

ESTHER MEIER

## Altarbild – Ritus – Gebrauch

### Gregor der Große und die Messe im späten Mittelalter und nach dem Tridentinum

Das Altarbild und der liturgische Ritus am Altar stehen zwangsläufig in einer wechselseitigen Beziehung, seit man ab 1200 Altäre zunehmend mit Retabeln ausstattete. Die gemalten und geschnitzten Retabeln beziehen sich häufig auf die rituelle Feier, indem sie diese kommentieren, allegorisieren oder visualisieren. Diese Allianz war im Laufe der Jahrhunderte einem Wandel unterworfen, der durch Zäsuren unterschiedlichster Art vorangetrieben wurde. Eine klare Zäsur erfolgte beispielsweise, als nördlich der Alpen die frühen ekklesiologisch-sakramental konnotierten Retabeln<sup>1</sup> durch Passionsdarstellungen abgelöst wurden und erneut, als nach 1400 vermehrt Heilige von den seitlichen Feldern ins Zentrum des Retabels rückten. Die Reformation und das Konzil von Trient (1545–1563) markieren einen besonders klaren Einschnitt, der zu einer Neubewertung von Altarbild, Ritus und dem Gebrauch des Retabels führte<sup>2</sup>. Um das überaus vielfältige Geflecht zwischen Bild, Ritus und Gebrauch näher zu bestimmen, sollen im Folgenden Altarbilder im Mittelpunkt stehen, die eine Messzene abbilden und sich damit unmittelbar auf das Geschehen vor dem Altar beziehen.

Im späten Mittelalter und nach dem Tridentinum wurde Papst Gregor der Große (590–604) wiederholt auf Altarbildern abgebildet. Immer stellte die Gregor-Ikonografie eine Beziehung zum Ritus her, doch der Gebrauch der Bilder war damit nicht zwangsläufig an das liturgisch-rituelle Geschehen gebunden, sondern konnte gerade einen individuell-außerkultischen Gebrauch begünstigen. Im späten Mittelalter thematisierte die sogenannte Gregorsmesse den liturgischen Ritus. Mit der Reformationszeit erlebte dieses Bildformular zwar seinen Niedergang, doch gelangte Papst Gregor der Große nach dem Tridentinum erneut ins Blickfeld. Auch wenn ihn die Altarbilder weiterhin bei der Zelebration einer Messe zeigen, gehören diese Darstellungen dennoch einem anderen ikonografischen Typus an und eröffnen andere semantische Felder als die spätmittelalterlichen Gregorsmessen. Mit dem Wechsel der Bildthemen ging eine regionale Verschiebung der Bildproduktion einher: Während sich die Gregorsmessen in besonderem Maße im deutschsprachigen und niederländischen Raum verbreiteten und aus Italien nur wenige Darstellungen bekannt sind, beschränken sich Altarbilder nach dem Tridentinum, die Gregor den Großen zeigen, weitgehend auf Italien. Dort wurden Rom und Bologna zu Zentren der Gregor-Ikonografie.

1 Vgl. Klaus KRÜGER, »Hoc est enim corpus meum«. Bild und Liturgie im gemalten Altaraufsatz des 13. Jahrhunderts, in: Westfalen 80, 2002, 221–244.

2 Vgl. Anthony D. WRIGHT, The altarpiece in Catholic Europe. Post-Tridentine transformations, in: The altarpiece in the Renaissance, hg. v. Peter HUMFREY u. Martin KEMP, Cambridge 1990, 243–260.

## Die Gregorsmesse

Obwohl die sogenannte Gregorsmesse als Bild der Messe schlechthin verstanden wird, ist sie von ihrer Genese her keine Darstellung, die zwingend einen Messkontext erfordert; gibt sie doch ein Erscheinungswunder wieder, das Gregor dem Großen zuteil wurde, ohne dass die Messfeier dabei eine Rolle spielte: In der römischen Kirche Santa Croce in Gerusalemme soll Christus Gregor in Gestalt des Schmerzensmannes erschienen sein und den Papst veranlasst haben, ihn in seiner Visionsgestalt in einem Bild festzuhalten<sup>3</sup>. Tatsächlich bewahrte man seit 1385/86 in Santa Croce eine Mosaikikone auf, die das materialisierte Bild des päpstlichen Visionsbildes vorstellen soll<sup>4</sup>. Freilich sind die kausalen Beziehungen zwischen Vision und Ikone umzukehren, denn die Erzählung der Christuserscheinung wurde erst entwickelt, nachdem die Ikone in die Kirche gelangte. Das Mosaikbild der *imago pietatis* bildet den Ausgangspunkt und generierte eine Ursprungslegende.

Der Kern der Legende berichtet nur von der Erscheinung; wann sich diese zutrug, ist für die Grunderzählung unerheblich. Deshalb entwickelten sich im fränkischen Raum zunächst Gregorsmessen, die den Papst und den erschienenen Christus ohne eine Messfeier und zum Teil sogar ohne einen Altar wiedergeben, wie zum Beispiel das Epitaph der Walburg Prünsterer (Abb. 1), auf dem zwar ein Altartisch abgebildet ist, jedoch keine Messe stattfindet. Auf Bildern aus dem Alpenraum und der Rheingegend hingegen kniet der Papst bereits auf Darstellungen, die vor 1400 entstanden, vor einem Altar. Auf den meisten der frühen Bilder deutet ein Wolkenkranz unter der halben Figur des Schmerzensmannes die Vision an. Doch auch auf diesen Bildern ist der erschienene Christus das Zentrum, die Messe selbst nur Beigabe.

Diesen Sachverhalt spiegeln auch die schriftlichen Zeugnisse wider. Die Quellen des späten Mittelalters sprechen stets von der »Erscheinung« oder »Offenbarung Gregorii«, während der Bildtitel »Gregorsmesse« erst im 19. Jahrhundert entstand<sup>5</sup>. Die Messe also ist der Kernaussage nachgeordnet und allein das visionäre Erscheinen Christi bildet den Grundgedanken der Erzählung. Auch die wenigen schriftlichen Texte zur »Erscheinung Gregorii«, die sich auf knappe Bildunterschriften beschränken, sind hinsichtlich des Erscheinungsmomentes indifferent. Entweder benennen sie den Zeitpunkt der Vision nicht oder sie bestimmen ihn je unterschiedlich: Christus sei während der Vesper erschienen, bei der Elevation, bei der Konsekration der Hostie oder als der Papst über das Messgeheimnis nachdachte; oftmals aber heißt es nur allgemein, die Vision ereignete sich während der Messe<sup>6</sup>. Mit diesen vagen Benennungen des Visionsmomentes ist nicht die Messe, sondern die Erscheinung des Schmerzensmannes das konstitutive Element von Legende und Bild.

3 Zur Gregorsmesse seien genannt: Das Bild und seine Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter, hg. v. Andreas GORMANS u. Thomas LENTES, Berlin 2006. – Esther MEIER, Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus, Köln 2006. Dort jeweils die weitere Literatur.

4 Carlo BERTELLI, The »Image of Pity« in Santa Croce in Gerusalemme, in: Essays of R. Wittkower, Bd. 2, London 1967, 40–55. – Heike SCHLIE, Erscheinung und Bildvorstellung im spätmittelalterlichen Kulturtransfer. Die Rezeption der Imago Pietatis als Selbstoffenbarung Christi in Rom, in: Erscheinung, hg. v. GORMANS/LENTES (wie Anm. 3), 58–121.

5 MEIER, Gregorsmesse (wie Anm. 3), 16–29. – DIES., Ikonographische Probleme. Von der »Erscheinung Gregorii« zur »Gregorsmesse«, in: Erscheinung, hg. v. GORMANS/LENTES (wie Anm. 3), 39–57.

6 MEIER, Gregorsmesse (wie Anm. 3), 42.



Abb. 1: Epitaph der Walburg Prünsterer, geb. Grundherr († 1434), Geburt Christi, Nürnberg.

Abbildung: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Auch das Ablassversprechen, das sich an alle Legendentexte anschließt, rückt nicht die Messe, sondern den Visionschristus in den Mittelpunkt. Wie bedeutsam der Indulgenzerwerb für den Bildtypus war, bezeugen die frühen Gregorsmessen, von denen bereits einige einen Ablass text tragen. Die älteste bekannte Inschrift aus dem Jahr 1428 ist auf dem Votivstein des Konrad Schundter in Münnerstadt zu finden und lautet: *vnser her ihesus crist erschein sant grefg[.]iorio zu rom i[n] der bwrg di man nent porta crucis vf dem altar ihersalem vnd von wbrige frewd die er da von enphing da gab er allen den die m[.]ilt gebewgten knien vnd mit andabt sprechen in pater noster vnd in ave maria vor diser figvr also vil ablas vnd gnad als in der selben kirchen da sint ...* Dieser Text ist bedeutsam, gerade weil er keine Sonderversion darstellt, sondern den Wortlaut wiedergibt, der in geringfügiger Abwandlung in verschiedenen Sprachen unter zahlreichen Gregorsmessen zu lesen ist<sup>7</sup>. Er transportiert das allgemeine Wissen um den Bildtypus und normiert den Gebrauch der Darstellungen als Ablassbild.

Liest man den Text aufmerksam, so tritt ein Aspekt hervor, der für das Verständnis der Gregorsmessen entscheidend ist. Weder die Inschrift in Münnerstadt noch einer der anderen Texte nennt die Mosaikikone in Santa Croce. Allein die Erscheinung, die sich dort ereignete, findet Erwähnung, weshalb der Ablasserwerb an die Visions-Figur geknüpft ist, nicht aber an die Ikone. Folglich bilden die Gregorsmessen nicht in erster Linie die *imago pietatis* in Santa Croce ab, sondern den Christus, der dem Papst erschien. Die Ikone selbst wurde nie zu einem Gnadenbild, wahrscheinlich sah sie kaum einer der Kirchenbesucher. Deshalb auch sucht man einen Hinweis auf das Gnadenbild in den handschriftlichen und gedruckten »Indulgentiae« Roms vergeblich, obgleich dort die wichtigsten heilbringenden Reliquien und Ikonen aufgeführt sind. Auch in Pilgerberichten findet die Ikone keine Erwähnung, allein der englische Priester William Brewyn nennt sie in seinem kompilierten Pilgerbuch und beschreibt treffend, der Schmerzensmann habe seinen Kopf auf die rechte Schulter geneigt und seine rechte Hand über die linke gelegt<sup>8</sup>. Die Gregorsmesse verbreitet demnach nicht hauptsächlich das Wissen um die Ikone, sondern erzählt die Geschichte der päpstlichen Vision.

Mit der vornehmlichen Betonung der Vision ist auch der Ablass nicht an die Ikone gebunden, sondern an eine der zahlreichen Darstellungen des Visions-Christus. Nicht die römische Ikone ist das Urbild, das in Form der Gregorsmessen kopiert und verbreitet wurde, sondern die Erscheinung Christi bildet den Archetypus, der in Form vieler Kopien in Materie gebannt an viele Orte Europas transferiert wurde. Die vornehmste Kopie stellt die Mosaikikone dar, andere Kopien des Visions-Christus sind mit der Gestalt des Schmerzensmannes in die Gregorsmesse eingefügt. Da nicht die Ikone den Ausgangspunkt bildet, muss auch die Christusgestalt der Darstellungen nicht zwingend eine formale Übereinstimmung mit der *imago pietatis* in Santa Croce aufweisen.

Auch wenn der Ablasserwerb hauptsächlich an die Verbreitung des Bildtypus Gregorsmesse gebunden war, eignete sich jeder Schmerzensmann, den man auf die päpstliche Vision zurückführte, als Ablassbild. Offenbar aber musste eine autonome »imago pietatis« recht genau die römischen Ikonen zitieren, um erkennbar zu sein. Deshalb geben

7 MEIER, Gregorsmesse (wie Anm. 3), 45–49. – Vgl. auch Gunhild ROTH, Die Gregoriusmesse und das Gebet »Adoro te in cruce pendentem« im Einblattdruck. Legendenstoff, bildliche Verarbeitung und Texttradition am Beispiel des Monogrammistens d, in: Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien, hg. v. Volker HONEMANN, Sabine GRIESE, Falk EISERMANN u. Marcus OSTERMANN, Tübingen 2000, 277–324.

8 William BREWYN, A XVth Century Guide-Book to the Principal Churches of Rome Compiled c. 1470 by William Brewyn, hg. v. Eveleigh WOODRUFF, London 1933, 57.

einige Einblattdrucke Christus mit den typischen vor dem Körper gekreuzten Armen wieder<sup>9</sup>, so wie auch eine umbrische Tafel aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts ziemlich genau auf die Gestalt der Mosaikikone anspielt (Tafel 1)<sup>10</sup>. Die eindeutige Bestimmung eines Schmerzensmannes als Visions-Christus gewährleistete entweder der anwesende Papst oder eine formale Übereinstimmung mit der Mosaikikone.

Auch wenn der Messritus der Gregorsmessen eine zweitrangige Komponente bildet, stellen einige Darstellungen doch einen kausalen Zusammenhang zwischen der liturgischen Feier und der Erscheinung her. Vor allem auf Bildern, die nach 1450 entstanden, nehmen Messelemente einen größeren Raum ein und Ornate und Altargeräte sind oftmals in minutiöser Genauigkeit abgebildet. Eine besonders enge Verbindung zum liturgischen Ritus stellen Gregorsmessen her, auf denen sich die Vision während der Elevation ereignet – diese Darstellungen sind jedoch verhältnismäßig selten. Die Messfeier bedingt jeweils die päpstliche Vision und nur durch den Ritus erscheint Christus. Der Meister der Heiligen Sippe etwa fügte Christus in ein bewegtes Bild ein (Tafel 2), das an Stelle eines Retabels hinter dem Altar erscheint, zusammen mit den Personen, die an der Passion beteiligt waren. Der Papst vor dem Altar aber erhebt die Hände im gleichen Gestus wie Jesus. Mit den Messgewändern hat er Christus selbst angezogen, zelebriert die liturgische Feier als Stellvertreter Christi und wird zum Spiegelbild des Schmerzensmannes. Die Messe als *memoria passionis* ist der Generator der päpstlichen Vision und der Zelebrant als zweiter Christus reflektiert die Erscheinung<sup>11</sup>.

Oggleich auf vielen Gregorsmessen der liturgische Ritus die Erscheinung hervorruft, ist die Rezeption des Visions-Christus doch nicht an eine Messhandlung gebunden. Der Gläubige kann zu einem beliebigen Zeitpunkt vor dem Altar die Erscheinung Gregors miterleben und für seine andächtigen Gebete vor dem Bild Ablass erhalten. Deshalb tragen auch einige Altarbilder einen Ablassertext, obgleich diese Textgattung für Altaraufsätze eher unüblich ist. Die Vision, die an Zeit, Ort und eine Person gebunden ist, wird dank der Kopien zu einem heilspendenden Erlebnis, das an vielen Orten, von unterschiedlichen Personen, zu einem beliebigen Zeitpunkt abrufbar ist. Selbst wenn der dargestellte Ritus bildimmanent relevant sein sollte, ist er für die außerbildliche Rezeption der Christusvision unerheblich, ebenso wie der liturgische Ritus vor dem Bild für die Bildaneignung keine entscheidende Rolle spielt. Die Gregorsmesse ist ein typisches Ablassbild, dessen Wesen gerade darin besteht, dass es ständig verfügbar ist und individuell genutzt werden kann. Zwar sind die Indulgenzen kirchlich sanktioniert und von Päpsten und Bischöfen eingesetzt – die abgebildeten Kleriker führen die Kirche als Gnadenspender unmissverständlich vor Augen –, doch abrufbar ist das Heil mittels einer individuellen Aneignung. Aus diesem Grund wurde die Gregorsmesse zu einem der bedeutendsten Motive des Einblattdrucks, sie dominiert also das Medium, das gerade außerhalb der Messe »in der Wohnstube«<sup>12</sup> gebraucht wird. Die graphischen Messdarstellungen tragen häufig ein Ablassversprechen, dessen geforderte Gebetsleistungen im häuslichen Umfeld

9 Vgl. *The illustrated Bartsch*, Bd. 163 (Supplement), hg. v. Richard S. FIELD, New York 1990, Nr. 856, 858, 866, 867, 868–3, 869, 870, 873–1.

10 Vgl. *Katalog der italienischen, französischen und spanischen Gemälde bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum* (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 6), bearb. v. Brigitte KLESSE, Köln 1973, 138f.

11 Zu diesem Bild ausführlich: Andreas GORMANS, *Zum Greifen nahe. Die Gregorsmesse – ein gemalter mnemotechnischer Traktat des Spätmittelalters*, in: *Erscheinung*, hg. v. GORMANS/LENTES, (wie Anm. 3), 259–301.

12 Gerhard WOLF, *Die Papstmesse in der Wohnstube*, in: *Ausstellungskatalog Glaube – Hoffnung – Liebe – Tod*, hg. v. Christoph GEISSMAR-BRANDI u. Eleonora LOUIS, Wien 1995, 277–279.

erbracht werden können. Letztlich gibt nicht die Messfeier, sondern die Andacht des Einzelnen den Ausschlag bei der Erlangung der Gnade. Deshalb sind auf einer Gregorsmesse, die Andrea di Niccolò (1440–1514) gegen 1450/1475 schuf, im vorderen Bildraum der Bußprediger Johannes der Täufer und der büßende Hieronymus zu sehen<sup>13</sup>. Sie erinnern an die innere Bußhaltung, die jedem Ablassgewinn vorausgeht, und an die Bußleistung, die in einem Gebet vor dem Erscheinungsbild bestehen kann. Zu welchem Zeitpunkt und wie oft sich der gläubige Betrachter als Büsser vor dem Bild niederlässt, liegt ganz in seinem Ermessen.

Die freie Verfügung des einmal gestifteten Ablasses betrifft nicht nur den Beter vor dem jeweiligen Bild, sondern umfasst auch die Verstorbenen. Seitdem die Theologen den Ablassgewinn stellvertretend für die Armen Seelen im Fegefeuer anerkannten und es zur allgemein üblichen Praxis wurde, eine Bußleistung zugunsten der Verstorbenen zu erbringen<sup>14</sup>, weitete sich die Verfügungsgewalt des Bildnutzers enorm aus. Einige Gregorsmessen reagieren auf die Totenfürsorge und bringen die Armen Seelen in Erinnerung, indem sie neben den Altar das Fegefeuer platzieren. Entweder werden die Seelen der Verstorbenen aus dem Purgatorium in den Himmel getragen oder das Blut Christi fließt in einem feinen Rinnsal in die lodernden Flammen. Obwohl beide Darstellungsarten die Gnadenspende der Messe unterstreichen, bindet das Fegefeuermotiv die Gregorsmesse dennoch nicht allein an den liturgischen Ritus. Unabhängig vom liturgischen Geschehen kann der Beter vor jedem dieser Bilder durch sein privates Gebet zur Rettung der Armen Seelen beitragen. Manche Darstellungen fordern sogar ausdrücklich dazu auf, wie ein florentinischer Kupferstich, der die Gregorsmesse mit dem Fegefeuer und einem Ablass text kombiniert (Abb. 2)<sup>15</sup>: Als überdimensional große Ablass tafel an der Wand angebracht übermittelt die Inschrift die übliche Visionslegende und verspricht demjenigen hohe Indulgenzen, der vor der *imago pietatis* kniend Paternoster und Ave Maria spricht. Ob der Beter diese Gebetsleistung für sein eigenes Seelenheil oder für Verstorbene verrichtet, bleibt ihm überlassen. Doch das Purgatorium neben dem Altar legt ihm ein helfendes Gebet für die Armen Seelen nachdrücklich ans Herz. Auf den Grund der Erlösung weist der Schmerzensmann hin: Sein Leiden und Sterben am Kreuz bilden den unerschöpflichen Heilsschatz, der bei der Messe reichlich fließt, der aber auch durch ein andächtiges Gebet zur Erquickung der Armen Seelen hervorsprudelt. Mit der Möglichkeit, auf sein eigenes Seelenheil und das der Verstorbenen einzuwirken, erhält der Nutzer der Gregorsmessen quasi-priesterliche Gewalt übertragen. Die kirchlichen Würdenträger, die auf vielen Darstellungen der »Erscheinung Gregorii« abgebildet sind, scheinen auf die individuelle Verfügungsgewalt zu reagieren und daran zu erinnern, dass die Kirche der Verwalter des Heilsschatzes ist, dass sie den Schlüssel zur reichgefüllten Schatztruhe besitzt, aus der dann aber der Laie durch seine aufrichtige Bußgesinnung und gewissenhaft erbrachte Bußleistung sich gleichsam selbst bedienen kann.

13 Vgl. Henk VAN OS, *Sienese Altarpieces 1215–1460. Form, Content, Function*, Groningen 1984, Abb. 200. – Stefan A. HORSTHEMKE, *Das Bild im Bild in der italienischen Malerei. Zur Darstellung religiöser Gemälde in der Renaissance*, phil. Diss. Münster 1996, Kat.-Nr. B4.

14 Nikolaus PAULUS, *Geschichte des Ablasses am Ausgang des Mittelalters*, Darmstadt 2000, Bd. 3, 316–343.

15 Vgl. Arthur M. HIND, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints Described*, Bd. 1: *Florentine Engravings and Anonymous Prints of Other Schools* (Plates 3), London 1938, Nr. 44.



Abb. 2: Gregorsmesse, Florentinischer Kupferstich, 1460/70.

Abbildung: Arthur M. Hind, Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints Described, Bd. 1: Florentine Engravings and Anonymous Prints of Other Schools (Plates 3), London 1938, Nr. 44.

## Die Messe Gregors des Großen

Für die nachtridentinischen Messdarstellungen, die Gregor den Großen abbilden, blieben das Fegefeuer und die Erlösung der Armen Seelen weiterhin von großer Bedeutung, die Art der Heilsvorgabe jedoch wurde neu bestimmt. Gregor erfuhr eine Renaissance, die sich in der Namensgebung der Päpste widerspiegelt. Als erster römischer Pontifex stellte sich Kardinal Ugo Boncompagni (1502–1585, Kardinal seit 1565) in die Tradition des hl. Papstes und bestieg als Gregor XIII. (1572–1585) den päpstlichen Stuhl<sup>16</sup>. Bereits vor seinem Pontifikat war er durch karitative Werke hervorgetreten, die sich nach seiner Amtseinsetzung fortsetzten und sich nun auf die Fürsorge für die Armen Seelen ausdehnten. Christine Göttler hat auf die Errichtung der für Tote privilegierten Altäre hingewiesen, als deren nachtridentinischer Erfinder Gregor XIII. auftrat und einen anhaltenden Aufschwung der Totenaltäre einläutete<sup>17</sup>. Im Heiligen Jahr 1575 richtete er in seinem Heimatort Bologna einen ersten privilegierten Altar ein, weitere 23 Totenaltäre folgten allein in dieser Stadt. Auch der Bologneser Papst Gregor XV. (1621–1623) setzte das Werk seines Vorgängers fort und stattete in seinem Geburtsort weitere Altäre mit einem Privileg aus<sup>18</sup>.

Der privilegierte Altartypus wird als ein gemeinnütziges Gegenmodell zu den exklusiven Familienaltären und den öffentlichen Laienaltären verstanden, denn mit der Verleihung eines vollkommenen Ablasses erwirkte man das sichere Seelenheil eines Verstorbenen<sup>19</sup>. Der Anspruch, dass jede Messe, die an einem privilegierten Altar gelesen werde, eine Seele aus dem Purgatorium befreie, war freilich nicht neu. Schon im Mittelalter galten einige Kirchen und einige Altäre als Garant der Seelenbefreiung, allen voran die von Gregor dem Großen eingerichtete Klosterkirche San Gregorio Magno auf dem Mons Celio, für deren Hauptaltar Luigi Capponi (ca. 1445–ca. 1515) Ende des 15. Jahrhunderts ein Altarretabel schuf, das diese Aufgabe thematisiert (Abb. 3). Auf den drei Bildfeldern sind von links nach rechts drei Messen des Papstes zu sehen: die 30 Messen, die er für den untreuen Mönch Justus las und auf diese Weise dessen Seele aus dem Purgatorium befreite, die »Erscheinung Gregorii« und eine weitere nicht spezifizierte Seelenmesse des Papstes. Die Gregorsmesse inmitten der beiden Seelenmessen bringt den spätmittelalterlichen Gebrauch dieses Bildes zum Ausdruck, denn die individuelle Heilsaneignung wird von zwei Möglichkeiten des ausschließlich liturgischen Heilserwerbs gerahmt. Liturgischer Ritus

16 Vgl. Ludwig VON PASTOR, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. Gregor XIII. (1572–1585)* (*Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* 9), Freiburg i.Br. 1925. – Zu seinen Bemühungen um die Ostkirche und Gregor von Nazianz (um 329–390): Herbert SIEBENHÜNER, *Umrisse zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547–1606)*, in: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, 229–320, hier: 259–284. – Kaspar ZOLLIKOFER, »Et Latinae et Graecae ecclesiae praeclarissima lumina [...] micarent«. Sankt Peter, Gregor XIII. und das Idealbild einer christlichen Ökumene, in: *Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn*, hg. v. Georg SATZINGER u. Sebastian SCHÜTZE, München 2008, 217–226.

17 Christine GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996. – DIES., »Jede Messe erlöst eine Seele aus dem Fegefeuer«. Der privilegierte Altar und die Anfänge des barocken Fegefeuerbildes in Bologna, in: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*. Ausstellungskatalog Schweizerisches Landesmuseum Zürich und Schnütgen-Museum Köln, hg. v. Peter JETZLER, München 1994, 149–164.

18 DIES., *Kunst des Fegefeuers* (wie Anm. 17), 73–75.

19 Ebd., 66–76.

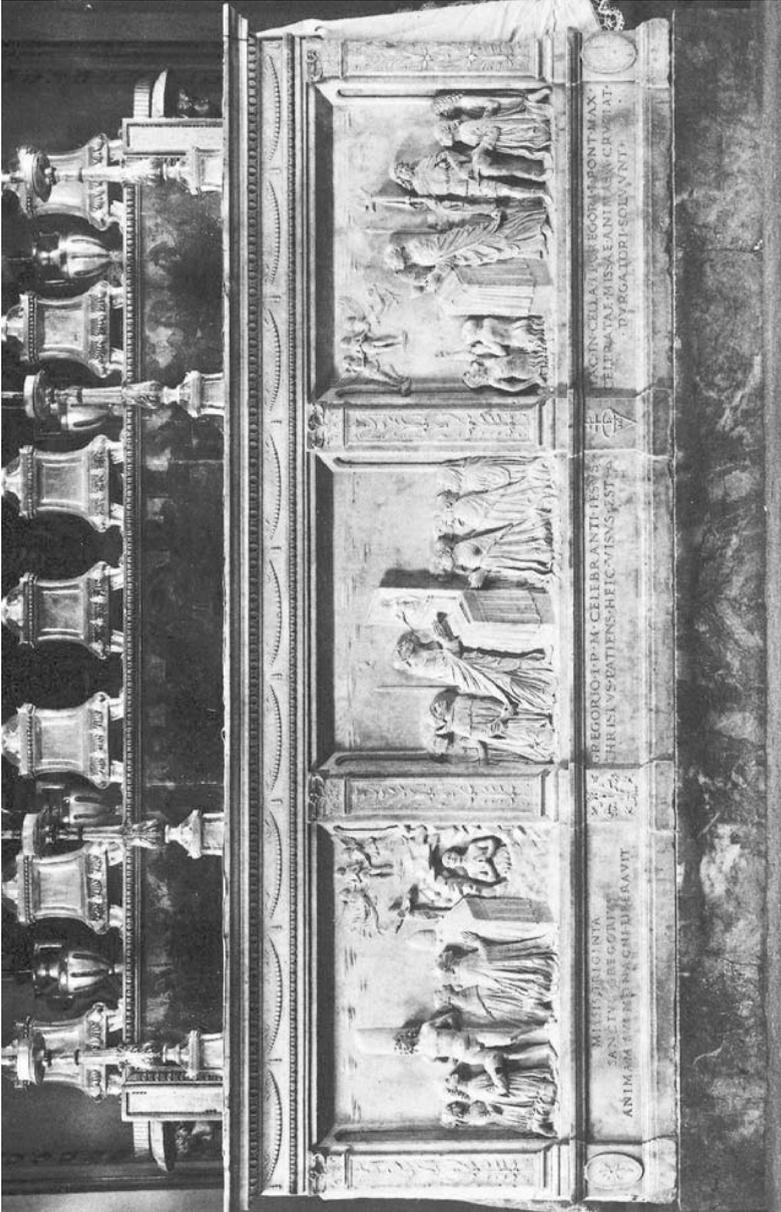


Abb. 3: Luigi Capponi, Retabel des Hauptaltars, Ende 15. Jahrhundert, Rom, San Gregorio Magno.

Abbildung: Christine Göttler, Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600, Mainz 1996.

und persönliche Andacht außerhalb des Ritus schlossen sich zu jener Zeit nicht aus, sondern bildeten zwei Seiten der Erlösungsmedaille. Gregor XIII. kopierte gewissermaßen den gregorianischen Altar in San Gregorio und transferierte ihn an andere Orte<sup>20</sup>. Das Urmodell wurde damit in andere Kirchen verpflanzt, so dass der Heilserwerb nicht mehr an ein einziges Gotteshaus gebunden war. Doch obwohl der Altar beliebig reproduzierbar wurde, blieb jede der Reproduktionen an den Papst geknüpft und die Einlösung des Plenarablasses war abhängig von der Feier einer Messe.

Einige der privilegierten Altäre erhielten ein Altarbild mit der Messe Gregors des Großen, wie der in Santa Maria delle Grazie in Bologna, für den Dionisio Calvaert (1540–1619) eine Messszene malte (Abb. 4)<sup>21</sup>. Der in Bologna lebende Flame rückte den Zweck der Altarstiftung unübersehbar in den Vordergrund: Unter den Stufen des Altars ist das Purgatorium angesiedelt, aus dem ein Engel gerade eine der Armen Seelen emporzieht. Die Errettung geschieht, weil Gregor der Große eine Messe zelebriert und weil Augustin (354–430), der Vater des Fegefeuers, bei Maria und dem Jesuskind Fürbitte einlegt. Einige Jahre später schuf Giovanni Battista Crespi (1573–1632), gen. Il Cerano, für die Capella dei Defunti in San Vittore zu Varese ein Altarbild<sup>22</sup>, das ebenfalls die Qualen der Seelen in ihrem feurigen Strafort eindringlich vor Augen führt (Tafel 3). Hier nimmt das Purgatorium einen großen Teil der Bildfläche ein, die Messhandlung des heiligen Papstes indes ist weit in den Hintergrund gerückt. Dennoch ist unmissverständlich, dass diese die Befreiung bewirkt, denn mit den erretteten Seelen schlängelt sich ein Spruchband der Himmelsgloriole entgegen, auf dem eine Gebetsbitte der Totenmesse zu lesen ist: *Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam*. Beide Darstellungen spiegeln das rituelle Geschehen vor dem Altar, indem sie mit Papst Gregor den Begründer der gregorianischen Messen benennen und indem sie die sichere, aber nicht sichtbare Wirksamkeit der liturgischen Handlung vor Augen führen.

Andere privilegierte Altäre erhielten Altarbilder, die keine Messe darstellen, sondern die Fürbitte Gregors des Großen visualisieren, wie Guercinos (1591–1666) Gemälde für San Paolo in Bologna, das erst 1647 für einen Altar entstand, den Papst Gregor XV. schon 1622 mit dem Privileg eines Plenarablasses ausgestattet hatte<sup>23</sup>. Wiederum bildet das Fegefeuer den Vordergrund, während der Papst nun als himmlischer Interzessor auftritt, der seinen Platz auf einer Wolke erhält und seine Fürbitte an die nächsthöhere Instanz weiterleitet. Ob die Altarbilder eine Seelenmesse Gregors des Großen oder die Fürbitte des Papstes darstellen, jeweils beziehen sie sich auf den Ritus am Altar der Kirche und auf den Plenarablass, der allein durch die Feier erworben wird. Der Bildinhalt ist nicht für eine individuelle Aneignung gedacht, sondern ist allein eine rhetorisch versierte Anpreisung des privilegierten Altars. Der Papst wird zum Urheber und Werbeträger der Seelenmesse und somit zum Vermittler des rein institutionell gespendeten Heils.

Eine gleichermaßen ritusbetonte Aussage übermitteln auch andere Altargemälde, die Gregor den Großen zum Protagonisten haben, etwa die Darstellung des Hostien-

20 Ebd., 58–63.

21 Ebd., 119. – Simone TWIEHAUS, Dionisio Calvaert (um 1540–1619). Die Altarwerke, Berlin 2002, Kat. A 27 mit weiterführender Literatur.

22 Vgl. Catherine PUGLISI, The Mass of St. Gregory and Cerano's Varese Altarpiece, in: Marsyas 19, 1977/78, 11–16. – Il Cerano 1573–1632. Protagonista del Seicento Lombardo. Ausstellungskatalog Palazzo Reale Mailand, hg. v. Marco ROSCI, Mailand 2005, Kat.-Nr. 39. – Marco ROSCI, Il Cerano, Mailand 2005, Kat.-Nr. 129, dort weitere Literaturangaben.

23 Vgl. GÖTLER, Kunst des Fegefeuers (wie Anm. 17), 119. – Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino 1591–1666. Ausstellungskatalog Museo civico archeologico Bologna und Pinacoteca civica e Chiesa del Rosario Cento, hg. v. Denis MAHON, Bologna 1991, Kat.-Nr. 107.



Abb. 4: Dionisio Calvaert, Gregor der Große und Augustin bitten für die Armen Seelen, um 1600, Imola, Chiesa del Suffragio.

Abbildung: Christine Göttler, Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600, Mainz 1996.

wunders, das Cesare Aretusi (1549–1612) für die Bologneser Kirche S. Maria dei Servi malte (Abb. 5)<sup>24</sup>. Diese überaus bekannte Legende der zweifelnden Hostienbäckerin, die durch die Verwandlung der Hostie von der Transsubstantiation überzeugt wurde, wird bereits in den ältesten Gregorsviten des 8. Jahrhunderts erzählt<sup>25</sup>, war jedoch für das Mittelalter von keinerlei Bedeutung. Auch in der frühen Neuzeit blieb die Darstellung dieser Legende eine Ausnahme. Doch ist es bezeichnend, dass gerade in Bologna, wo Gregor XIII. mit den privilegierten Altären eine großangelegte Kampagne für die katholischen Glaubenssätze Fegefeuer, Ablass und Opfermesse startete, der heilige Gewährsmann Gregor der Große nun auch für die Transsubstantiation einstand. Ähnlich wie auf den Fegefeuerdarstellungen ist bei Aretusi im Vordergrund eine Menschenmenge platziert, bestehend aus halben Figuren, die aufgereggt gestikulierend auf das Wunder am Altar schauen. Auch die zweifelnde Hostienbäckerin reagiert mit Erstaunen auf die Sakramentswandlung und weist mit erhobenem Zeigefinger auf das verwandelte Element hin. Die Messteilnehmer sind so sehr von dem Wunder in Anspruch genommen, dass sie die Skulptur Christi mit dem Kreuz nicht beachten, die durch ihre Größe und bildzentrale Anordnung für den Betrachter unübersehbar ist. Der auferstandene Christus ist an diesem Ort umso auffälliger, da sich eine gleiche Figur auf einem anderen Altar der Servitenkirche befindet. Aretusi zitierte die hochaufragende Christusgestalt, die Giovanni Angelo Montorsoli (um 1507–1563) zwischen 1558 und 1562 für den Hochaltar geschaffen hatte<sup>26</sup>: Er übernahm die Beinstellung der Skulptur, während er die Arme spiegelverkehrt wiedergab. Auf dem Hochaltar steht der Auferstandene auf einer weit hervorkragenden Plinthe, direkt über dem Tabernakel, den adorierende Engel flankieren. So bilden der Auferstehungs-Christus und das eucharistische Sakrament jeweils das Zentrum der Altarretabel. Dem Kirchenbesucher war es ein Leichtes, die überdimensional große Gestalt auf Aretusis Altarblatt mit Montorsolis eucharistischem Christus zu identifizieren. Aretusis Altargemälde blieb damit kein isoliertes Werk, sondern trat mit Montorsolis Skulptur in einen wechselseitigen Dialog: Es bestätigt die Gegenwart Christi im Tabernakel des Hauptaltars, während die Christusskulptur und der Tabernakel im Gegenzug die Plausibilität des Wunders auf dem Gemälde unterstrichen.

Wenige Jahre zuvor hatte Aretusi für die Bologneser Kirche S. Maria del Baraccano ein weiteres Wunder aus der Vita Gregors des Großen auf einem Altargemälde dargestellt, das wiederum auf einem privilegierten Altar Aufstellung fand. Es handelt sich dieses Mal um die Pestprozession, bei der die berühmte Marienikone aus S. Maria Maggiore durch Rom geführt wurde und ein Engel über dem Hadriansmausoleum das Ende der verheerenden Seuche anzeigte. Den Auftrag für ein Altarbild dieses Themas hatte der

24 Vgl. Daniele BENATI, *L'attivit a bolognese di Cesare Aretusi*, in: *Il carrobbio* 8, 1982, 37–50, hier: 44f. – DERS., *Cesare Aretusi (Bologna, 1549 – Bologna, 1612)*, in: Vera Fortunati, Pietrantonio, *Pittura Bolognese del '500*, 2 Bde., Bologna 1986, Bd. 2, 709–711.

25 Francis A. GASQUET, *A Life of Pope St. Gregory the Great written by a Monk of the Monastery of Whitby (probably about A. D. 713)*, Westminster 1904. – Hartmann GRISAR, *Die Gregorbiographie des Paulus Diakonus in ihrer ursprünglichen Gestalt, nach italienischen Handschriften*, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 11, 1887, 158–173, hier: 160f.

26 Vgl. zum Hochaltar: Birgit LASCHKE, *L'altare maggiore nella chiesa dei Servi a Bologna. Considerazioni sulla nuova funzione dell'altare maggiore conventuale nell'ambito della controriforma*, in: *Il luogo ed il ruolo della citt  di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, hg. v. Giovanna PERINI, Bologna 1992, 7–44. – Birgit LASCHKE, *Fra Giovanni Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1993, 113–140, Kat.-Nr. 20. – Vgl. auch Luise LEINWEBER, *Bologna nach dem Tridentinum. Private Stiftungen und Kunstauftr ge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung. Das Beispiel San Giacomo Maggiore*, Hildesheim u.a. 2000, 129–132.

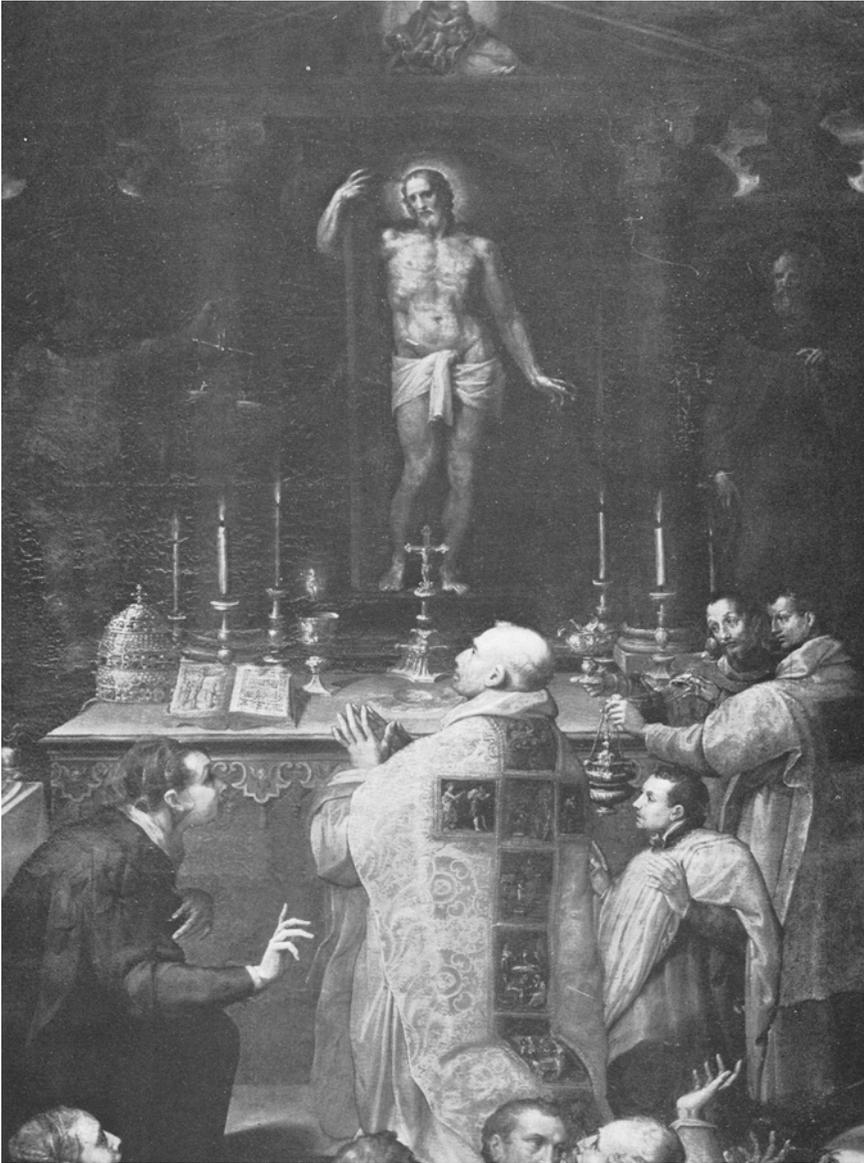


Abb. 5: Cesare Aretusi: um 1590, Gregor und das Hostienwunder, Bologna, S. Maria dei Servi.

Abbildung: Luise LEINWEBER, Bologna nach dem Tridentinum. Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung. Das Beispiel San Giacomo Maggiore, Hildesheim u.a. 2000.

einflussreiche päpstliche Vorkoster Paolo Ghiselli († 1585) zunächst allerdings Federico Zuccaro (1542–1609) in Rom erteilt. Dessen Gemälde, das nur in Form eines Nachstichs von Aliprando Caprioli (um 1575–1600) erhalten blieb (Abb. 6), wurde jedoch abgelehnt. Ghiselli verpflichtete stattdessen den in Bologna lebenden Cesare Aretusi, ein Altarblatt zu malen<sup>27</sup>. In Anlehnung an Zuccaro schuf dieser eine Darstellung, die das Vorbild nicht verleugnen kann, sich aber in mehrfacher Hinsicht davon unterscheidet (Tafel 4). Hier sei nur eine bedeutsame Differenz benannt<sup>28</sup>: Aretusi verzichtete auf die Marienikone, obgleich diese der Legende nach entscheidend zur Erhörung der Bitten beigetragen hatte. Stattdessen kniet der Papst im Bildvordergrund und richtet seine Fürbitte direkt zum Himmel. Die Verehrung der Bilder, die das Tridentinum unter Betonung ihrer reinen Repräsentation des Prototyps restringiert hatte, mag u.a. zu Aretusis Beschränkung geführt haben. Statt ein Gnadenbild zu propagieren, proklamiert er die Fürbitte des Papstes und stellt damit eine Beziehung zum privilegierten Altar her. Gregor wendet sich direkt zu Maria im hell beleuchteten Himmel, die seine Bitte an Christus weiterleitet, der wiederum mit gebietender Geste den Engel aussendet. Außer der Himmelsöffnung ist nur der Bildvordergrund beleuchtet, so dass neben dem himmlischen Personal die kirchlichen Würdenträger in ihren prächtigen Ornaten klar hervortreten. Mittel- und Hintergrund indes sind so dunkel gehalten, dass selbst der Engel über dem Hadriansmausoleum kaum auszumachen ist. Damit erhält der Papst inmitten seiner klerikalen Entourage die ungeteilte Aufmerksamkeit des Betrachters. Die Physiognomie des Papstes aber birgt ein Kryptoporträt Gregors XIII., so dass der gegenwärtige Pontifex in Personalunion mit seinem heiligen Vorgänger zum Urheber der Errettung wird. Mit dem Fehlen der Ikone verändert das Altarbild die Ursprungslegende erheblich. Es beschnitt die Wirkmacht des altehrwürdigen Gnadenbildes und nahm dem Betrachter die Möglichkeit, eine individuelle Bildandacht vor dem Altargemälde zu halten. Diese einschneidende Veränderung des ursprünglichen Legendeninhalts übernahmen auch andere Darstellungen der Pestprozession<sup>29</sup>. Offenbar war eine Nutzung außerhalb der Messe nicht erwünscht und Zuccaros Altarblatt war auch deshalb abgelehnt worden, weil es den Heilserwerb nicht ausschließlich und nicht eindringlich genug an die liturgische Feier und die Institution Kirche gebunden hatte.

Als weitere Episoden aus der Vita Gregors des Großen wurde nach dem Tridentinum auch das Wunder des blutenden Brandeums bzw. des blutenden Korporales aktuell, das im Mittelalter kaum je dargestellt worden war. Wiederum wurde Dionisio Calvaert beauftragt, für SS. Gregorio e Siro in Bologna ein Altarbild zu schaffen (Tafel 5)<sup>30</sup>. Diese Darstellung kannte offenbar Andrea Sacchi (1599–1661), der etwa 40 Jahre später das gleiche Thema für die Capella Clementina der Peterskirche in Rom malte (Tafel 6)<sup>31</sup>. Der

27 Zum Streit um das Gemälde, der mit der Ausweisung Zuccaros aus Rom endete, ausführlich: Tristan WEDDIGEN, Federico Zuccaro zwischen Michelangelo und Raffael. Kunstideal und Bilderkult zur Zeit Gregors XIII., in: Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, hg. v. DEMS., Basel 2000, 195–269.

28 Vgl. ebd., 232–259

29 Z.B. Ventura Salimbeni (1568–1613), dessen Altarbild sich eng an Aretusis Vorbild anlehnt: Peter A. RIEDL, Zum Œuvre des Ventura Salimbeni, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 9, 1959/60, 221–248. – Oder Jacopo Zucchi (1541–1589/90) Pestprozession aus den Jahren 1577/1582: Steven F. OSTROW, Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore, New York 1996, 132–138.

30 TWIEHAUS, Calvaert (wie Anm. 21), Kat.-Nr. A 8 mit weiterführender Literatur.

31 ANN SUTHERLAND HARRIS, Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue, Oxford 1977, Kat.-Nr. 9. – Louise RICE, The Altars and Altarpieces of New St. Peter's



Abb. 6: Aliprando Caprioli nach Federico Zuccaro, Pestwunder, nach 1578.

Abbildung: Tristan WEDDIGEN, Federico Zuccaro zwischen Michelangelo und Raffael. Kunstideal und Bilderkult zur Zeit Gregors XIII., in: Federico ZUCCARO. Kunst zwischen Ideal und Reform, hg. v. Dems., Basel 2000, 195–269.

Bezug zur Messe ist bei Calvaert nicht ausdrücklich hergestellt, denn der Papst trägt kein Messornat. Dennoch findet das Wunder vor einem Altar statt und der prächtig gekleidete Gesandte hat sich bereits andächtig auf einem Kissen niedergekniet, als er gewahrt wird, dass das von ihm als zu gering beanstandete Tuch eine kostbare Berührungsreliquie vorstellt, die zu bluten vermag. Der Umstand, dass es sich hier um ein Korporale handelt und nicht um ein Brandeum, von dem die Urlegende des Paulus Diaconus (zwischen 725 und 730 – zwischen 797 und 799) berichtet, und dass auf dem Altar die Kerzen angezündet sind, lassen dennoch an einen Messzusammenhang denken. Dieser ist bei Sacchi eindeutig gegeben, auch wenn hier der Papst ebenfalls nicht korrekt gekleidet ist und weder Dalmatik noch Pallium trägt, was schon Michele Lonigo (1572–1638), der Zeremonienmeister der päpstlichen Kapelle und Präfekt des vatikanischen Archivs, gleich nach Fertigstellung des Gemäldes beanstandet hatte<sup>32</sup>. Den Altar, für den Sacchis Gemälde bestimmt war, hatte wiederum Gregor XIII. mit einem Privileg ausgestattet, zudem ruhten dort die Gebeine Papst Gregors des Großen. So vereinen sich das Bild, die gemalten und realen Reliquien mit dem Messritus und proklamieren *unisono* das Heil der Kirche.

Als letztes Beispiel der Gregors-Ikonografie nach dem Tridentinum sei eine Messe Gregors des Großen von Jacopo Zucchi (1541–1589/90) für das Oratorium der römischen Erzbruderschaft SS. Trinità dei Pellegrini aus den Jahren 1575/76 genannt (Tafel 7)<sup>33</sup>. Hier wird eine große Zahl kirchlicher Würdenträger aufgeboten, unter denen der Stifter Kardinal Ferdinando de' Medici (1562–1609) durch seine direkte Betrachtersprache besonders auffällt. Um zum zelebrierenden Papst zu gelangen, muss sich der Betrachter erst seinen Weg durch die prächtig gekleideten Amtsinhaber im Vordergrund bahnen. Der Papst trägt wiederum die Gesichtszüge Gregors XIII. Im Bildhintergrund, überfangen von der mächtigen Architektur von Neu-St. Peter, werden die geistlichen Wohltaten beider Päpste in Stein gehauen und in Form von aktuellen Ereignissen präsentiert: Die Skulpturen in den Zwickeln des Gewölbes summieren mit Caritas und Religio ihre pastoral-karitativen Tätigkeiten, die beiden Reliefs verweisen auf die Erlösung der Verstorbenen aus dem Fegefeuer und das Verfassen homiletischer Schriften, die Pilger im Seitenschiff und die offene Heilige Pforte erinnern an den Ablasserwerb im Anno Santo und schließlich klingen mit der Engelsburg in der Ferne die Pestprozession und die päpstliche Fürsorge für Leib und Seele an. Doch sind all diese Wohltaten weit in den Hintergrund gerückt und die Menge der prächtig gekleideten klerikalischen Würdenträger nimmt den vordersten Rang ein. So gelangt der Betrachter nur über die kirchlichen Ämter zum Heil und eine individuelle Aneignung ist völlig ausgeschlossen.

Mit dem großen Aufgebot und der bildprominenten Anordnung der Kleriker unterscheidet sich Zucchis Darstellung nicht wesentlich von den anderen nachtridentinischen

outfitting the Basilica 1621–1666, New York 1997, Kat.-Nr. 9, 221–224. – Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572–1676. Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn und Martin-Gropius-Bau Berlin, Leipzig 2005, Kat.-Nr. 68. – Wiebke WINDORF, Sakrale Historienmalerei in St. Peter in Rom. Faktizität und Fiktionalität in der Altarbildausstattung unter Papst Urban VIII. (1623–1644), Regensburg 2006, 114–132, 192–194 mit ausführlicher Literaturangabe.

32 Ingo HERKLOTZ, Michele Lonigo als Kunstkritiker. Zu einer historistischen Rezeption der Altarbilder von Sacchi und Passignano in St. Peter, in: *Ars naturam adiuvans*. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996, hg. v. Victoria VON FLEMMING u. Sebastian SCHÜTZE, Mainz 1996, 413–429. – WINDORF, *Historienmalerei* (wie Anm. 31), 120–125.

33 Rudolf PREMESBERGER, Die Messe Papst Gregors des Großen, in: *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*. Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München, hg. v. Reinhold BAUMSTARK, München 1997, Kat.-Nr. 8 mit weiterer Literatur.

Gregorsdarstellungen, wohl aber von seinem ikonografischen Vorbild, einer Gregorsmesse, die Antonio da Viterbo (ca. 1450–1516), gen. Il Pastura, 1497 als Seitenflügel eines Triptychons geschaffen hatte (Tafel 8)<sup>34</sup>. Jede der Messszenen findet in einem Renaissancegebäude statt, doch nur Zucchi machte sich die Architektur zunutze, um die Wohltaten der Päpste perspektivisch gestaffelt vorzuführen. Beide Papstgestalten beugen sich in gleicher Haltung über die Hostie, die sie vorsichtig in Händen halten, und über beiden Päpsten erscheint ein Zeichen der Gegenwart Gottes, bei da Viterbo der Schmerzensmann und bei Zucchi der Geist Gottes in Gestalt einer Taube. Doch nur dem Betrachter der Gregorsmesse wird mit dem Visions-Christus ein Bild zur individuellen Andacht geboten. Der Betrachter der Messe Gregors des Großen hingegen erhält mit der Zurschaustellung kirchlicher Machtfülle ein Bild, das die Austeilung des Heils einzig an die Institution Kirche bindet.

Dieser erste, doch keineswegs vollständige Überblick der Gregor-Ikonografie nach dem Tridentinum lässt erkennen, dass der heilige Papst zur Zeit der katholischen Konfessionalisierung zu der Gestalt schlechthin geworden war, die typische katholische Glaubenswahrheiten autoritativ bezeugte: Er bestätigt die Wirkmacht der Reliquien, beweist die Wahrheit der Transsubstantiationslehre, belegt die Realität des Fegefeuers und bezeugt die heilsspendende Kraft der Messe. Damit unterscheidet sich die nachtridentinische Aufgabe des Papstes deutlich von seiner spätmittelalterlichen Funktion als Bereitsteller eines Visionsbildes, das er der individuellen Nutzung anheimstellt. Die Darstellungen Gregors des Großen führen exemplarisch den Wandel der Altarbilder vor und nach dem Tridentinum vor Augen: Der Status der Bilder auf dem Altar wandelte sich von der Heilungsvermittlung, die individuell abgerufen werden konnte, zur Heilankündigung, die allein der Ritus einlöste.

34 Vgl. HORSTHEMKE, Bild (wie Anm. 13), Kat.-Nr. C 4. – Carlo PIETRANGELI, Die Gemälde des Vatikan, München 1996, Kat.-Nr. 118.