

DAVID GANZ

## EINE HEILIGE MIT GROSSER GARDEROBE

ELISABETH - BILDER IM  
KONFESSIONELLEN ZEITALTER

Für Überlegungen zu Transformationen von Heiligkeitsmodellen unter den Vorzeichen der Konfessionalisierung ist Elisabeth von Thüringen ein interessanter Testfall: Es handelt sich um eine im ausgehenden Mittelalter sehr populäre Heilige, deren „Stammregion“ Hessen/Thüringen im Verlaufe der Glaubenskontroversen zum Protestantismus überwechselte. Die Verehrung der Heiligen geriet damit unter besonderen Druck, der einschneidende Änderungen auch für die Bildproduktion erwarten lässt.

Auf einer seiner letzten Sitzungen hatte das Konzil von Trient die Orthodoxie der hergebrachten Heiligenverehrung festgeschrieben und so eine längere Phase einer eher defensiven, mitunter auch selbstkritischen Haltung zu diesem Thema beendet.<sup>1</sup> Als konfessionelles Unterscheidungsmerkmal und wirkungsvolles Instrument der eigenen Identitätsstiftung wurde der Kult der Heiligen in der Folgezeit offensiv propagiert.<sup>2</sup> Ein klares Indiz hierfür ist die Kanonisierungspolitik: Das Heiligsprechungsverfahren selbst wurde unter Sixtus V. und Urban VIII. verschärft und zentralisiert, gleichzeitig begann mit Sixtus eine lange Reihe von Päpsten, die nach längerer Pause wieder neue Heilige kürten. Unter ihnen befanden sich zunehmend Personen, deren Tod zum Zeitpunkt der Kanonisation keine hundert Jahre zurücklag: Karl Borromäus, Ignatius von Loyola, Theresa von Avila wären als bekannteste Vertreter dieser konfessionellen Heiligengeneration zu nennen. Parallel dazu wurde selektiv der Kult älterer Heiliger gefördert, von denen viele der Frühzeit des Christentums angehörten, andere aber auch, wie Elisabeth, dem hohen oder späten Mittelalter.

Konstitutiv für das Funktionieren des Heiligenkults sind Bilder: Ihnen fällt die Aufgabe zu, das Äußere des Heiligen zu einem einprägsamen Typus zu formen und an seinem Handeln bestimmte Muster heiligmäßigen Lebens sichtbar werden zu lassen.<sup>3</sup> In der umfangreichen Produktion von Heiligenbildern nachtridentinischer Zeit nahm Elisabeth jedoch einen eher marginalen Platz ein: nicht nur wurde sie vergleichsweise selten dargestellt, sie ist oft auch nur Rand- oder Füllfigur größerer ikonographischer Programme. Erst spät, im 18. Jahrhundert, steht Elisabeth wieder häufiger im Zentrum von Altar- und Deckenbildern.<sup>4</sup> Was waren die Gründe dafür, dass sie gegenüber anderen mittelalterlichen Heiligen wie Franziskus, Katharina von Siena oder Domini-

kus derart ins Hintertreffen geriet? Hält man sich an das von Peter Burke erstellte „Identikit“ des neuen konfessionellen Heiligen, scheint der Fall eindeutig: Die im 17. und 18. Jahrhundert kanonisierten Personen waren überwiegend männlich und nahezu ausnahmslos Kleriker. Als Ordensgründer, Priester oder Missionare bauten sie mit am großen Gebäude der Institution Kirche. Frauen war die Rolle der visionären Ekstatikerin vorbehalten. Elisabeth, wir müssen dies nicht weiter ausführen, passte in dieses Raster nicht hinein. Ihre herausragende Eigenschaft – karitative Aktivität – erlangte in den Prozessen der Selig- und Heiligsprechung erst im 18. Jahrhundert wieder stärkeres Gewicht.<sup>5</sup>

Weniger gut überschaubar wird die Situation aber, wenn wir uns nach den Kriterien einer Reaktivierung älterer Heiliger fragen. Die Initiative zu einer solchen Wiederbelebung lag nicht exklusiv bei kirchlichen Organen, sondern auch bei anderen sozialen Gruppen, deren Identität mit dem Kult eines bestimmten Heiligen verknüpft war – entsprechend unterschiedlich konnten deren Rollenprofile ausfallen. Dennoch, so Peter Burschel, teilen viele dieser Kulte eine Anforderung, die als spezifisch für das konfessionelle Zeitalter gelten kann: besondere Attraktivität besaßen diejenigen älteren Heiligen, die sich durch ihre Nähe zu Christus auszeichneten – Personen aus dem Umfeld Jesu wie Joseph, Magdalena und die Apostel, frühchristliche Märtyrer, die Christus in den Tod nachgefolgt waren, Gründer von Orden und anderen kirchlichen Organisationen, spätmittelalterliche Mystiker mit christusbezogenen Visionen.<sup>6</sup>

Für Elisabeth liest sich auch dieser Katalog nicht sehr viel aussichtsreicher. Doch kennen wir genug Fälle, in denen die Identität von Heiligen einfach umdefiniert wurde, um veränderten Präferenzen zu genügen. Man muss also davon ausgehen, dass die schwache Nachfrage nach Elisabeth-Bildern auch in der Schwäche der Trägergruppen begründet liegt, welche den Kult der Heiligen unterstützten: die über das gesamte katholische Europa verstreuten Hospitäler, in Flandern die Beginen, im Reichsgebiet der Deutsche Orden, die Franziskaner-Tertiarinnen und der aus ihnen hervorgegangene Orden der Elisabethinerinnen, schließlich einzelne katholische Angehörige des Hauses Hessen, welche Elisabeth als Ahnfrau verehrten. Alles in allem hatten die Förderer des Elisabeth-Kultes zu geringes gesellschaftliches Gewicht und



waren untereinander zu wenig vernetzt, um eine breitere, stetigere Nachfrage nach Bildern in Gang zu bringen.<sup>7</sup>

Die Produktion von Elisabeth-Bildern lässt sich angesichts dieser Zersplitterung nur an einer Reihe letztlich unverbundener Einzelfälle diskutieren. Gerade in ihrer Verschiedenheit vermögen sie die Pluralität von Heiligkeitsmodellen und Bildkonzepten zu verdeutlichen, die trotz aller Bemühungen um Homogenisierung und Zentralisierung die katholische Bildproduktion des konfessionellen Zeitalters prägte. Im Folgenden sollen drei Beispiele des 17. Jahrhunderts im Vordergrund stehen – aus jener kritischen Phase, in der Elisabeth am stärksten dem Druck ausgesetzt war, der von den neuen kirchlichen Normen „richtiger“ Heiligkeit ausging.<sup>8</sup>

#### STUMMES HELDENTUM – ELISABETH IN EINEM ANTWERPENER KRANKENHAUS DES FRÜHEN 17. JAHRHUNDERTS

Unser erstes Beispiel führt in eines der zahlreichen Hospitäler, die Elisabeth als ihre Patronin verehrten. Die Schwestern des Antwerpener Elisabethgasthuis gaben um 1620 zwei Triptychen für ihre Kirche in Auftrag: eines für ihren Gründervater Augustinus, das andere für ihre Schutzpatronin Elisabeth.<sup>9</sup> Für die Ausführung der beiden Retabel war Martin Pepyn zuständig, einer der zahlreichen Maler, die damals im Schatten der alles dominierenden Rubens-Werkstatt ihr Brot verdienten.<sup>10</sup>

Die Stadt an der Schelde hatte sich zu dieser Zeit längst zu einem Laboratorium katholischer Sakralkunst entwickelt. Nach der Rückeroberung durch die spanischen Truppen verfolgten die Erzherzöge Albert und Isabella das Ziel, die Stadt zu einem „Bollwerk“ gegen die Gefährdungen des Calvinismus auszubauen, und dies nicht zuletzt mit den Waffen der Bildkunst, mit neuen Altarbildern wie mit massenhaft reproduzierter Druckgraphik.<sup>11</sup> Pepyns Retabel ist Teil dieser Konfessionalisierung mit visuellen Mitteln, die gerade dem Bild des Heiligen neue Züge verlieh. Zu den programmatischen Grundentscheidungen gehörte bereits die Wahl des Triptychons als Trägermedium, das in der Antwerpener Sakralkunst der Zeit generell hoch im Kurs stand. Es ermöglichte die Inszenierung eines zentralen Ereignisses der Heiligenvita im Wechsel von Verhüllung und Enthüllung, von geschlossenen und geöffneten Flügeln und bot zugleich Platz für eine zyklische Erzählung, welche mehrere Begebenheiten aus dem Leben der Heiligen in einen narrativen Zusammenhang stellte.

Beginnen wir mit dem Zustand, in dem sich das Retabel die meiste Zeit über präsentierte: Auf den Außenflügeln wird der Lebensweg Elisabeths eng mit demjenigen Weg verknüpft, auf dem die Bewohner des Elisabethgasthuis unterwegs waren (*Abb. 1*). Links schleppen sich mehrere zerlumpete, von Entbehrungen schwer gezeichnete Gestalten durch eine Tordurchfahrt. Rechts empfängt ein weiterer Bettler, der das Gasthuis bereits betreten hat, die Fußwaschung von Elisabeth und ihrem Gefolge, im Hintergrund wird der Kranken-

saal mit zahlreichen Betten sichtbar, in dem er seine Bleibe finden wird. Bei aufgeklappten Flügeln wechselt die Erzählung nicht nur in einen höherwertigen Darstellungsmodus (jede Szene wird von einem Himmelssegment überfangen), sie ist jetzt auch an Schauplätzen lokalisiert, die sich zunehmend vom Hier und Jetzt der Hospitalinsassen entfernen. Eine idealisierte Architekturkulisse in antikisierender Formensprache bezeichnet auf der Mitteltafel den fürstlichen Palast Elisabeths (*Abb. 2*). Vor der säulengestützten Portikus des Gebäudes drängen sich notleidende Menschen in großer Zahl, denen die Fürstin, begleitet von mehrköpfiger Dienerschaft, Schmuck, Geld und Silbergerät übergibt – ein Geschehen, das in der mittelalterlichen Überlieferung als Austeilung des Witwenerbes bekannt ist. Auf den Innenflügeln schließlich springt die Handlung ans Ende der Elisabeth-Vita: Die Heilige liegt auf dem Totenbett und wird von Christus ins Paradies aufgenommen.

In der Abfolge von äußerer und innerer Wandlung kombiniert das Retabel zwei gute Werke Elisabeths mit ihrem guten Sterben und ihrer abschließenden Belohnung durch Christus. Als eigentliches Leitmotiv erweist sich dabei die Fähigkeit der Heiligen, Schwellen zwischen unterschiedlichen Räumen für andere passierbar zu machen und selbst zu passieren: zwischen der Welt außerhalb und derjenigen innerhalb des Hospitals, zwischen der Welt der Armen und derjenigen der Reichen, zwischen Leben und Tod, zwischen Diesseits und Jenseits. Beim Blick auf die Außenseite durften sich die Hospitalbewohner von Elisabeth persönlich empfangen fühlen. Nach Öffnung der Flügel konnten sie in der Patronin des Hospitals ein Exemplum für den Weg vom Leben in den Tod erkennen, der ihnen allen noch bevorstand. Beide Phasen der Erzählung waren strukturell eng verklammert: Wenn die Heilige am Ende von Christus in den Himmel aufgenommen wurde, so war dies bereits in der *imitatio Christi* vorgezeichnet, die sie zu Beginn des Zyklus mit der Fußwaschung praktizierte. Die entscheidende Probe zur Erlangung der Heiligkeit aber war im Verweissystem der Bildfelder die Mitteltafel.

Mit der Austeilung des Witwenerbes an die Armen rückt Pepyns Retabel ein Ereignis ins Zentrum, dessen Handlungsschema auch in anderen Heiligenbildern der Zeit wiederkehrt – Annibale Carracci hatte wenige Jahre zuvor eine Almosenspende des heiligen Rochus, Domenico eine Güterverteilung der heiligen Cäcilie gemalt.<sup>12</sup> Man kann dies durchaus als Beleg für ein allgemeineres Interesse an einer karitativen Heiligkeit werten, welche sich den Kampf gegen die Not der ärmeren Bevölkerungsschichten verschrieben hatte.<sup>13</sup> Pepyns Komposition teilt mit den Gemälden der Bologneser Schule den bildbestimmenden Kontrast zwischen der mildtätigen Heiligen und der bedürftigen Masse, deren Gebrechen und Elend mit großer Detailgenauigkeit erfasst werden. Das Besondere der Antwerpener Tafel aber ist die Zentralisierung und Monumentalisierung der Heiligengestalt innerhalb dieser Kontraposition: Der steinerne Rahmen der Architektur gibt eine feste planimetrische Matrix vor, welche die Bild-





Abb. 1: Martin Pepyn, Bettler auf dem Weg ins Hospital, Fußwaschung durch Elisabeth (äußere Wandlung des Elisabeth-Retabels), 1623 (Antwerpen, Elisabethgasthuis)

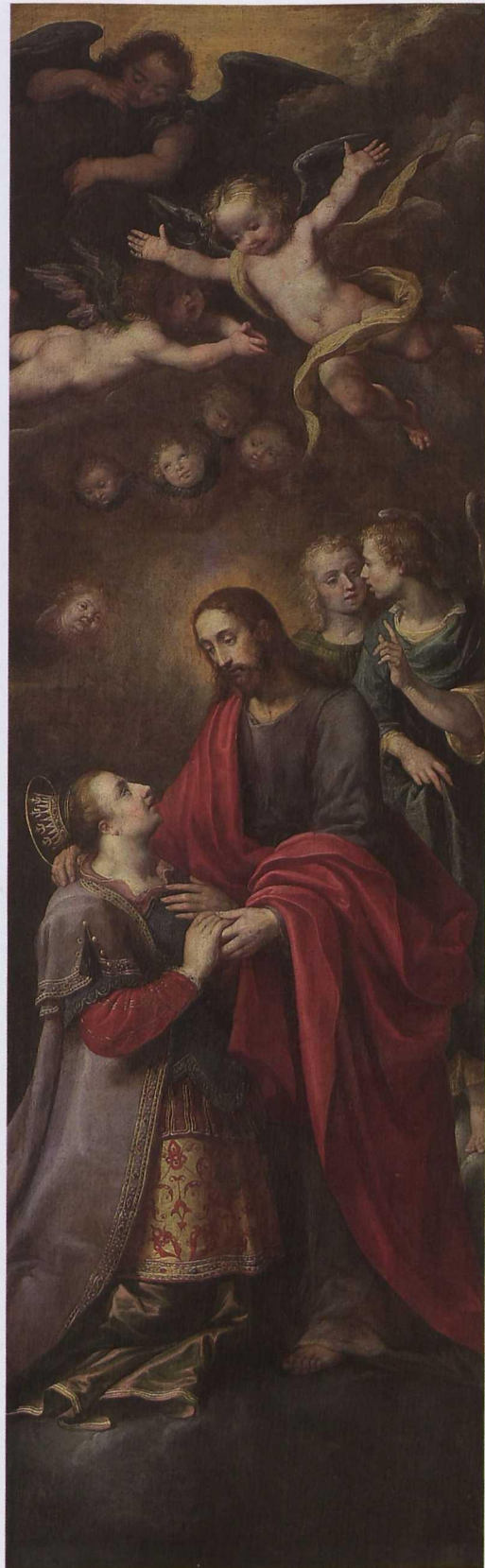




fläche nicht nur horizontal in zwei getrennte soziale Sphären aufteilt, sondern die Heilige auch über die Schar der Bedürftigen stellt. Kompositorisch gesehen ist der Körper der Heiligen wie eingebaut in diese steinerne Geometrie. Allein die Handlung des Gebens, die Elisabeth dazu zwingt, ihren Oberkörper in den Raum der Armen hinabzuneigen, verletzt diese abgezielten Grenzen – eine Störung der Ordnung, die ein anderes Ordnungsprinzip, nämlich dasjenige der Symmetrie ins Recht setzt. Erst dank der Bewegung nach vorne nimmt Elisabeths Kopf die Mittelachse des Bildes ein und wird so auch zum geometrischen Zentrum der gesamten Komposition.

Mit Mitteln der Bildgeometrie arbeitet Pepyn darauf hin, die Heilige zu monumentalisieren und über die übrigen Akteure der Historie hinauszuhoben. Dazu kommen Elemente, welche das äußere Geschehen auf seine transzendente Dimension hin durchsichtig machen: Von links oben bricht ein diagonaler Lichtstrahl in den Bildraum ein, die zwei Putten mit Rosenkrone ihre Flugbahn weist. Die karitative Tat Elisabeths wird simultan von Gott belohnt, dank ihres Wirkens öffnet sich über der Heiligen der Himmel. Auf Elisabeth wird hier ein Strukturmuster übertragen, das sich auf Rubens' großformatige Altarbilder der 1610er Jahre zurückführen lässt: Zu denken wäre insbesondere an die Hochaltargemälde für die Antwerpener Jesuitenkirche, welche die Heiligkeit der damals noch nicht kanonisierten Ignatius und Franz Xaver ad oculos demonstrieren sollten (Abb. 3).<sup>14</sup> Ähnlich wie Rubens den Gründer des Jesuiten-Ordens, modelliert Pepyn die Patronin des Hospitals nach Maßgabe eines heroischen Heiligenideals, zu dessen Kennzeichen eine denkmalhafte Monumentalisierung ebenso gehört wie die Eröffnung eines Korridors der Transzendenz über der Heiligengestalt. Diese Vergrößerung des Heiligen wird von beiden Malern eingebunden in ein wirkungsästhetisches, letztlich rhetorisch fundiertes Konzept, in dem die Vertreter des einfachen Volkes, die Elenden und Bedürftigen nicht nur die Nutznießer der „gesta“ des Heiligen sind, sondern auch die Adressaten seiner beredten Gesten.<sup>15</sup> Die dichtgedrängte Masse, deren Körper teilweise entblößt, deren Gesichter zu Grimassen verzerrt sind, umgibt den Heiligen mit einer affektiven Energie, welche die Betrachter vor dem Bild möglichst nahe an den Heiligen heranführen soll und sie kontrastiv auf dessen vorbildliche Zügelung der eigenen Gemütsbewegungen aufmerksam macht.<sup>16</sup>

Pepyn orientierte sich nicht nur beim Elisabeth-Retabel an Rubens' Hochaltarbild, sondern auch bei dessen Gegenstück, dem Augustinus-Triptychon: Thema von dessen Mitteltafel ist die Taufe des Augustinus durch Ambrosius (Abb. 4). In der paarweisen Zuordnung der beiden Werke, für die eine symmetrische Aufstellung anzunehmen ist, konnten Besucher der Hospitalkirche eine klare Differenzierung zwischen männlichem und weiblichem Heiligen-Bild erkennen: Tritt Ambrosius nach dem Muster von Rubens' Ignatius als lautstark deklamierender Redner auf,<sup>17</sup> wahrt Elisabeth Still-schweigen und konzentriert sich mit dem Spendege-stus ihrer Rechten ganz auf ihre praktische Tätigkeit. Ignatius





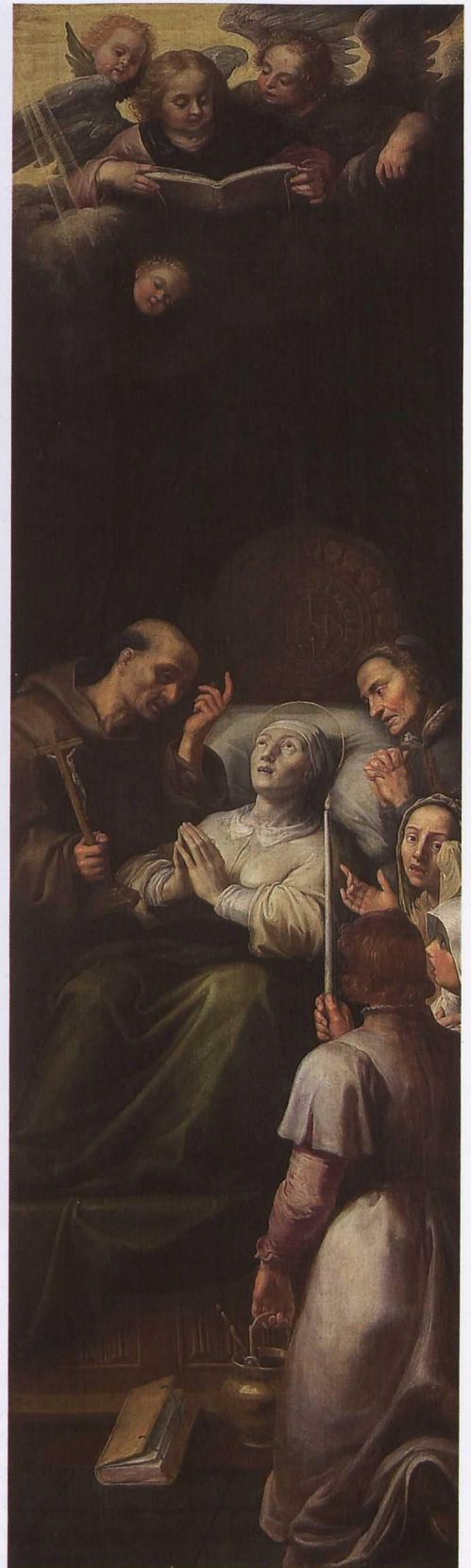


Abb. 2: Martin Pepyn, Verteilung des Witwenerbes, Tod Elisabeths und Aufnahme Elisabeths ins Paradies (Innere Wandlung des Elisabeth-Retabels), 1623 (Antwerpen, Elisabethgasthuis)



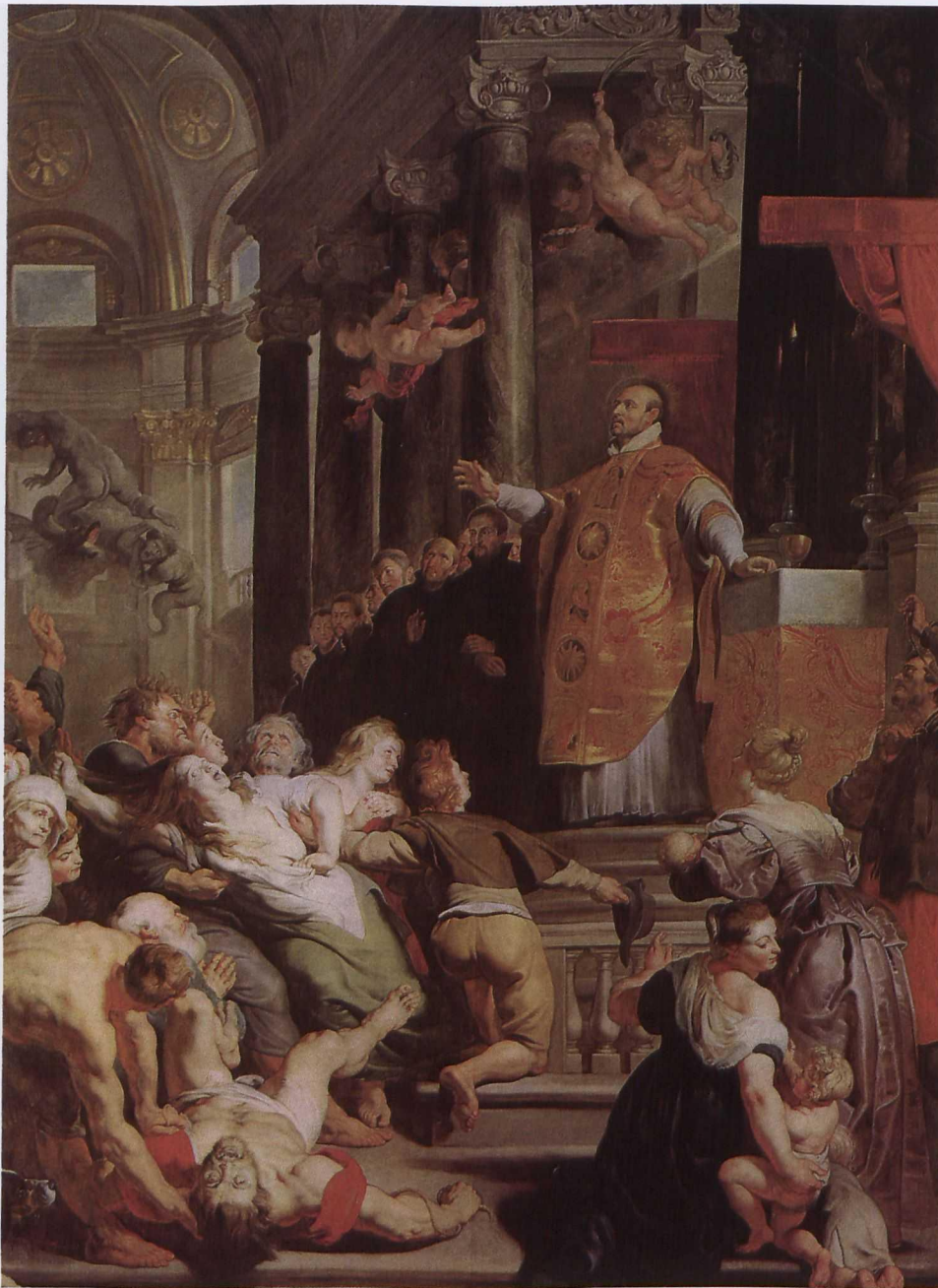


Abb. 3: Peter Paul Rubens,  
Wundertaten des Ignatius, 1618/19  
(Wien, Kunsthistorisches Museum)

wie Ambrosius agieren als Zelebranten in liturgischem Ornat am Altar bzw. am Taufbecken, ihre Taten werden eng mit dem sakramentalen Handeln des Priesters verknüpft. Als weibliche Heilige musste Elisabeth von diesem Ideal des „Priester-Heiligen“ von vornherein ausgeschlossen bleiben. Dennoch sind in das Elisabeth-Retabel Elemente eines quasi-priesterlichen Rollenmusters eingebaut. So ist das Gewand Elisabeths, das so seltsam aus der strikt zeitgenössischen Kostümierung der übrigen Akteure herausfällt, in deutlicher Parallele zur Dalmatika des taufenden Ambrosius gestaltet.<sup>18</sup> Aber auf welche Handlungsrolle gründet sich diese Verwandtschaft der Garderobe?

Der Akt der Gabe, den die Heilige vollzieht, ist in der Malerei des Frühbarock oft Bestandteil von Darstellungen, welche die Spende der Eucharistie an Sterbende und Notleidende zum Gegenstand haben.<sup>19</sup> Es mag übertrieben sein, in den Münzen, die Elisabeth mit spitzem Griff umfasst hält, ein Äquivalent konsekrierter Hostien zu sehen. Weniger weit hergeholt erscheint mir eine andere Analogie: In der Reihenfolge der verschiedenen Geschenke, die Elisabeth verteilt, stehen an erster Stelle zwei Ketten – die eine hält sie selbst noch in ihrer Rechten, die andere präsentiert der Junge im Vordergrund seiner Mutter. Die Form dieser Schmuckstücke erinnert an die perlenbesetzte Gebetschnur des Rosenkranzes, die





Abb. 4: Martin Pepyn,  
Taufe des Augustinus,  
Mitteltafel des Augustinus-Retabels,  
1626 (Antwerpen, Elisabethgasthuis)

bekanntlich eine wichtige Stütze katholischer Glaubenspraxis des konfessionellen Zeitalters war, ja wegen ihrer großen Verbreitung schnell zum *signum confessionis par excellence* avancierte. Die Nähe zwischen Elisabeth und dem Bildtypus der rosenkranzspendenden Maria, wie sie Rubens kurz zuvor für das Erzherzogspaar gemalt hatte, muss für das zeitgenössische Publikum unübersehbar gewesen sein.<sup>20</sup>

Die Fährte des Rosenkranz-Themas zieht sich quer durch das gesamte Bildgeschehen: So ist die Krone, welche die beiden Putten Elisabeth aufs Haupt setzen, aus Rosen gewunden. Diese Blütenkrone hat eine auffällige Entsprechung im Kleid der Heiligen, dessen Brokatstoff

mit großen floralen Mustern überzogen ist. Neben Anklängen an das Thema des Rosenwunders wurde den historischen Betrachtern damit folgende Schlussfolgerung nahegelegt: Die Spende Elisabeths sollte nicht einfach nur als Übereignung materieller Güter verstanden werden, sondern auch als Anleitung zum Erwerb geistiger Güter in Konformität zu den Vorgaben der Kirche. Mit seinem Blütendekor macht das priesterähnliche Gewand der Heiligen auf ihre Rolle als Spenderin heilswirksamer Gebetsschätze aufmerksam. Erst dieser doppelte Charakter der Gabe rechtfertigt die Verleihung der Rosenkrone, welche die Fürstenkrone auf dem Haupt Elisabeths durch die Krone der Heiligkeit ersetzen wird.



ÄUSSERE UND INNERE GEWÄNDER –  
ELISABETH ALS ZWEITE MAGDALENA  
BEI DEN FLÄMISCHEN BEGINEN

Kaum wiederzuerkennen ist Elisabeth in unserem zweiten Beispiel, einem bislang nicht zugeschriebenen Gemälde, welches Mitte des 17. Jahrhunderts für den Brüsseler Beginenhof entstand (Abb. 5).<sup>21</sup> Mit kostbaren Gewändern angetan, kniet eine Frau vor dem auferstandenen Christus mit der Kreuzfahne, hinter den beiden erstreckt sich eine mediterrane Hügellandschaft. Die szenische Choreographie lässt zunächst an diejenige eines *Noli me tangere* denken, zumal die verschwenderische Kleidung der Protagonistin – ein Kleid aus glänzendem Seidenstoff, ein mit Perlen bestickter Mantel aus Goldbrokat und Perlenketten – zu den festen Attributen Magdalenas gehört. Erst bei genauerem Hinsehen wird erkennbar, dass nicht das historische Ereignis im Garten Gethsemane, sondern eine Erscheinung Christi zu späterer Zeit der Gegenstand des Bildes ist, und dass es sich bei der Visionärin im Vordergrund um Elisabeth handeln muss. Ort des Geschehens ist gar nicht der Außenraum der freien Landschaft, wie es zuerst den Anschein hat, sondern ein Innenraum mit einem teppichbehängten Tisch, an dem sich Elisabeth niedergelassen hat. Ein Buch und die darauf abgelegte Krone gehören ebenso zu ihren ikonographischen Kennzeichen wie die Objekte, welche die Putten über ihr in Händen tragen: zwei weitere

Kronen und ein Brot. Das Kruzifix direkt vor ihr ist als Hinweis auf die Situation platziert, die der Christuserscheinung unmittelbar vorausging: eine Aktivität der Meditation, des Gebets im Andenken an die Passion. Die Vision vollzieht sich gewissermaßen als Reaktualisierung des *Noli me tangere* vor den Augen Elisabeths.

Die in keiner Elisabeth-Vita bezeugte Vision des Auferstandenen ist eine überraschende Bildschöpfung, die zumindest aus heutiger Sicht Fragen aufwirft: Warum wird eine Heilige mit eher „aktivem“ Profil wie Elisabeth auf ebenso originelle wie komplexe Weise in eine „kontemplative“ Figur umgedeutet? Der Hinweis auf ein allgemeines Bedürfnis nach christusnahen Heiligen und auf die offiziell vorgegebene Rolle der weiblichen Heiligen als Visionärin reicht als Begründung allein nicht aus, denn das eigentlich Irritierende des Brügger Gemäldes ist die Spiegelung Elisabeths in Magdalena. Zur Erklärung dieses Phänomens ist der frömmigkeits- und sozialgeschichtliche Kontext der flämischen Beginenhöfe des 17. Jahrhunderts zu beachten. Die von der spätmittelalterlichen Amtskirche unterdrückte Lebensform der Beginen wurde seit der Mitte des 16. Jahrhunderts von mehreren flämischen Geistlichen wiederbelebt und reformiert – eine Initiative, die schon bald von enormem Erfolg gekrönt war, trotz oder vielleicht gerade wegen einer gewissen Widersprüchlichkeit oder Inkonsequenz: Denn die Beginen wurden zwar unter stärkere pastorale Aufsicht gestellt, die Rahmenbedingungen ihrer Lebensform aber keineswegs



Abb. 5: Christus-Vision Elisabeths, um 1650 (Brügge, Großer Beginenhof)



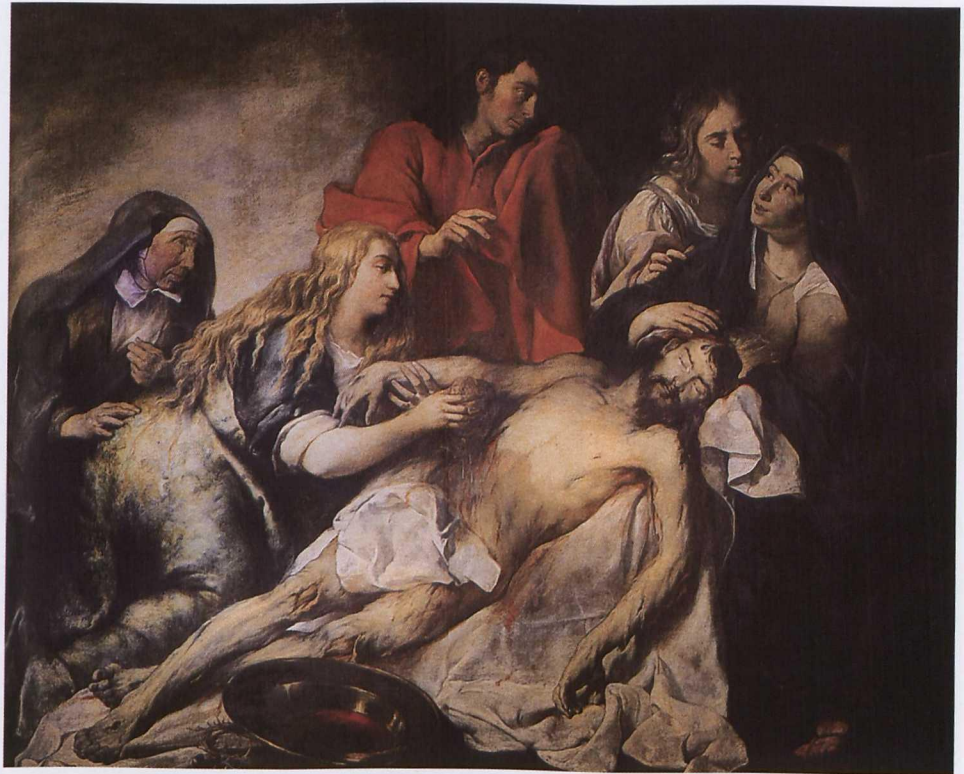


Abb. 6: Jan Cossiers, *Beweinung Christi*, 1650 (Mecheln, Begijnhofkeerk)

denen regulierter Religiosen angeglichen. Obwohl sie auch Krankendienst versahen, waren sie keine aktiv ausgerichtete Gemeinschaft moderner Prägung, sondern behielten das Ideal einer kontemplativen Religiosität bei. Dies galt insbesondere für den „inner circle“ aristokratischer Beginen, die exklusiv den Chordienst versahen.<sup>22</sup>

Im Zentrum der von den Beginen praktizierten Devotion stand die *Passion Christi*.<sup>23</sup> In diesem Zusammenhang konnten die Beginen zuallererst in Magdalena eine Identifikationsfigur finden, welche ihnen genau jene Haltung der kontemplativen Versenkung in die *Passion* vorführte, deren Modell sie entsprechen sollten. Ein Gemälde aus dem Beginenhof Mecheln von 1650 etwa schildert die *Beweinung* des toten Christus in einer stark auf Magdalena fokussierten Perspektive (Abb. 6). Wie die Elisabeth der Brügger Komposition trägt sie vornehme aristokratische Kleidung. Die hinter ihr dargestellte Stifterin in schwarzer Beginentracht kopiert die Haltung der trauernden Heiligen und nimmt vorsichtig Tuchföhlung zu ihr auf.<sup>24</sup>

Das Verlangen nach *imitatio* derjenigen Frau, die dem toten wie dem auferstandenen Christus so nahe sein durfte, wird im Brügger Gemälde auf einer höheren Reflexionsstufe weiterentwickelt. Statt Magdalena selbst wird den Betrachterinnen eine als Magdalena verkleidete Elisabeth präsentiert, welche das *Noli me tangere* als Vision in einem Innenraum nacherlebt. Die historische Distanz, welche die Beginen des 17. Jahrhunderts von der Augenzeugin Magdalena trennt, wird durch die dazwischengeschaltete Elisabeth mitreflektiert. Diese historische Perspektive geht einher mit

einer Wendung von der körperlichen zur imaginären Erfahrung. Hat man dieses Rollenspiel durchschaut, wird auch besser verständlich, weshalb Elisabeth mehrere Auftritte innerhalb des Bildes hat, und warum sich diese Auftritte so unterschiedlich gestalten: So ist Elisabeth im Hintergrund bei der traditionellen Almosenspende vor einer kleinen Schar von Bettlern zu erkennen. Statt der prächtigen Gewänder Magdalenas trägt diese „aktive“ Heilige die graue Tracht der Beginen. In der Mitte zwischen diesen gegensätzlichen Elisabeth-Figuren ist die Heilige in einer weiteren Szene dargestellt, die die verschiedenen Identitäten gezielt vermischt: Zunächst deutet alles auf eine weitere Begegnung mit Christus hin, die Elisabeth in eine zweite Magdalena transformiert. Insbesondere das seitlich abgestellte Salbgefäß rückt Elisabeth erneut in die Nähe Magdalenas. Doch der von Elisabeth versorgte, mit Pestbeulen übersäte Mann in rotem Mantel ist nicht Christus, sondern sieht ihm nur auffallend ähnlich. Ein alter Gedanke der Elisabeth-Viten des Mittelalters – die Pflege der Armen und Siechen als Dienst an Christus – wird hier aufgegriffen, wobei seine Geltung durch die beiden anderen Szenen fragwürdig wird: Ist die Begegnung mit dem Pestkranken dem Bereich der Wirklichkeit oder dem der Vision zuzuordnen?

Die Metamorphose, welche die Identität der Heiligen im Übergang von vorne nach hinten durchläuft, ist signifikant für die spezifischen Koordinaten des von den Beginen betriebenen Elisabeth-Kultes. Wie Cordula Bischoff zeigen konnte, sind die beiden konträren Bilder der Elisabeth in Beginentracht und der Elisabeth im Luxusgewand zwei getrennten



Zonen der Beginenhöfe zugeordnet, die eine hat ihren Ort im Eingangsbereich der Höfe, die andere ist dagegen ausschließlich im Inneren der Konvente lokalisiert.<sup>25</sup> Bischoff hat in diesem Zusammenhang auf das starke soziale Gefälle hingewiesen, welches die Beginengemeinschaften prägte: Praktische Tätigkeiten wie Krankenpflege etc. hatten die helpzusters aus niederem Stand zu versehen. Stundengebet und Bibellektüre waren den koorzusters patrizischer oder adliger Abstammung vorbehalten. Die Darstellung Elisabeths in aristokratischen Prachtgewändern, so Bischoffs These, sei speziell auf letztere Gruppierung zugeschnitten gewesen. Ein gutes Beispiel hierfür ist Jacob van Oosts Hochaltarretabel für den Brügger Beginenhof (*Abb. 7*): In einer den koorzusters

vorbehaltenen Zone zeigt das Gemälde, wie Elisabeth inmitten einer höfischen Gesellschaft vor einem Kruzifix niederkniet, das sich vor ihren Augen verlebendigt.<sup>26</sup>

Festzuhalten bleibt aber auch, dass die beiden Gewänder der gemalten Elisabeth nicht direkt mit der Realität der Beginen vor dem Bild korrespondierten. Beim Eintritt in die Gemeinschaft legten alle Beginen den Habit an, den sie dann den Rest ihres Lebens zu tragen hatten. Ein Gewandwechsel, wie er am Körper der heiligen Elisabeth zu beobachten ist, blieb auch den wohlhabenden koorzusters verwehrt. Der Gegensatz zwischen der aristokratisch gekleideten Elisabeth und der Elisabeth im Habit muss folglich als einer zwischen einer äußeren und einer inneren, imaginären Rolle begriffen



Abb. 7: Jacob van Oost d. Ä.,  
Christus-Vision Elisabeths, um  
1660/70 (Brügge, Großer  
Beginenhof, Hochaltar)





Abb. 8: Breslau, Dom, Elisabeth-Kapelle, 1680–1700

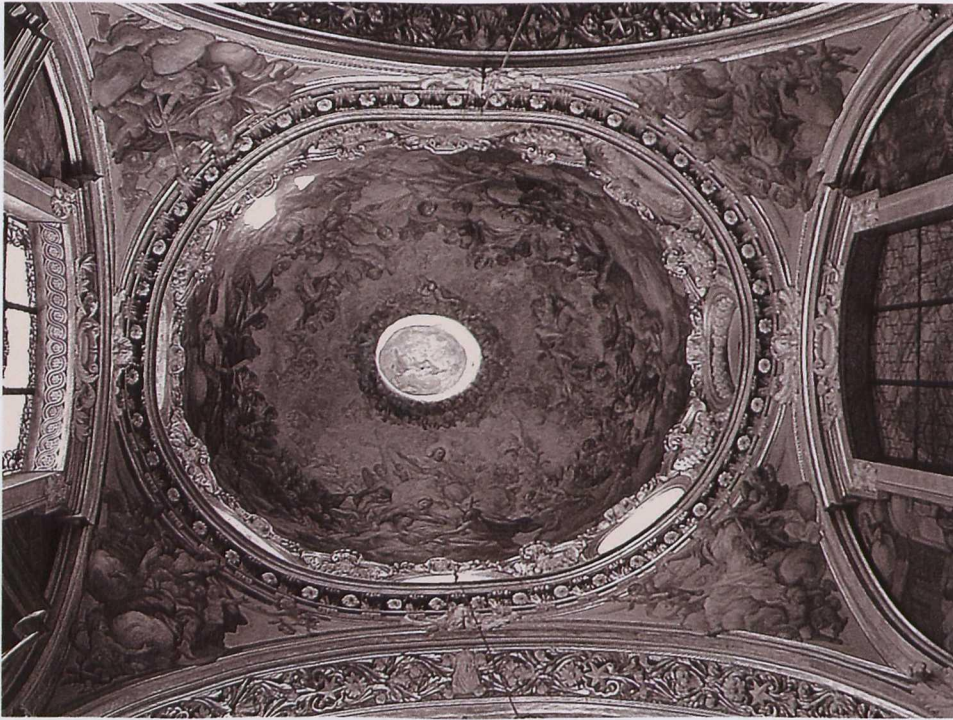
werden: Die schemenhaft im Hintergrund dargestellte Elisabeth repräsentiert das äußere, sichtbare Handeln der Beginen nach den Prinzipien praktizierter Mildtätigkeit. Die verschwenderisch gekleideten Frauen im Vordergrund dagegen stehen für ein imaginäres Handeln, bei dem der Bedürftige zu Christus wird, während die Heilige selbst in die Rolle ihres biblischen Vorbildes Magdalena schlüpft.<sup>27</sup> Bei diesem Rollenwechsel verkehrt sich die Semantik der prächtigen Stoffe in ihr Gegenteil, – konnotieren sie am Körper Magdalenas die „Laszivität“ ihres anfänglich sündhaften Lebens, stehen sie am Körper Elisabeths für eine positiv konnotierte sozia-

le Distinktion, die das Privileg einer imaginär geschauten Christusnähe genießt.

EIN BILD AUS WOLKENSTOFF –  
ELISABETH ALS RÖMISCH-KATHOLISCHE  
HEILIGE IM DOM ZU BRESLAU

Das eindrucksvollste Denkmal des 17. Jahrhunderts wird Elisabeth ab 1679 im Dom zu Breslau gesetzt.<sup>28</sup> Auftraggeber ist Landgraf Friedrich von Hessen-Darmstadt, ein direkter Nachkomme der Heiligen, der 1637 in Rom zum Katholizismus kon-





Rechte Seite, Abb. 10: Ercole Ferrata, Altarfigur der Elisabeth, 1680–1684 (Breslau, Dom, Altar der Elisabeth-Kapelle)

Abb. 9: Breslau, Dom, Elisabeth-Kapelle, Kuppelfresko von Giacomo Scianzi, Aufnahme Elisabeths in die Reihen der Seligen, um 1680

vertiert war, 1652 von Innozenz X. den Kardinalshut erhalten hatte und nach langer, oft genug vergeblicher Pfründenjagd 1671 endlich zum Bischof von Breslau gewählt worden war.<sup>29</sup> Die Kapelle am Dom sollte als Grablege für den Landgrafen dienen, der sein Amt nur wenige Jahre ausüben konnte und bereits 1682 verstarb. Angesichts der engen Verwandtschaftsbeziehung, die der Stifter zu Elisabeth unterhielt, ist es wenig erstaunlich, dass er gerade sie zur Patronin seiner letzten Ruhestätte wählte: Nicht jeder konnte sich schließlich der direkten Abstammung von einer Heiligen rühmen. Trotzdem ist die Kapelle keineswegs nur Monument eines dynastisch motivierten Elisabeth-Kultes, sondern auch der Versuch, die eigene Ahnherrin zu rekatholisieren und inmitten einer Stadt mit überwiegend protestantischer Bevölkerung – von 70 000 Einwohnern Breslaus waren nur 4000 Katholiken – ein Modell katholischer Glaubensauffassung zu erstellen.<sup>30</sup>

Rekatholisierung, das bedeutet in diesem Fall ganz unzweifelhaft Romanisierung. Wie oft betont wurde, war die Breslauer Kapelle ja ein Stück Rom, das Friedrich nach Schlesien transferieren ließ, und dies in wörtlichem Sinne: Die plastischen Teile der Ausstattung wurden von Domenico Guidi und Ercole Ferrata in der Ewigen Stadt gefertigt und dann per Schiff nach Osteuropa gebracht.<sup>31</sup> Römisch geprägt ist auch die gesamte mediale Disposition der Kapelle: die Statuen Ferratas und Guidis sind mit der von Giacomo Scianzi entworfenen Architektur und mit den ebenfalls von Scianzi, sowie von Andreas Kowalzyk und Sebastian Mußkar ausgeführten Fresken zu einem großen Ensemble verbunden, das den großen römischen Kapellen- und Kirchenausstattungen der Zeit darin vergleichbar ist, dass es im Wirken Elisabeths seinen übergeordneten thematischen Nenner findet.

An allen vier Seiten des Innenraumes erzählen Wandbilder Ereignisse aus dem Leben der Heiligen, im Kuppelfresko findet sie nach ihrem Tod Aufnahme in den himmlischen Kreis der Seligen. Ferratas vollplastische Elisabeth-Figur über dem Altar fügt sich in diesen Zusammenhang ein als die leibhaftige Erscheinung der Heiligen auf Wolken, die von zwei seitlich schwebenden Engeln adoriert wird (Abb. 8).

Die Konzeption der Kapelle als Transfer eines Stücks Rom in den Osten des Reiches tritt auf der Ebene der medialen Disposition überdeutlich hervor. Aber welche Konsequenzen hat dies für das Elisabeth-Bild der Kapelle, inwiefern wird sie hier als eine römische Heilige definiert? Im Gegensatz zu den bisher betrachteten Beispielen fällt eines sofort ins Auge: Anders als etwa auf Pepyns Retabel werden zwei Zeitstufen und Aktionsarten kategorial voneinander geschieden, zum einen die Historien an den Wänden der Kapelle, die durch Rahmungen vom Kapellenraum ausgegrenzt werden, zum anderen die Erscheinung der Heiligen über dem Altar und ihre Aufnahme unter die Seligen im Kuppelfresko, für die ein offener, illusionistischer Darstellungsmodus gewählt wurde, der eine Gegenwart im Hier und Jetzt der Kapellenbesucher fingiert.<sup>32</sup> Beide Modalitäten, das vergangene Ereignis und das gegenwärtige Ergebnis, sind wechselseitig aufeinander bezogen: Der Historienzyklus – der nicht nach chronologischen, sondern eher nach thematischen Gesichtspunkten organisiert ist – liefert in seiner Breite unterschiedlicher Taten und Offenbarungserlebnisse eine Fülle von Argumenten dafür, warum Elisabeth es, wie in der Kuppel gezeigt, verdient hat, die Krone der Heiligkeit in Empfang zu nehmen. Statt der üblichen Almosenspende werden andere, seltener dargestellte Ereignisse herangezogen









Abb. 11: Antonio Raggi, Andreas auf einer Wolke schwebend, 1661–1665 (Rom, Sant'Andrea al Quirinale, Zentralraum)

gen, wie sie die mittelalterlichen Viten überliefern: die Fußwaschung, das Rosenwunder, die Gewandspende. Dazu kommt eine Reihe von schriftlich nicht bezeugten Szenen, welche die Spiritualität und die ekstatische Frömmigkeit Elisabeths herausstellen: Teilnahme an der Messe, Christus- und Marienvisionen.

Die beiden Zeitstufen der Vergangenheit und der Gegenwart von Elisabeths Heiligkeit werden über die beiden Fresken an den Seitenwänden miteinander verknüpft, welche den Tod Elisabeths und ihre posthume Wundertätigkeit am eigenen Grab vor Augen führen. Dieses Bildpaar ruft in Erinnerung, dass etwas von Elisabeth auf Erden zurückgeblieben ist und dass diese „Relikte“ die virtus besitzen, die Heilige fortdauernd gegenwärtig werden zu lassen. Wie Frank Martin ausführt, wird gerade mit dem Bild der posthumen Wundertätigkeit gezielt der Eindruck erweckt, die Grabstätte der Heiligen sei von der Marburger Elisabethkirche zur Breslauer Elisabethkapelle transloziert worden. Teil dieses Konzepts ist offenkundig auch die plastische Einzelfigur Ferratas: In Rom waren Skulpturen dieser Art üblicherweise über den Gräbern von Heiligen aufgestellt.<sup>33</sup> Die körperhafte Visualisierung des Heiligen in dreidimensionaler Gestalt war an die verborgenen Überreste des Heiligenkörpers zurückgebunden, welche an dieser Stelle bestattet waren. Im Falle der Breslauer Kapelle fehlt jedoch dieses materielle Fundament. Versuche

des Landgrafen, die sterblichen Überreste seiner Ahnherrin von Marburg in seine Kapelle zu transferieren, waren gescheitert, die einzige Reliquie, die er in seinen Besitz zu bringen vermochte, war der Stab Elisabeths.<sup>34</sup> Der Status einer Grabkapelle wird also lediglich fingiert. Man kann den Sinn dieser Fiktion in einer persönlichen Aneignung des Elisabethkults durch Friedrich sehen, ein Phänomen, wie es für zahlreiche Familienkapellen der Zeit charakteristisch ist. Bezogen auf die romanitas und die Konfessionsproblematik der Stiftung Friedrichs kann man es aber auch so wenden: Elisabeth wird nicht nur als römisch-katholische Heilige ausgewiesen, im gleichen Zug wird auch ihr Grab (scheinbar) in ein römisches Umfeld verlegt und so vom Makel bereinigt, auf urprotestantischem Territorium lokalisiert zu sein.

Die für das katholische Bekenntnis gerettete Heilige trägt zwei Gewänder übereinander, den Habit der Tertiärinnen und den Fürstenmantel. Für den betenden Stifter, der entlang der Mittelachse des Raumes einen außergewöhnlich privilegierten Blickkontakt zu Elisabeth unterhält,<sup>35</sup> konnte es kein besseres Modell seiner eigenen Heilserwartungen geben: War er doch selbst von der weltlichen Sphäre des Adels in die geistliche des Klerus übergewechselt und hoffte nun, fürstlichen Lohn für diese Entscheidung zu erlangen. In einer Beschreibung der Kapelle, die unmittelbar nach der Aufstellung der in Rom gefertigten Skulpturen verfasst wurde, interessiert indes nicht das dargestellte Kleid der Figuren, sondern das ebenso kostbare wie schwergewichtige Material, aus dem diese gefertigt waren: *Von Kunststücken, welche in rarestem Marmor bestehen ist dort die Rede, von weit über zwanzig tausend Reichs-Thaler kostende[n] sehr kunstreiche[n], von Rom jüngst angelangte[n] Statuen [...], welche [...] aus dem saubersten weißen Marmor von Massa Carrara weit über menschliche Größe gebildet seyend.*<sup>36</sup>

Die Betonung der Materialität der Elisabeth-Figur war dazu angetan, das Augenmerk des Publikums auf die künstlerische Virtuosität ihrer bildhauerischen Ausführung zu lenken. Geschickt hatte Ferrata dafür gesorgt, dass die labile Position Elisabeths auf dem Unterbau der Wolken die Schwere des steinernen Materials überspielte und der Heiligen den Charakter einer schwebenden Figur verlieh. Mit dieser Spannung trug der römische Bildhauer einen Widerstreit zwischen zwei gegensätzlichen Künstlerpositionen in die Breslauer Kapelle hinein, wie er auch für die römischen Kirchenausstattungen der Zeit prägend war, wenn wir etwa an Berninis Bildprogramm für Sant'Andrea al Quirinale denken (Abb. 11). Obwohl kein Zweifel daran bestehen konnte, dass das Bild Elisabeths über dem Altar ein von menschlicher Hand gefertigtes Artefakt aus Stein war, konnte es doch so scheinen, dass es aus Wolkenstoff geformt sei, aus dem allein Gott Bilder zu schaffen vermag.<sup>37</sup> Die Heilige, die scheinbar vor den Augen des Stifters erschien, wurde im Modus eines von Gott geschaffenen Bildes ansichtig. Genau in dieser Transformation von einer Marmorfigur in ein Bild aus Wolkenstoff hatte die Konversion Elisabeths zu einer römisch-katholischen Heiligen ihren wohl bündigsten Ausdruck gefunden.



## SCHLUSS

Nach 1700 begannen sich die Voraussetzungen für die Produktion von Elisabeth-Bildern erneut zu wandeln. Elisabeth wurde jetzt in stärkerem Maße institutionell vereinnahmt, und dies von zwei Körperschaften, die sie als Patronin für sich reklamierten: vom Dritten Orden der Franziskaner, insbesondere von den Elisabethinerinnen, welche die Heilige als ihre eigentliche Gründerfigur betrachteten, und vom Deutschen Orden, dessen zweite Patronin Elisabeth bereits seit dem 13. Jahrhundert gewesen war. In den Bildern dieser Organisationen war Elisabeth ein später Erfolg beschieden, der sich daran ablesen lässt, dass Elisabeth nunmehr in einer größeren Zahl von Fällen das Zentrum von Altarbildern oder von monumentalen Deckenausmalungen einnahm.<sup>38</sup>

Zeichnen sich die Darstellungen des 18. Jahrhunderts durch eine stärkere Konformität und Typisierung aus,<sup>39</sup> können die von uns diskutierten Beispiele genau für das Gegenteil eintreten. Von den neuen Idealbildern, die im 17. Jahrhundert für die Heiligen des konfessionellen Zeitalters erfunden wurden, passt keines wirklich gut auf Elisabeth. Gerade deshalb aber kann aus ganz unterschiedlichen Richtungen her der Versuch unternommen werden, die Heilige an divergierende und letztlich widersprüchliche Ideale anzupassen: so im ersten Beispiel an das Ideal des rhetorisch virtuosen Priesterheiligen, dem Elisabeth nur verstummend angeglichen werden darf; so im Breslauer Beispiel das Ideal des Heiligen, der nach dem Tod als von Gott geschaffenes Wolken-

bild in Erscheinung treten kann. Vielleicht ist es gerade das anonyme Brügger Gemälde, welches die Situation am besten auf den Punkt bringt, indem es ein prinzipielles Problem (zugleich eine Qualität) der Elisabeth-Figur deutlich werden lässt: Elisabeths Identität, wie sie an der Gewandung ablesbar wird, schwankt zwischen verschiedenen nicht miteinander vereinbaren Identitäten – Nonne und Fürstin, Prinzessin und Büsserin. Die Verschiedenheit der Gewänder ist nicht mehr einem Kleiderwechsel geschuldet, bei dem Elisabeth das Kleid ihres alten Lebens ablegt zugunsten einer Gewandung des neuen Lebens. In dieser sukzessiven, zeitlich gerichteten Form war der Kleiderwechsel ja seit langem ein topisches Element der Hagiographie: Magdalena etwa legt das bei ihr stets negativ konnotierte Prachtgewand ab und lässt sich das Haarkleid der Büsserin wachsen.<sup>40</sup> Auch in mittelalterlichen Elisabeth-Viten ist das Anlegen der neuen Gewänder ein Leitmotiv, das die Annäherung an eine immer heiligmäßigere Lebensform verdeutlichen soll.<sup>41</sup> Im konfessionellen Zeitalter ändert sich dies: Elisabeth trägt nicht nur je nach Auftraggeberkreis mal fürstlich-luxuriöse, mal religiös-schlichte Tracht, sie kann auch, wie das Beispiel der Beginen zeigt, innerhalb ein und desselben Kontextes zwiefach gewandert sein. Was generell eher eine Schwäche Elisabeths ausmacht, die unfeste Bild-Identität, die fehlende Verdichtung zu einem einheitlichen und einprägsamen Bild-Typus, muss aus Perspektive der Beginen eher ein Faszinosum gewesen sein: den divergierenden Erwartungen und Anforderungen an die eigene Rolle per Travestie zu begegnen.

## Anmerkungen

1 Dekret „De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus“ vom 3. Dezember 1563, vgl. PETER BURSCHHEL, Der Himmel und die Disziplin. Die nachtridentinische Heiligengesellschaft und ihre Lebensmodelle in modernisierungstheoretischer Perspektive, in: Im Zeichen der Krise. Religiosität in Europa des 17. Jahrhunderts, hrsg. von HARTMUT LEHMANN und ANNE-CHARLOTTE TREPP, Göttingen 1999, S. 575–598, hier 576–580.

2 Zum Heiligenkult der nachtridentinischen Zeit vgl. von geschichtswissenschaftlicher Seite ROMEO DE MAIO, L'ideale eroico nei processi di canonizzazione della Controriforma, in: Ricerche di storia sociale e religiosa 2 (1972), S. 132–160; PETER BURKE, Wie wird man Heiliger in der Gegenreformation?, in: DERS., Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie, Berlin 1987, S. 54–66; Finzione e santità tra medioevo ed età moderna, hrsg. von GABRIELLA ZARRI, Turin 1991; BURSCHHEL, Himmel (wie Anm. 1).

3 Zum Anteil der Bilder an der Definition bestimmter Heiligkeitsmodelle nach wie vor exemplarisch: URSULA KÖNIG-NORDHOFF, Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin 1982.

4 Vgl. CORDULA BISCHOFF, Strategien barocker Bildpropaganda. Aneignung und Verfremdung der heiligen Elisabeth von Thüringen (= Studien zu Kunst- und Kulturgeschichte 9), Marburg 1990, S. 107–123, mit einem insgesamt 204 Einträge umfassenden Katalog von Elisabeth-Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts, darunter zahlreichen Seitenfiguren von Altären aus dem 17. Jahrhundert.

5 Zu dieser Verschiebung vgl. RONNIE PO-CHIA HSIA, The World of Catholic Renewal 1540–1770 (= New Approaches to European History 12), Cambridge-New York 1998, S. 134–137.

6 Vgl. BURSCHHEL, Himmel (wie Anm. 1), S. 583. Allgemein zur Reanimation älterer Heiliger in nachtridentinischer Zeit vgl. ebd., S. 582–591.

7 Zur eher geringen Attraktivität Elisabeths mag schließlich auch die Tatsache beigetragen haben, dass sie infolge der Ereignisse der Reformationszeit gewissermaßen protestantisch kontaminiert war und ihre Memoria in Hessen auch von protestantischer Seite gepflegt wurde.

8 Die Frage nach der Elisabeth-Ikonographie im protestantischen Raum muss im Rahmen dieser Studie ausgeklammert bleiben, vgl. etwa den Elisabethbrunnen in Gandersheim von Johann Kaspar Käse (1748), dazu: BISCHOFF, Strategien (wie Anm. 4), S. 60–62.

9 Antwerpen, St. Elizabethgasthuis, Öl auf Holz, Maße der Mitteltafel: 220 x 162 cm. Vgl. MARIE-LOUISE HAIRS, Dans le sillage de Rubens. Les peintres d'histoire anversois au XVIIe siècle, Liège 1977, S. 35f.; BISCHOFF, Strategien (wie Anm. 4), S. 14–16 und 118, Nr. 132. Zum Augustinus-Retabel vgl. JEANNE COURCELLE und PIERRE COURCELLE, Iconographie de Saint Augustin, vol. 3. Les cycles du XVIIe et du XVIIIe siècle, Paris 1972, S. 81–85.

10 Zur Biographie vgl. HAIRS, Dans le sillage (wie Anm. 9), S. 40f.

11 Zu einem historischen Überblick vgl. ALFONS K. L. THJIS, Van geuzenstadt tot katholieke bolwerk. Antwerpen en de contrareformatie, Turnhout 1990. Speziell zur Entwicklung der Sakralkunst vgl. ULRICH HEINEN, Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar der Walburgenkirche in Antwerpen, Weimar 1996; FRANS BAUDOIN, Iconografie en stijlontwikkeling in de godsdienstige schilderkunst te Antwerpen in de zeventiende eeuw, in: Antwerpen in de XVIIde eeuw, hrsg. von Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, Antwerpen 1989, S. 329–364.

12 Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 1594/95, vgl. DONALD POSNER, Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, London 1971, Bd. 2, S. 35–37. Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Polet, 1614/15, vgl. RICHARD E. SPEAR, Domenichino, New Haven-London 1982, S. 180f.

13 In der Elisabeth-Ikonographie des ausgehenden Mittelalters stand das Thema hingegen weit hinter der Spende von Brot und Wasser zurück, vgl. FRIEDRICH SCHMOLL, Die heilige Elisabeth in der bildenden Kunst des 13. bis 16. Jahrhunderts, Marburg 1918; Die heilige Elisabeth in der Kunst – Abbild, Vorbild, Wunschbild, bearb. von BRIGITTE RECHBERG (= 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283–1983, Katalog 2), Marburg 1983, S. 27–59.

14 Beide Wien, Kunsthistorisches Museum, vgl. HANS VJEGHE, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Bd. 8.2. Saints 2, Brüssel 1973, S. 26–29, Nr. 104 (Franz Xaver) und S. 73f., Nr. 115 (Ignatius). Zur Deutung vgl. CHRISTINE GÖTTLER, „Actio“ in Peter Paul Rubens' Hochaltarbildern für die Jesuitenkirche in Antwerpen, in: Barocke Inszenie-



- zung, hrsg. von JOSEPH IMORDE, FRITZ NEUMEYER und TRISTAN WEDDIGEN, Emsdetten-Zürich 1998, S. 10–31.
- 15 Zur rhetorischen Konzeption von Rubens' Altarbildern vgl. GÖTTLER, „Actio“ (wie Anm. 14); HEINEN, Rubens (wie Anm. 11); WOLFGANG BRASSAT, Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun (= Studien aus dem Warburg-Haus 6), Berlin 2003, S. 233–267.
- 16 Vgl. MARC FUMAROLI, *L'École du Silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris 1994, S. 157–159; GÖTTLER, „Actio“ (wie Anm. 14), S. 14 und 25–30.
- 17 Im Gegensatz zu Rubens setzt Pepyn dabei nicht allein auf die Sprache der Gebärden, sondern auf geschriebene Worte (Verse aus dem *Te Deum*), die als Dialog zwischen Ambrosius und Augustinus in die Malfläche eingetragen sind, vgl. HAIRS, *Dans le sillage* (wie Anm. 9), S. 36.
- 18 Zur auffälligen Gewandung Elisabeths vgl. BISCHOFF, Strategien (wie Anm. 4), S. 14.
- 19 Eine umfangreiche Zusammenstellung aus der italienischen Bildproduktion bietet ELIZABETH CROPPER, *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth Century Rome*, New Haven-London 2005, S. 23–97.
- 20 Das 1621 für die spanische Kapelle des Dominikanerkonvents in Brüssel geschaffene Gemälde wurde schon im späten 17. Jahrhundert zerstört, ist aber durch eine kleinformartige Kopie in London, Sammlung E. Christopher Norris, überliefert, vgl. MICHAEL JAFFÉ, *Rubens. Catalogo completo*, Mailand 1989, S. 265, Nr. 671f.
- 21 Öl auf Leinwand, 163 x 267 cm. Vgl. BISCHOFF, Strategien (wie Anm. 4), S. 36; FERNAND BONNEURE und LIEVEN VERSTRAETE, *Het Prinselijk Begijnhof De Wijngaard in Brugge. Geschiedenis van de site en van de bewoners*, Tielt 1992, S. 121 und 130.
- 22 Vgl. CRAIG HARLINE, *Actives and contemplatives. The female religious of the Low Countries before and after Trent*, in: *Catholic Historical Review* 81 (1995), S. 541–567; GISELA MUSCHIOLO, *Die Reformation, das Konzil von Trient und die Folgen. Weibliche Orden zwischen Auflösung und Einschließung*, in: „In Christo ist man weder man noch weyb“. Frauen in der Zeit der Reformation und der katholischen Reform, hrsg. von ANNE CONRAD, Münster 1999, S. 172–198.
- 23 Hochaltarbilder der Beginenkirchen haben üblicherweise die Kreuzigung zum Thema, andere Darstellungen kreisen um Tod und Auferstehung Christi, vgl. das Bildmaterial in SUZANNE VAN AERSCHOT und MICHEL HEIRMAN, *Vlaamse begijnhoven werelderfgoed*, Löwen 2002.
- 24 Vgl. AERSCHOT/HEIRMAN, *Vlaamse begijnhoven* (wie Anm. 23), S. 39.
- 25 Vgl. BISCHOFF, Strategien (wie Anm. 4), S. 32–39.
- 26 Öl/Lw., 250 x 384 cm; vgl. JEAN LUC MEULEMEESTER, *Jacob van Oost de Oudere en het zeventiende-eeuwse Brugge*, Brügge 1984, S. 300f., Nr. B7; BISCHOFF, Strategien (wie Anm. 4), S. 36 und S. 109f. (Nr. 35).
- 27 Zu ähnlichen Phänomenen in der italienischen Stadtkultur des Spätmittelalters vgl. KLAUS KRÜGER, *Bildandacht und Bergesamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft*, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, hrsg. von HANS BELTING und DIETER BLUME, München 1989, S. 187–200.
- 28 Zu Entstehungsgeschichte, Ausstattung und Funktion der Kapelle jetzt umfassend: FRANK MARTIN, *Grabkapelle – Familienkapelle – Heiligengrab. Die Elisabethkapelle des Landgrafen Friedrich von Hessen im Dom von Breslau/Wroclaw*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (im Druck). Ich danke Frank Martin an dieser Stelle herzlich für die Überlassung seines noch unpublizierten Manuskripts während der Recherchen für diesen Aufsatz. Aus der älteren Literatur seien genannt: BERNHARD PATZAK, *Die Elisabethkapelle des Breslauer Doms*, Breslau 1929; GÜNTHER GRUNDMANN, *Barockfresken in Breslau (Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens, Reihe C: Schlesien 3)*, Frankfurt/M. 1967, S. 23–29; BISCHOFF, Strategien (wie Anm. 4), S. 70–74.
- 29 Zur Person Friedrichs zuletzt ausführlich MICHAEL GALEA, *Landgraf Friedrich von Hessen, Kardinal und Johanniter-Großprior in Deutschland*, in: *AhessGA* 40 (1982), S. 97–122; REGINA ELISABETH SCHWERDTFEGGER, *Friedrich von Hessen-Darmstadt. Ein Beitrag zu seinem Persönlichkeitsbild anhand der Quellen im Vatikanischen Archiv*, in: *Archiv für schlesische Kirchengeschichte* 41 (1983), S. 165–240; ULRICH KÖCHLI, *Trophäe im Glaubenskampf? Der Konvertit und Kardinal Landgraf Friedrich von Hessen-Darmstadt (1616–1682)*, in: *Jagd nach dem roten Hut. Kardinalskarrieren im barocken Rom*, hrsg. von ARNE KARSTEN, Göttingen 2004, S. 186–204; MARTIN, *Grabkapelle* (wie Anm. 28).
- 30 Zu den Verhältnissen in Breslau vgl. die Quellenauswertung von SCHWERDTFEGGER, *Friedrich* (wie Anm. 29), S. 189.
- 31 Zur langen Verzögerung der Auslieferung und den Umständen des Transports vgl. MARTIN, *Grabkapelle* (wie Anm. 28).
- 32 Zu diesem Gegensatz vgl. DAVID GANZ, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700*, Petersberg 2003, S. 29–37.
- 33 Vgl. MARTIN, *Grabkapelle* (wie Anm. 28).
- 34 Ebd.
- 35 In der römischen Tradition waren die Stifter-Porträts stets an den Seitenwänden lokalisiert, vgl. etwa die Cappella Sistina (1584–1590) und die Cappella Paolina (1605–1615) in Santa Maria Maggiore oder die für das Breslauer Projekt vorbildhaften Kapellen-Projekte Gian Lorenzo Berninis in San Pietro in Montorio (1640–1647) und in Santa Maria della Vittoria (1647–1649).
- 36 Würdiges Andenken von dem Durchleuchtigsten Stamm-Hause der Hl. Elisabeth, Breslau (?) nach 1700, zit. nach: MARTIN, *Grabkapelle* (wie Anm. 28), Anhang, Dok. 11.
- 37 Zu Sant'Andrea al Quirinale vgl. GANZ, *Barocke Bilderbauten* (wie Anm. 32), S. 85–90.
- 38 Vgl. BISCHOFF, *Barocke Bildpropaganda* (wie Anm. 4), S. 12–31 (Deutscher Orden) und S. 40–53 (Franziskaner und Elisabethinerinnen).
- 39 Wie sie etwa an der Vorbildfunktion von Pittonis Retabel für die Bad Mergentheimer Schlosskirche (1734) für zahlreiche Bildaufträge des Deutschen Ordens ablesbar wird, vgl. BISCHOFF, Strategien (wie Anm. 4), S. 17f.
- 40 Vgl. SILKE TAMMEN, *Eine gemalte Magdalenenenvita um 1280. Bild und Text, Sehen und Hören auf der Florentiner Pala des Magdalenenmeisters*, in: *Hagiographie im Kontext. Wirkungsweisen und Möglichkeiten historischer Auswertung*, hrsg. von DIETER R. BAUER und KLAUS HERBERS (= Beiträge zur Hagiographie 1), Stuttgart 2000, S. 130–154, hier S. 147–150.
- 41 Vgl. am Beispiel des Marburger Elisabeth-Schreins VIOLA BELGHAUS, *Der erzählte Körper. Die Inszenierung der Reliquien Karls des Großen und Elisabeths von Thüringen*, Berlin 2005, S. 164–167.