschungsgegenstand war danach schnell getroffen. Ließen sich doch an ihr die zentralen Fragen des Projektes nach dem Verhältnis von Religion und Bild, unterschiedlichen Modi von Repräsentation und Präsenz, nach dem Verhältnis von Vision und Bildwerdung, der Materialität und Medialität des Bildes sowie der Memoria-Funktion und sakramentalen Dimension von Bildwerken wie Ritualen am besten verhandeln.“ (10). Gemeint war das

Münsteraner Gemälde vom Meister des Schöppinger Altars, in dessen Darstellung Christus als übergroßer Schmerzensmann mitsamt den Zeugen und Werkzeugen seiner Passion erscheint, beobachtet vom knienden Papst Gregor und seinen Begleitern, einem Diakon und einem Kardinal, zu denen sich noch der stigmatisierte Heilige Franz von Assisi gesellt, wenngleich winzig in der rechten unteren Ecke.<sup>10</sup>

An Datenbank und Sammelband beteiligt war die heute in Dortmund lehrende Kunsthistorikerin Esther Meier, die bereits 2003 an der Philipps Universität Marburg ihre Dissertation eingereicht hatte. Nach einer knappen Einführung, in der die Autorin die „Unkenntnis“ über den Bildtypus „Gregorsmesse“ beklagt, der für das 19., aber auch für das 20. und sogar das 21. Jahrhundert „symptomatisch“ sei (11), gibt Esther Meier einen soliden Überblick über die Forschungs- und Begriffsgeschichte sowie der Bild- und Textquellen und problematisiert unter dem Titel „Das verlorene Wissen“ auch die (Un-)Kenntnisse des 16.–19. Jahrhunderts.

Auf kryptischen Kenntnissen beruhen, so Meier, noch immer unsere Deutungen, genauer gesagt auf dem, was sie als veritable „Forschungslegende“ (17–23) bezeichnet. Diese nämlich interpretiere die Gregorsmesse als Illustration einer bestimmten, mit einer Messe verbundenen Episode aus dem Leben des heiligen Papstes Gregor des Großen (um 540–604). Tatsächlich kursierten gegen Ende des 14. Jahrhunderts, als die ersten Gregorsmessen gemalt wurden, mehrere Versionen dieser Episode, die immer um den gleichen Kern kreisten. Während der Papst die Messe zelebriert, wird er mit Zweiflern konfrontiert, die die wahre Gegenwart von Leib und Blut Christi im Brot und im Wein nach der Wandlung in Frage stellten. Daraufhin erscheint leibhaftig der Erlöser auf dem Altar. Keine diese Legenden stammt aus der Zeit Gregors, aber eine besonders anschauliche, die auch in der *Legenda Aurea* nach-erzählt wird, geht wohl auf das 9. oder sogar 8. Jahrhundert zurück. Demnach sei dem Papst in Rom während der Messe einst eine Bäckerin entgegen getreten und habe schallend gelacht. Sie konnte nämlich nicht glauben, dass die gleichen Hostien, die sie selbst gebacken habe, sich nun in den Leib Christi verwandelt haben sollten. Papst Gregor bat daher Gott um ein Zeichen und so sei ein blutiger Finger auf der Hostie erschienen und die Frau habe sich zum wahren Glauben bekannt, nämlich

<sup>10</sup> Entstanden wohl in Münster um 1455/60, Öltempera auf Eichenholz, H 48,5 x B 29,5 cm, Münster, Westfälisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1966 LM. – Vgl. GÉZA JÁSZAI (HG.): *Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster*, Katalog Ausstellung Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 2 Bde; Münster 1993, Bd. II, 418–420.

zur römisch-katholischen Transsubstantiationslehre.<sup>11</sup> Diese schildert seit dem vierten Laterankonzil 1215 dogmatisch verbindlich die Realpräsenz Christi in der Eucharistie. So lag es für die Gelehrten des 19. Jahrhunderts nahe, die geheimnisvollen mittelalterlichen Gemälde als „Gregorsmessen“ zu verstehen und diese Bildwerke als Legitimation der Transsubstantiationslehre zu deuten. Fälschlicherweise, wie Esther Meier eindrucksvoll erklärt. Dieser Nachweis gelingt ihr nicht allein durch die schon anderenorts gemachte kritische Beobachtung, dass in keinem der Bilder der Gregorsmesse je eine Hostienbäckerin oder blutige Finger zu sehen sind, auch nicht allein dadurch, dass dieses Verständnis die Texte ignoriert, die zahlreichen Gregorsmessen beigefügt, aber in der Interpretation bisher sträflich vernachlässigt wurden, sondern vor allem durch eine solide Untersuchung des Urbildes der Gregorsmesse (30–54). Dieses Kapitel ist ungewöhnlich wie ein Krimi und wird von der Autorin überzeugend ausgebreitet. Sie zeigt auf, dass anfänglich kein Bild für das Thema bereit lag, sondern ein bereits vorhandenes Bild durch eine neue Legende legitimiert wurde, die dann ihrerseits wiederum zu einer Bildvermehrung führte. Im Falle der Gregorsmesse ist als dieses ursprüngliche Bild eine erst 1933 wieder aufgefundene Mosaikikone anzusehen. Diese war im 14. Jahrhundert auf abenteuerlichen Umwegen von ihrem Herkunftsort Byzanz über die Adelsfamilie Orsini zu den Kartäusern gelangt, die seit 1370 in Rom in Santa Croce in Gerusalemme lebten. Die nur 19 x 13 cm große Ikone zeigt Christus als Schmerzensmann, der „imago pietatis“ mit der Verknüpfung der Aspekte von Passion und Auferstehung. Die römische Basilika S. Croce besaß auch zahlreiche Passionsreliquien, die 1385/86 in einen Altar eingearbeitet wurden – mit samt der Ikone des Heilands in der Mitte. Damit diese ein Bild der Verehrung und der Gnade werden konnte, musste sie mit einem heilbringenden wundersamen Ereignis verbunden sein. Dem allseits verehrten Papst Gregor war in einer Vision Christus als Schmerzensmann erschienen, nach einigen Berichten sogar in S. Croce. Dort soll der Papst das (tatsächlich ja eben erst erworbene) kleine Christusbild nach seiner Vision habe malen lassen. Warum ausgerechnet Papst Gregor mit der byzantinischen Mosaikikone in Verbindung gebracht wurde, darüber lässt sich nur spekulieren. Sicher galt er als besondere Autorität, auch hatte er sich in der Zeit des Bilderstreits für die Qualität von Bildern als Bücher der Laien geäußert.<sup>12</sup> Jedenfalls wurde von nun an dieses römische Bild vom Schmerzensmann, die Keimzelle der späteren Gregorsmessen, kopiert und verbreitet und sorgte für reichen Pilgerbesuch in S. Croce. Wer davor betete, dem wurde Ablass gewährt. Ablassversprechen wiederum wurden auch für das Gebet vor Kopien des Bildes gewährt. Diese Kopien wurden darüber hinaus angereichert mit dem Motiv des Papstes Gregor und seiner Begleiter. Jetzt war das Motiv der Gregorsmesse komplett. Übrigens war dies, wie die Autorin nachweisen kann, kein singulärer Vorgang. Auch andere „Gnadenbilder“ wie die Lukasmadonna wur-

11 Vgl. auch WESTFEHLING: Die Messe Gregors des Großen (wie Anm. 3), 16–17.

12 Vgl. hierzu grundlegend und differenziert KATHARINA GRESCHAT: Gregors des Großen Auseinandersetzung mit Serenus von Marseille um die Frage der Bilder, in: ANDREAS WAGNER, VOLKER HÖRNER, GÜNTER GEISTHARDT (Hg.): Gott im Wort – Gott im Bild. Bilderlosigkeit als Bedingung des Monotheismus?; Neukirchen-Vluyn 2005, 59–74.

den – zumal in Rom – als Kopien verbreitet, auf denen gleichzeitig auch die Entstehung des Bildes dargestellt wurde (53).

Im nächsten Kapitel widmet sich Esther Meier der Verbreitung des Motivs der Gregorsmesse. Es gelingt ihr nachzuweisen, dass und wie das Bildthema entlang der Pilgerwege populär wurde. von Rom über die Schweiz entlang des Rheins bis nach Norddeutschland und Lübeck im Norden und im Westen in den flämisch-niederländischen Raum. Vermutlich erklärt dies auch die immer wieder aufgeworfene Frage, warum Darstellungen der Gregorsmesse hauptsächlich in Deutschland und den Niederlanden, wenige auch in Italien und Nordfrankreich entstanden. Ihre Verbreitung erfolgte zunächst zaghaft bis etwa 1450 (55–106), dann sprunghaft bis zur Herausbildung eines etablierten Kanons (107–245), um schließlich ab ca. 1520 dem schnellen Niedergang entgegen zu gehen (246–277). In keinem dieser Kapitel bleibt Esther Meier bei einer bloß summarischen Aufzählung und Beschreibung stehen, obwohl allein auf dieser Ebene reichhaltiges, auch kaum bekanntes Material ausgebreitet wird. So folgen auf einen fruchtbaren Exkurs über die theologischen Hintergründe der Vision, der Transsubstantiation und der himmlischen „Visio beatifica“ weitere Ausführungen zur Verbreitung der Gregorsmessen in der privaten Umgebung durch kleinformatige Tafeln („Andachtsbilder“) und Einblattdrucke. Breiten Raum nimmt die Beschreibung und Analyse der Darstellungen als Altarbilder und deren vielfältiger Funktionen im Zusammenhang mit der Eucharistie, der Erinnerung an die Passion, der Sakramentsaussetzung, der Verehrung des Heiligen Gregor und vor allem des Ablassversprechens ein. Bisher eher vernachlässigte Aspekte wie Gregorsmessen auf Wandmalereien, Epitaphien, Steinreliefs, Glasfenstern und Textilien folgen. Auch der Zusammenhang der Vermehrung und Erweiterung des Motivs der Gregorsmesse einerseits und andererseits der Volksfrömmigkeit und des zunehmenden Schaubedürfnisses der Gläubigen („Gottesschau“, „Heiltumsweisungen“) wird herausgearbeitet.

Schließlich geht die Autorin der schwierigen Frage nach dem plötzlichen Verschwinden der Gregorsmessen in der Zeit der Reformation nach. Dies betraf, wie sie darlegt, sowohl protestantische als auch katholische Gegenden, in denen Darstellungen der Gregorsmesse in Friedhofskapellen verdrängt worden seien (z. B. in Aachen). Ob man allerdings allein daraus schon den Schluss ziehen sollte, dass es verfehlt sei, das Thema der Gregorsmesse als „gegen-reformatorischen Bildtypus“ (263) zu bezeichnen, verdiente eine vertiefte Diskussion. In einem knappen Resümee fasst die Autorin schließlich die wichtigsten Ergebnisse zusammen (278–280).

Esther Meier hat unzweifelhaft das große Verdienst, ein im Spätmittelalter vorherrschendes, dabei komplexes und faszinierendes Thema mit den Methoden und Begrifflichkeiten moderner kunsthistorischer Forschung gründlich und materialreich dargelegt und analysiert zu haben. Meiers an anderer Stelle besonders hervorgehobene „Sorgfalt und Akkuratesse“ bei der „Quellen- und Literatarbeit“<sup>13</sup> kann der

13 CLAUDIA ANNETTE MEIER: Rezension von: ESTHER MEIER: Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus, Köln u. a. 2006, in: *sehpunkte* 7 (2007), Nr. 6 [15.06.2007], URL: <http://www.sehpunkte.de/2007/06/9793.html> (4.1.2008).

Rezensent jedoch leider nicht immer bescheinigen. Einige Beispiele mögen genügen. So wird der kunstsinnige Dürener Landrat, der 1837/38 die Gregorsmesse in Bürvenich beschrieb, bei Meier zu einem „Landrat in Euskirchen“ und die Beschreibung auf „1831“ vordatiert, obwohl es bei Christoph Schaden, den die Autorin in der Anmerkung korrekt zitiert (28, Anm. 67) anders dokumentiert ist. Unrichtig zitiert ist auch der andere Beitrag Schadens über die Darstellung der Gregorsmesse aus Kloster Steinfeld (heute in Utrecht), so dass statt des Erscheinungsjahres 1997 bei Meier fälschlich „1979“ zu lesen ist.<sup>14</sup> Ein Zahlendreher, gewiss, aber in diesem Fall gleich zweimal vorhanden, und zwar in der Anmerkung (169, Anm. 273) und in der Literaturliste (311). Im Zusammenhang mit solchen Detailangaben sei übrigens erwähnt, dass der in diesem Band benutzte Begriff „Restauration“ (S. 30, Anm. 3) die Epoche nach Napoleon bezeichnet, mit der eigentlich gemeinten „Restaurierung“ von Kunstwerken aber nichts zu tun hat.

Doch weg vom beckmesserisch korrigierten Winzigkeiten. Sowohl in ihrer Monographie (28) als auch in ihrem Beitrag zum Sammelband (Gormans/Lentes, 45) hebt die Autorin hervor, dass das Motiv von Sulpiz Boisserée erstmals „Gregorsmesse“ genannt wurde und sich von da an diese Bezeichnung einbürgerte. Dies ist nicht unerheblich, zumal der Begriff „Gregorsmesse“ zwar bis heute benutzt, aber mit Recht gerade auch von Esther Meier in dem Sinne revidiert wird, dass wir es viel eher mit einer „Vision Gregors“ zu tun haben. Als Quelle zur Datierung der Entstehung des Begriffs bei Boisserée gibt Meier „1808/10 in seinem Tagebuch“ an, beruft sich dabei aber auf eine Nennung in der „Sekundärliteratur“, und zwar in einem Buch über Matthias Grünewald aus dem Jahr 1938. Dies als „sorgfältige Quellenarbeit“ zu bezeichnen ist schwer nachvollziehbar, zumal Boisserées Tagebücher (1808–1854) inklusive Registerband ediert sind.<sup>15</sup>

Gerne hätte man erfahren, wann genau und in welchem Zusammenhang das Wort von der „St. Gregors Messe“ erstmals gefallen sein soll. Aus der Sammlung des Koblenzer Stifters Joseph Gregor Lang (bei Meier fälschlich benannt mit den Vornamen „Georg Joseph Christoph“, 28) stammt die (112) besprochene Tafel. Jedoch wird weder dies, noch deren Standort erwähnt, auch nicht in der Anmerkung. Dort wird als Nachweis stattdessen ein Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg genannt. Aus diesem wurde, wie aus dem „Abbildungsnachweis“ Meiers (336) hervorgeht, wohl die entsprechende Bildvorlage entnommen, sowie einige, allerdings solide Informationen über das Gemälde. Obwohl im Nürnberger Katalog der Standort des Gemäldes korrekt mit „Mittelrhein-Museum Koblenz“ nachgewiesen ist, erscheint in der Bildunterschrift bei Meier die leider nicht ganz richtige Bezeichnung „Koblenz, Mittelrheinisches Museum“ (Abb. 32). Auch fehlt leider die Auseinandersetzung mit dem Beitrag von Didier Martens (Brüssel)

14 CHRISTOPH SCHADEN: Die Gregorsmesse des Kölner Sippenmeisters. Eine Stiftung des Steinfelder Abtes Reiner Hundt aus Euskirchen, in: *Geschichte im Kreis Euskirchen. Jahresschrift des Vereins der Geschichts- und Heimatfreunde des Kreises Euskirchen e. V.* 11 (1997), 99–122.

15 SULPIZ BOISSERÉE: Tagebücher 1808–1845, hg. v. HANS-J. WEITZ im Auftrag der Stadt Köln, 6 Bde.; Darmstadt 1978–1995.



ebenso wie die Angaben der Veröffentlichungen des Koblenzer Museums<sup>16</sup>. Stattdessen beruft sich die Autorin bei der These zum Entstehungsort Niederlande auf einen Beitrag von 1971. In diesem aber dient das erwähnte Vergleichsbeispiel aus dem Pariser Musée Cluny lediglich als weiter nicht thematisierte Illustration.<sup>17</sup>

Um nicht den Vorwurf der Parteilichkeit in eigener Sache auf sich zu ziehen, greift der Rezensent noch eine beliebige andere Standortangabe aus dem Register heraus. Hier wird auf S. 328 verwiesen auf „Warschau, Nationalmuseum, Retabel der Elisabeth van der Meren 153f.“ ohne Nennung einer Abbildungsnummer. Im Text auf S. 153 ist dann tatsächlich von einer 1515/20 entstandenen Darstellung der Gregorsmesse die Rede, hier dann erst mit dem Hinweis auf die entsprechende „Abb. 57“. Diese zeigt im Abbildungsteil auch wirklich dieses Werk, allerdings mit dem anderen, wengleich sachlich ebenfalls zutreffenden Titel „Retabel eines Kölner Meisters“. Blättert man umgekehrt im Tafelteil, so stößt man verwundert zusätzlich auf eine Abb. 23, die als „Polyptichon, Warschau, Nationalmuseum“ bezeichnet ist, im Register aber fehlt. Mühsam durchstöbert man den Textteil, um dann endlich die entsprechende Erwähnung zu finden (103), hier aber lediglich bezeichnet als Werk, das „in Breslau entstand“, ohne jede Erwähnung des Standorts Warschau. Die Hoffnung, dies in der Anmerkung zu erfahren, wird enttäuscht. Als Nachweis bietet die Autorin lediglich eine Nummer aus einem römischen Ausstellungskatalog an. Müßig zu erwähnen, dass es reine Glückssache ist, sollte man Angaben zu Techniken, Maßen, Datierungen, Standorten, Inventarnummern oder dergleichen zufällig auffinden. Ein klassischer Katalog, und sei es nur in Form einer nummerierten Abbildungsliste mit entsprechenden Angaben, hätte Verwirrung vermieden und Esther Meiers grundlegende und verdienstvolle Studie zu einem Standardwerk gemacht, auf das sich gerne und leicht zugreifen ließe.

Gleich der erste Satz im Vorwort des von Andreas Gormans und Thomas Lentes herausgegebenen Sammelbandes rückt bisherige Sichtweisen zurecht: „Die‘ Gregorsmesse gab es nicht“, verkünden die beiden Herausgeber, um diesem nur scheinbar lapidaren Auftakt die Erklärung folgen zu lassen, es handle sich stattdessen um eine große Fülle von Bildwerken, die sich alle dem Thema der „Erscheinung der Christusgestalt vor Papst Gregor dem Großen“ widmeten (7–11). Mit dieser zutreffenden Feststellung ist gleich ein Grundton angeschlagen, geht es doch, wie auch Meier ausführt, vorrangig um das Thema der Erscheinung, der Vision, deren Verhältnis zum Bild Andreas Gormans in einer ambitionierten Einführung beleuchtet (12–35).

Esther Meier und Heike Schlie widmen sich im ersten Teil des Bandes der „Ikonographie und Bildentstehung“ der Gregorsmesse. Nachdem Esther Meier (38–57)

16 DIDIER MARTENS: Rayonnement d'un modèle. Emprunts méconnus à la ‚Messe de saint Grégoire‘ flémallienne dans la peinture et la tapisserie bruxelloise, in: *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* 23 (2001), 25–59. – CLAUDIA HEITMANN (Hg.): Sanctus! 800 Jahre Kunst und Kult. Heilige an Rhein und Mosel (Mittelrhein-Museum Koblenz, Kleine Reihe, Bd. 3); Koblenz 2003, 34–35. – CÉCILE MICHAUD, in: MARIO KRAMP (HG.): Eine Gemäldegalerie für Koblenz. 170 Jahre Mittelrhein-Museum. 250. Geburtstag des Stifters Joseph Gregor Lang (Mittelrhein-Museum Bestandskatalog, Bd. 7); Koblenz 2005, Nr. 15, S. 39.

17 CARLA GOTTLIEB: The Living Host, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 14 (1971), 30–46, hier 44.

die Entstehung des Bildmotivs grundlegend erläutert hat, beschreibt Heike Schlie in einem ausführlichen Beitrag (58–121) das unmittelbare Umfeld der Ikone von S. Croce und somit die Entstehung der Legende im spätmittelalterlichen Rom. Dazu gehört auch die dortige Rolle der Christusbilder, etwa des „Schmerzensmanns“, aber auch der Christusreliquien sowie die Bedeutung der legendären Erscheinung Gregors für das expandierende Pilgerwesen.

Den zweiten Teil mit dem Titel „Sakrament und Bildlichkeit“ leitet Claudia Gärtner ein (124–153). Sie unterzieht die in der Forschung immer noch vertretene These, die Gregorsmesse sei die bildliche Bestätigung der römisch-katholischen Transsubstantiationslehre<sup>18</sup>, aus der Sicht der katholischen Theologin und Kunstpädagogin einer kritischen Revision und weist diese mit überzeugenden Argumenten zurück oder schränkt sie zumindest erheblich ein.

Der katholische Theologe Dirk van de Loo widmet sich unter dem griffigen Titel „Zwischen Diakon und Dekoration“ dem interessanten Einzelaspekt der „bildtheologischen Hermeneutik von Engelsdarstellungen auf Einblattgedruckten der Gregorsmesse“ (154–177), gefolgt von einem Beitrag des niederländischen Kunsthistorikers Reindert L. Falkenburg (178–206) über Hieronymus Boschs etwa 1495 entstandenes Gemälde der Gregorsmesse.<sup>19</sup>

Den Auftakt zum dritten Teil des Bandes über „Vision und Gedächtnis“ bilden die Ausführungen des Kunsthistorikers David Ganz über „Christus im Doppelblick“ (208–257). Hierbei geht der Autor auf die im Bild dargestellte Christus-Vision des Papstes Gregor und auf die Imagination des Bildbetrachters gleichermaßen ein. Zu Recht erinnert er in diesem Zusammenhang an die Texte, mit denen zahlreiche Gregorsmessen von Anfang an versehen waren. Diese forderten den Betrachter auf, „vor diser figur“, also vor dem Gemälde zu beten und damit einen bestimmten Ablass seiner Sündenstrafen zu erlangen (209). Texte und Bilder berichten gleichzeitig vom Ursprung dieses Ablasses, nämlich der legendären Vision Gregors in Rom. Diese „Kombination von Visionsbericht und Imaginationsappell“ unterscheidet denn auch die Gregorsmessen von allen anderen Visionsdarstellungen des Spätmittelalters grundlegend. „Die visionäre Schau des Papstes sollte die Gnadenwirkung des Schmerzensmannbildes autorisieren, der imaginäre Dialog mit dem Betrachter dieses Gnadenpotential abrufen.“ Dieses Bildkonzept sei dann in der Frühen Neuzeit von einem gänzlich anderen abgelöst worden, in dem das Bild „zum Schauraum“ wurde, „der virtuell betreten werden konnte“. Nun war der Betrachter Augenzeuge des dargestellten Geschehens, statt wie zuvor die Leiden Christi imaginär zu verinnerlichen. (247). Mit seiner Untersuchung der Gregorsmesse als „mnemotechnischer Traktat des

<sup>18</sup> Etwa in einem ansonsten sehr kenntnisreich kommentierten und opulent ausgestatteten Katalog zu einer Ausstellung im Frankfurter Städel. – Vgl. Jochen Sander: „Die Entdeckung der Kunst“. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Katalog Ausstellung im Städel-schen Kunstinstitut Frankfurt; Mainz 1996, 51–61.

<sup>19</sup> Um 1495–1497 (?), sog. „Bronchorst Triptychon“, Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. 2048. Die geöffnete Vorderseite zeigt die Anbetung der Könige, die geschlossenen Flügel (H 146,7 × B 84 cm) die Gregorsmesse mit dem Schmerzensmann in der Mitte auf beide Rahmen-leisten gemalt. Vgl. hierzu auch ESTHER MEIER: Die Gregorsmesse, 141, Anm. 153.

Spätmittelalters“ wandelt Andreas Gormans dann gewissermaßen auf den Spuren Alfred Stanges, des großen alten Kenners der deutschen Gotik (258–301). Gormans verweist darauf, dass dieser erklärt hatte, die Geschichte der Gregorsmesse sei die Geschichte der Umbauung des Schmerzensmannes von immer größeren und ausführlicher dargestellten Messszenen. Ausgangspunkt für Stange war 1954 übrigens ebenso wie für Gormans 2006 das bereits erwähnte Gemälde der Gregorsmesse im Westfälischen Landesmuseum Münster.<sup>20</sup> Gormans beschreibt die Gregorsmessen folgerichtig als konstruierte Bilder, als variable Kombinationen, als „Bilderensembles“ (280). Im Zentrum dieser schematischen Systeme befinde sich als „Superimago“ der Schmerzensmann, die „imago pietatis“, umgeben von „Subimagines“ (z. B. den Arma Christi), das Ganze sei bei aufwändigen Konstruktionen wie den Antwerpener Schnitzaltären wiederum in den Zusammenhang von weiteren, die zentralen Motive konzentrisch umgebenden „Subimagines“ (etwa Passionsdarstellungen) eingebettet und mithin ein Gedächtnisbild, das seinerseits wiederum aus Gedächtnisbildern bestehe.

Den vierten und letzten Teil des Bandes mit dem Obertitel „Medialität und Gebrauch“ leitet der Kirchenhistoriker und evangelische Theologe Berndt Hamm mit Betrachtungen zu „Nahdimensionen des Heiligen im ausgehenden Mittelalter“ ein (304–345). Hamm stellt die Gregorsmessen in den Zusammenhang mit einer spezifischen spätmittelalterlichen Frömmigkeit und mit den Totenmemoria. Er erläutert dies am Beispiel des Epitaphs der Dorothea Schürstab, das der Meister des Veldener Hochaltars um 1475 schuf.<sup>21</sup> Sehr konkrete, bislang kaum bekannte Zusammenhänge beschreibt die Kunsthistorikerin Susan Marti. Ihr Beitrag „In der Tasche, an der Wand und auf dem Altar. Gebrauchssituationen von Gregorsmessen in Frauenklöstern“ (346–371) wirft nicht nur ein höchst spannendes Schlaglicht auf das breite Spektrum der Gebrauchs- und Einsatzmöglichkeiten von Darstellungen der Gregorsmesse, sondern wagt zugleich die spannende These, dass das Gregorsmessenbild in Nonnenklöstern „zum Ersatz für ein liturgisches Ritual“ geworden sei, das durchzuführen Frauen untersagt war (365). Die letzten beiden Beiträge analysieren die Gregorsmesse in spezifischen Medien und Bildzusammenhängen: Ulrich Schäfer, nach eigenen Angaben „Tischler und Kunsthistoriker“ (448) beschreibt kenntnisreich, verständlich strukturiert und gut lesbar die Orte und Funktionen des Motivs der Gregorsmesse „innerhalb der komplexen ikonographischen Bezugssysteme Antwerpener Retabel“ (372–401). Die Kunsthistorikerin Susanne Wegmann widmet sich der „Verwendung der ‚Visio Gregorii‘ im Buch“ (402–446, inklusive Katalog im Anhang 432–437). Sie berücksichtigt die Fragen nach möglichen Vorlagen ebenso wie die Zusammenhänge mit den Themenkreisen des Papstes Gregor und der Messe. Über die Analyse des Einflusses zweier Auftraggeber in den Personen des Mainzer Erzbischofs Albrecht von Brandenburg und des Grafen Johann II. von Pfalz-Simmern gelingt es der Auto-

20 ALFRED STANGE: Eine Gregorsmesse vom Meister des Schöppinger Altars, in: *Das Münster* 7 (1954), 12–15.

21 Malerei auf Holz, H 128 x B 92 cm, Fränkisch, um 1475, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 521.

rin gleichzeitig, das Thema überzeugend in den Zusammenhang konkreter Territorialgeschichte im ausgehenden Mittelalter zu stellen und mit diesen beiden Potentaten überzuleiten zum großen Themenkomplex der Reformation, in deren Verlauf das Motiv der Gregorsmesse fast vollständig verschwand.

Die in diesem Band äußerst gelungene Versammlung unterschiedlicher Ansätze und Methoden zur Erforschung des gleichen gemeinsamen Gegenstandes ist verdienstvoll. Leider bildet sie immer noch eine löbliche Ausnahme im deutschen Wissenschaftsbetrieb. Derartige Sammelbände können nie das Ganze abbilden. Dennoch fragt man sich, wie es kommt, dass die Historiker insgesamt recht knapp, vor allem aber, warum Sprachwissenschaftler überhaupt nicht vertreten sind. Bereits 1982 hatte Uwe Westfehling im Vorwort zu seinem Katalog bedauernd auf Lücken verwiesen, die bis heute kaum gefüllt sind, darunter die Frage nach den Parallelen zur Literatur der Mystik.<sup>22</sup> Zuweilen wünscht man sich auch etwas mehr an Dialog, etwas mehr Inter- statt vielfach lediglich Multi-Disziplinarität. Es stellt sich die Frage, wo und wie Interdisziplinarität innerhalb der kulturwissenschaftlichen Fächer etwas Neues leisten und kommunizieren könnte, über die wenn auch noch so intelligente Zusammenbindung zwischen zwei Buchdeckeln hinaus. Die Herausgeber haben daher im Vorwort gut daran getan, eine, wenngleich recht knappe Synthese zu wagen. Womöglich sollte bei ähnlichen Projekten zukünftig auch auf andere Textsorten zurückgegriffen werden, wie etwa auf die Mitschrift eines offen ausgetragenen Dialogs oder gar Streitgesprächs, zumal die beiden Herausgeber berichten, man habe über die publizierten Beiträge im Forschungskolloquium miteinander ausführlich debattiert (10). Das Thema der Gregorsmesse jedenfalls besitzt das Potenzial spannend, vielschichtig und auch kontrovers erörtert zu werden.

Positiv anzumerken sind die seriösen und detaillierten Bildunterschriften, die nicht allein die Standorte der Werke angeben, sondern sogar deren Inventar-Nummern. Nur ein Bildverzeichnis mit den früher üblicherweise mitgeteilten technischen Angaben zu allen abgebildeten Werken (Autor, Technik, Datierung, Maße, Signatur, Provenienz, etc) hätte dies noch optimieren können.

Kaum erklären lässt sich, warum der Verlag bei einem solchen auch optisch höchst reizvollen Thema keine einzige Abbildung (bis auf die auf dem Buchtitel) in Farbe drucken ließ, oder wenigstens eine Anzahl ausgewählter Werke. Unverständlich ist auch das Fehlen eines Literaturverzeichnisses. Gerade bei den präsentierten disparaten Methoden und Fragestellungen wäre es für den Leser nutzvoll, um sich damit einen Überblick verschaffen zu können, anstatt mühevoll sämtliche Fußnoten der Einzelbeiträge durchsuchen zu müssen. Auch ein Register wäre hilfreich, da es in einem solchen Sammelband als beinahe einziges Mittel den schnellen Zugriff auf bestimmte Themen, Orte oder Künstler erlaubt.

Es ist in Fachrezensionen von kunsthistorischen oder historischen Beiträgen eigentlich nicht üblich, die Sprache zu bewerten. Dennoch sei hier ein Wort darüber erlaubt. Dies betrifft vor allem die Lesbarkeit und Verständlichkeit mancher Beiträge,

---

22 WESTFEHLING: Die Messe Gregors des Großen (wie Anm. 3), 5.

wo diese durch einen unnötigen Wissenschaftsjargon eingeschränkt wird. Ein Satz, der mit elf Zeilen mehr als eine Drittelseite einnimmt (290), ist im modernen Sprachgebrauch fehl am Platz. Ähnliches gilt für zahlreiche Überschriften und Zwischenüberschriften. Diese erfüllen auch in wissenschaftlichen Werken die Funktion, den dann folgenden komplexen Inhalten und den Ausführungen des Autors Sinn, Struktur und Rhythmus verleihen. Eine Wortfolge wie „Dispositive der Rezeption. Mono- und bifokale Blickführung“ (231) schreckt ab, bevor ihr Sinngehalt im Text enthüllt wird.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die teils sehr unterschiedlichen Sicht- und Bearbeitungsweisen der Autorinnen und Autoren eine Bereicherung für die Beschreibung und Analyse des komplexen spätmittelalterlichen Bildthemas sind. Die Versammlung unterschiedlicher Herangehensweisen, ja Temperamente, hat dem Thema ausgesprochen gut getan, zumal eine klassische, rein stilkritische kunsthistorische Betrachtung mit den üblichen Details von Händescheidungen oder sublimen Faltenwurfvergleichen keinen substantiellen Erkenntnisgewinn erbracht, sondern allenfalls gelangweilt hätte. Wer dagegen diesen Sammelband gelesen hat, hat nicht allein Erkenntniszuwächse in Sachen Gregorsmesse zu verbuchen, er hat auch einen Einblick gewinnen können in die ganze Spannweite kunsthistorischer und geisteswissenschaftlicher Ansätze.

Gelegentlich wurde behauptet, der „just publizierte“, von Andreas Gormans und Thomas Lentes herausgegebene Sammelband sei „in deutlicher Konkurrenz [...] der Abhandlung von Esther Meier gegenüberzustellen“.<sup>23</sup> Aus Sicht des Rezensenten trifft das Gegenteil zu. Die grundlegende monografische Arbeit von Esther Meier und der facettenreiche Sammelband von Andreas Gormans und Thomas Lentes wie auch die digitale Bilddatenbank zum Thema Gregorsmesse ergänzen einander vorzüglich, von manchen wohl unvermeidlichen Wiederholungen abgesehen. Es handelt sich um drei völlig unterschiedliche Annäherungen an ein kunsthistorisch faszinierendes Thema, dessen Geheimnis immer noch nicht zur Gänze gelüftet zu sein scheint.

MARIO KRAMP

Mittelrhein-Museum Koblenz

23 CLAUDIA ANNETTE MEIER: Rezension von: ESTHER MEIER (wie Anm. 13).

**Peter Prange: Deutsche Zeichnungen 1450 – 1800** (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett; 1; hg. v. Hubertus Gaßner und Andreas Stolzenburg); Köln u. a.: Böhlau 2007; [1]. Katalog, VIII, 440 S., Ill.; [2]. Tafeln, 468 S., nur Ill.; ISBN 978-3-4123-5305-6, € 249,00

Dem Bearbeiter dieses monumentalen zweibändigen Bestandskataloges des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle hätte es sehr leicht ergehen können, wie Orpheus auf dem Bild des Schutzumschlages: Die dafür verwendete Handzeichnung Albrecht Dürers stellt die Bestrafung des Orpheus durch den Tod da, welcher sich