

Frank Stückemann

## Das Meininger Abendmahl des Johannes Haberlant nach und gegen Livio Agresti

*in memoriam* Wilhelm Stückemann (1893–1984),  
Chronist des Amtes Jöllenbeck, Mitbegründer  
und Vorsitzender des dortigen Heimatvereins.

Im fünften Band von *Soest in seinen Denkmälern: Die Kirchen der Soester Börde* konstatiert Hubertus Schwartz: „Die Barockmalerei in Soest und Börde ist noch ein völlig unerforschtes Gebiet, das es lohnte, sich einmal näher mit ihm zu befassen.“<sup>1</sup> Daran hat sich bis heute wenig geändert, auch nicht im Blick auf das Abendmahlsbild auf dem Altar der evangelischen St. Matthias-Kirche bei Soest. Dieses wurde – schon im Zeichen der Präliminarien zum Westfälischen Frieden – 1643 gestiftet. Es hatte, in wüsten Zeiten entstanden, vor allem während der letzten vier Generationen eine ebenso wüste Odyssee zu bestehen:

Heimatvertriebene, die im Meininger Pfarrhaus einquartiert waren, hatten es dort auf dem Dachboden aufgefunden. Wolfgang Rausch, 1945 bis 1956 Pfarrer an Sankt Matthias, ließ es 1955 durch den in Günne ansässigen Maler Max Schulze-Sölde restaurieren und ersetzte damit einen Nazarenerchristus aus dem Jahre 1898, kunstgewerbliche Dutzendware wie der dazugehörige Altar.<sup>2</sup> Nach Auskunft der Pfarrerswitwe Gustel Rausch gab ihr 1993 verstorbener Mann diese Bildtafel an Max Schulze-Sölde für die Restaurierungsarbeiten in Zahlung.

Der Maler des Meininger Abendmahlsbildes ist unbekannt, nicht so sein Stifter: „Johannes Haberlant. Pastor me fieri fecit. Anno 1643 17. December.“ steht in der linken unteren Ecke geschrieben. Haberlant war von 1635 bis 1683 Pfarrer an St. Matthias. Das bezeugt sein Grabstein an der Westwand des nördlichen Seitenschiffes: „Vir reverendus et doctissimus Johannes Haberlant huius ecclesiae... [minister?] obdormivit Anno 1683 die 20 Junii aetat. 81 minist. 48. Christe Dei patris fili das credere recte Vivere das sancte, das placideque mori.“<sup>3</sup> Der Auftraggeber und – wie der

<sup>1</sup> H. Schwartz, *Die Kirchen der Soester Börde*, Soest 1961, S. 16.

<sup>2</sup> Eine Abbildung bietet Dela Risse, *Meiningsen im Wandel der Zeit*, in: Veröffentlichungen des Stadtarchivs Soest 23, hg. v. N. Wex, Soest 2001, S. 38.

<sup>3</sup> Der ehrenwerte Mann und hochgelehrte Herr Johannes Haberlant, ... [Pfarrer ?] dieser Gemeinde entschlief im Jahre 1683 am 20. Juni im Alter von 81 Jahren, davon



lateinischen Stiftungsformel der Abendmahlstafel zu entnehmen – gleichzeitig auch theologischer *spiritus rector* von deren Bildkonzeption ist als Vertreter der lutherischen Orthodoxie ausgewiesen. Der Maler hingegen betrieb nach damaligem Verständnis „zünftiges“ Kunstgewerbe; er war nur ausführendes Organ – unser Begriff des artistischen Originalgenies ist ein Kind der Romantik und des Idealismus und deshalb als Beurteilungsmaßstab ungeeignet. Im folgenden wird es darum auch primär um eine theologische und weniger um eine kunsthistorische Erörterung gehen.

Die Inschrift seines Amtsvorgängers aus dem 17. Jahrhundert nahm Wolfgang Rausch zum Anlass, sich nunmehr selbst als Initiator der Restaurierung auf dem rechten unteren Bildwinkel zu verewigen: „Wolfgang Rausch renovari fecit A. D. 1955“, darunter befindet sich das Monogramm Schulze-Söldes, ein doppeltes, ineinander verschlungenes altdeutsches „S“. 1992 machten Schimmelbildung und Risse auf der dreiteiligen Holztafel, bedingt durch Temperaturschwankungen sowie die zeitweise sehr hohe Luftfeuchtigkeit der Kirche, eine erneute Restaurierung des Bildes erforderlich.

Das Altarbild dürfte auf den Dachboden des Pfarrhauses verbracht und dort vergessen worden sein, als 1898 die mittelalterliche Steinmensa der St. Matthias-Kirche zugunsten des oben erwähnten Holzaltars abgebrochen wurde.<sup>4</sup> Obwohl keine Innenansicht der Kirche vor dieser Umgestaltung überliefert ist, dürfte das Abendmahlsbild seit 1643 seinen Platz über der Steinmensa gehabt haben. Dort wird es jenes bei H. Schwartz erwähnte Tafelgemälde der Kreuzigung „nach Art des Matthias Knipping, um 1600“ abgelöst haben, welches sich heute im Soester Burghofmuseum befindet.<sup>5</sup>

H. Schwartz charakterisiert das Meininger Abendmahlsbild stichwortartig: „Christus im Mittelpunkte des Bildes am runden, weißgedeckten Tisch, in dessen Mitte das Osterlamm und an dessen vorderem Rande der Kelch steht. Jederseits sechs Jünger, in lebhafter Unterhaltung und heftiger Gestikulation der Hände ergriffen.“<sup>6</sup> Auch der am 15. 9. 1955 in der *Westfälischen Rundschau* veröffentlichte Artikel „Das restaurierte Meininger Abendmahl“ von F. O. Wolf bringt keinerlei darüber hin-

48 im Pfarramt. „Du, Christe, Sohn Gottvaters, gibst rechten Glauben, gibst heiliges Leben und gibst ruhiges Sterben.“ Vgl. auch F. W. Baucks, *Die evangelischen Pfarrer in Westfalen von der Reformationszeit bis 1945*, Beiträge zur Westfälischen Kirchengeschichte Bd. 4, Bielefeld 1980, S. 188, Nr. 2391.

<sup>4</sup> Bei dieser Gelegenheit fand man übrigens auch jenes Bleikästchen mit Siegel des Kölner Erzbischofs Philipp von Heinsberg, welches für die Datierung der Altarweihe von Wichtigkeit ist; vgl. D. Risse, a. a. O., S. 62.

<sup>5</sup> Vgl. H. Schwartz, a. a. O., S. 26.

<sup>6</sup> H. Schwartz, a. a. O., S. 26.



ausgehende Informationen. Damit wäre der bisherige Forschungsstand umfassend beschrieben.

Das Bildmotiv des Abendmahls empfahl sich für die protestantische Altargestaltung nicht zuletzt durch das biblisch begründete Programm Luthers: „Wer hie Lust hätte, Tafeln auf den Altar zu setzen, der sollte lassen das Abendmahl Christi malen und diese zwei Verse, der gnädige und barmherzige Herr hat ein Gedächtnis seiner Wunder gestiftet, mit großen goldenen Buchstaben umher schreiben, daß sie für die Augen da stünden, damit das Herz daran denkt, ja auch die Augen mit dem Lesen Gott loben und danken müßten. Denn weil der Altar dazu verordnet ist, daß man das Sakrament darauf handeln solle, so könnte man kein besseres Gemälde daran machen. Die anderen Bilder von Gott oder Christus mögen wohl sonst an anderen Orten gemalet stehen.“<sup>7</sup> Dennoch vermochte sich Luthers ikonologisches Programm nur langsam in den Kirchentümern der *confessio augustana* als Norm durchzusetzen. Selbst Cranach und seine Schüler erhoben das Abendmahlsbild noch nicht zum notwendigen Bestandteil des protestantischen Altares. Sie gaben der traditionellen Kreuzigungsdarstellung den Vorzug. Diese „auslaufende altdeutsche Kunst“<sup>8</sup> wirkte lange nach. In Meiningen erfolgte eine Umorientierung erst während des Dreißigjährigen Krieges: Damals sah sich die lutherische Orthodoxie zur polemischen Ausrichtung ihres Profils genötigt. Das galt vor allem für die Lehre und die Feier des Abendmahls.

Insofern verwundert es, dass im Bereich der Spanischen Niederlande ein ganz ähnliches Bild existiert. Es befindet sich in der katholischen St.-Hermeskerk zu Ronse (Ostflandern). Die gemeinsame Vorlage ist an der Hand- und Körperhaltung sowie dem Faltenwurf der dargestellten Personen ablesbar.<sup>9</sup> Erwähnt wird das Ölgemälde erstmalig in einer Inventarliste aus dem Jahre 1825. Dort erscheint es als Stiftung eines Ronser Bürgers namens De Meyer, welcher es während der Französischen Revolution aus einer Veräußerung von Kirchengut erworben hatte. Der Name des Malers ist – wie in Meiningen – unbekannt. Die Datierung des Bildes schwankt: Etwa sechzehntes oder Mitte achtzehntes Jahrhundert. Man

<sup>7</sup> M. Luther, Auslegung des 111. Psalms, 1530, WA, Bd. X 2, S. 33. Ps. 111,4 ist innerhalb der deutschen evangelischen Kirchen bis heute das biblische Eingangsvotum für den Gründonnerstag.

<sup>8</sup> H. Oertel, Das protestantische Abendmahlsbild im niederdeutschen Raum und seine Vorbilder, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 13, 1974, S. 229.

<sup>9</sup> Vgl. <http://www.dekenaatronse.be>: Sthermes/Schilderij/LaatsteAvondMaal: Het Laatste avondmaal, olieverf op doek, eind 17<sup>e</sup>, begin 18<sup>e</sup> eeuw, geïnspireerd op 17<sup>e</sup> eeuwse stijlen, zie Fr. Francken. Formaat: 265 x 167 cm. Ein Kurzbericht über die 2004 erfolgte Restaurierung schließt sich an.



schreibt es dem Antwerpener Maler Frans Francken zu. In Flandern existieren davon mindestens noch drei Kopien.<sup>10</sup>

Der Name Francken steht für eine ganze Malerdynastie,<sup>11</sup> innerhalber der der Vorname Frans von dem Großvater (1542–1616) auf den Sohn (1581–1642) und schließlich auf den Enkel (1607–1667) vererbt wurde. Ursula Härting hat über den mittleren und bedeutendsten von ihnen geforscht. Doch dessen Abendmahlsbilder variieren den ca. 1595 durch Otto van Veen geschaffenen Typus der Antwerpener Kathedrale.<sup>12</sup>

Um es kurz zu machen: Die Abendmahlsbilder in Ronse und in Meiningen gehen gar nicht auf ein flämisches, sondern auf ein italienisches Vorbild zurück. Es handelt sich um eines der zwölf Fresken im Oratorium di Santa Lucia del Gonfalone zu Rom. Von 1544 bis 1547 erbaut, wurde diese Kirche zwischen 1548 und 1578 ausgemalt. Innerhalb des in Italien recht selten dargestellten Passionszyklus, der seine liturgische Entsprechung in den Prozessionen der Bruderschaft von Gonfalone während der Karwoche hatte,<sup>13</sup> gestaltete Livio Agresti (geb. ca. 1510 zu Forli, gest. 1579 zu Rom) Abendmahl und Kreuztragung in manieristischem Stil. Dieses Abendmahl wurde von dem Niederländer Cornelis Cort gestochen und 1578 gedruckt, wie aus der lateinischen *subscriptio* des Stiches hervorgeht.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> „Eine briefliche Anfrage zum Abendmahlsbild zu Ronse beantwortete der dortige Dekan Michel T'Joen am 11. 4. 05 wie folgt: Selon nos informations, la peinture est pour la première fois mentionnée dans l'inventaire de 1825. Elle a été donnée par un certain De Meyer de Renaix qui l'a prise en possession lors de la Révolution Française parvenant d'une église fermée. L'inventaire mentionne que la peinture est anonyme. J'ai trouvé deux datations contradictoires: moitié 18<sup>e</sup> S. ou ca. 1600! Un jeune chercheur de notre église avance comme auteur le nom de François Francken qui a travaillé pour la cathédrale d'Anvers, pour l'église de Maldegem (Flandres) etc. Il a fait beaucoup de copies. Il paraît que de notre peinture il aurait au moins 3 copies (ou bien notre tableau est une copie).”

<sup>11</sup> Vgl. F.-C. Legrand, *Les Peintres Flamands de genre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles 1963, S. 23-48: Chapitre deuxième: scènes bibliques, historiques et mythologiques traitées en tableaux de genre; I. les trois Francken, Ambroise II et Jerome III Francken.

<sup>12</sup> Vgl. U. Härting, *Flämische Maler im Umkreis der großen Meister*, Band 2: Frans Francken D. J., Freren 1989, S. 138 u. 254, Farbtafel 30 u. 50.

<sup>13</sup> B. Wisch, *Memorie di teatro o rappresentazione teatrali? Le rappresentazioni del Gonfalone nel Cinquecento e le scene 'teatrali' del suo Oratorio*, in: M.G. Bernardini, *L'Oratorio del Gonfalone a Roma; il ciclo cinquecento della Passione di Cristo*, Milano 2002, S. 51-59.

<sup>14</sup> LIVIUS FORLIVETANUS INVENTOR. ROMAE APUD PALUMBUM NOVAR. A.D.MDLXXVIII; vgl. J. C. J. Bierens de Haan: *L'Œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533–1578*, La Haye 1948, Nr. 76; ferner: F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, c. 1450–1700*, Bd. V: Cornelisz.-Dou, Amsterdam 1951, S. 47, Nr. 76, 56,1 x 35,5 cm, Le BL 67 W. 24.





Das Urbild: Livio Agresti im Oratorio del Gonfalone







Corts Kupferstich nach Agresti wurde häufig auch für Abendmahlstafeln lutherischer Kirchen als Vorlage verwendet; nach Hermann Oertel verdrängte er schon bald die im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert dominierenden flämischen Vorlagen: „Es war eine vorbarocke, romanistische und manieristische Kunst aus der Zeit der katholischen Restauration, der der Protestantismus seine Gunst schenkte, wenn diese Gunst auch keine ganz freie Entscheidung war, da nach der Dürerzeit anderswo ein gleich großes und gleich nahes Angebot nicht vorlag. Nur Tizian, Rubens, Poussin und neben ihnen die Italiener Muziano, Agresti, Ferri haben diese Vorherrschaft einschränken können – ernsthaft aber nur Rubens und im Abstand Agresti.“<sup>15</sup> Durch eine solche Übernahme, theologische Aufarbeitung und bildliche Umgestaltung von gegenreformatorischen Bildtypen vermochte das Luthertum Kompetenz und Konkurrenzfähigkeit auch im Bereich der sakralen Kunst nachzuweisen.

Die Beliebtheit des Abendmahlsbildes nach Agresti zeigt sich nicht nur quantitativ, sondern vor allem durch die Länge des Zeitraumes, in dem es rezipiert wurde. Oertel, welcher seine Untersuchung lediglich auf Niedersachsen und das Gebiet der ehemaligen DDR beschränkt, dokumentiert Corts Stich von 1578 bis 1772 als Vorlage protestantischer Altarbilder anhand von elf Beispielen. Es handelt sich – chronologisch geordnet – um die Kirchen von Warbsen/Holzminden (ca. 1600), Borna (1605), Varel (1614), Prießnitz b. Leipzig (1616), Kohren b. Leipzig (1617), Clausthal (1641), Hamburg/Jakobi (ca. 1650), Helmstedt/St.-Stephan (1650/75), Osterode (1660), Hülsede (1700/50) und Mehrum (1772).<sup>16</sup> In diese Reihe fügt sich Meiningen mit dem Datum 1643 ein.

Auch der Befund aus Ronse erweist sich als hierzu stimmig. Durch den Nachweis der konkreten Vorlage aus dem Jahre 1578 und ihre Verwendung bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein klärt sich zunächst der Widerspruch zwischen den beiden Datierungsversuchen: Bildmotiv und Malweise gehören zwei verschiedenen Epochen an. Sodann bietet die von T'Joen erwähnte Vielzahl an Kopien auf Seiten der Spanischen Niederlande ein getreuliches Pendant zu den Forschungsergebnissen Oertels für den niederdeutschen Raum. Ohne die flämischen Kopien und ihre Fundstellen in einzelnen zu kennen, lässt sich bereits jetzt folgender Schluss ziehen: Nicht nur das protestantische, sondern auch das katholische Abendmahlsbild war in der Regel eine Rezeption graphischer Vorlagen. Das „Abkupfern“ im Bereich der Abendmahlsdarstellung vollzog sich seit der Erfindung der Druckgraphik bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als überkonfessionelles und damit gesamteuropäisches Phänomen.

<sup>15</sup> H. Oertel, a. a. O., S. 247.

<sup>16</sup> H. Oertel, a. a. O., S. 265 f.



Nun aber war dieses Verfahren durchaus kein Plagiat. Die Originalität des Künstlers zeigte sich durch Varianten und Abwandlungen im Detail, die zufällig, beliebig, vom Wandel der Moden bestimmt, aber durchaus auch bewusste theologische Aussagen sein konnten. Am ehesten dürfte sich dieses Phänomen als Interpretation einer festen Vorlage durch Theologie bzw. bildende Kunst verstehen lassen. Nicht die Übereinstimmungen, sondern die Abweichungen setzen Akzente. Konfessionelle Gegensätze und Glaubenskriege hatten das Bewusstsein polemisch geschärft. Dessen Schwinden führte im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer wachsenden Stereotypie in der Wiedergabe des Stiches nach Agresti. In der Clausthalschen Marktkirche zum Heiligen Geist kam es sogar zu einer spiegelverkehrten Wiedergabe, die sich auf der Predella in Sankt Aegidien zu Hülsede fortsetzen sollte.



Spiegelverkehrung in der Marktkirche zu Clausthal 1641





Spiegelverkehrung in St. Aegidius zu Hülsede (1703)

Derartige Unterschiede und Abweichungen lassen sich nur aufgrund von vergleichender Bildbetrachtung bzw. -analyse erkennen. An den ikonographischen Differenzen sind die jeweiligen Veränderungen des ikonologischen bzw. theologischen Programms festzumachen. Um so mehr erstaunt es, dass nirgendwo in der bisherigen Literatur nach dieser Methode verfahren wurde. Stattdessen glaubt man, mit dem Hinweis auf die Abhängigkeit von C. Corts Kupferstich nach Agresti alles gesagt zu haben, wo doch an diesem Punkte die eigentliche Arbeit erst beginnt.

Das heißt: Um die jeweiligen theologischen Bildintentionen und -implikationen von lutherischen Abendmahlsbildern nach Agresti zu verstehen, bedarf es zunächst einer Analyse der römischen Vorlage. Denn das Oratorium di Santa Lucia del Gonfalone ist nicht irgendeine beliebige Kirche. Es wird zum einen als „teatro della pittura manieristica“<sup>17</sup> bezeichnet, zum

<sup>17</sup> A. Venturi, *Storia dell'Arte*, Mailand 1901–1941, Bd. IX 6, S. 643.



anderen die „Sixtinische Kapelle der Gegenreformation“ genannt.<sup>18</sup> Der stilistischen Zuordnung entspricht also eine konfessionelle Wertung. Wie konnte diese übertrieben theatralische Selbstdarstellung des Katholizismus zu einem Stilideal der Protestanten werden?

Der Manierismus entstand seit 1520 als Spätstil der Renaissance in Florenz und fand über den Prager Hof von Rudolf II. (geb. 1552, Kaiser von 1576 bis 1612) im Deutschen Reich Verbreitung. Obwohl Rudolf II. am spanischen Hof erzogen und für die Gegenreformation gewonnen wurde, liebäugelte er mit dem Luthertum und setzte sich nicht nur mit dem Majestätsbrief von 1609 für Gewissensfreiheit und freie Religionsausübung ein. So konnte der aus Italien importierte Kunststil auch für die protestantischen Lande und ihre Kirchen attraktiv werden. Soest und die Soester Börde lag dabei innerhalb der sich in Westfalen überschneidenden Einflussbereiche von Lipperenaissance und Weserrenaissance.

In Italien hingegen konnte der Stil des Manierismus durchaus konfessionell besetzt werden. Eine Bruderschaft hatte das Oratorium Santa Lucia del Gonfalone als „Sixtinische Kapelle der Gegenreformation“ in Auftrag gegeben. Der künstlerische Ausdruck diente hier einer antiprotestantischen Frontstellung. Das heißt: Agresti illustrierte mit seinem Abendmahlsfresko die Festschreibung der römischen Messopferlehre in der 22. Session des Tridentinums (1545–1563). Daraus resultiert die Frage: Wie konnte ein derartiges ikonologisches Programm überhaupt zur Vorlage für protestantische Abendmahlsbilder werden?

Ihre Beantwortung setzt das Bewusstsein darüber voraus, wodurch Agresti die römische Messopferlehre pointiert. Und hier beginnen die Schwierigkeiten: Eigentlich müsste das Tridentinum durch ein Zurücktreten des traditionellen Abendmahlsthemas, der Ankündigung des Verrates, zugunsten der Einsetzung des Altarsakramentes bzw. der Apostelkommunion als dem nunmehr zentralen Motiv erkennbar sein.<sup>19</sup> Das Abendmahlsbild Agrestis jedoch ist nach Oertel eindeutig dem traditionellen Typus des Verrates zuzuordnen: „Die Mahlgemeinschaft, betreut vom gastgebenden Wirt und seinem Diener, sitzt um einen in starker Aufsicht gegebenen Rundtisch; die Jünger auch hier in symmetrischer, fast seitengleicher Anordnung um ihren Herrn in der Mitte der Rückseite. Ihre Erregung ist stark, aber frei von übertriebenen Bewegungen. Judas mit der Rechten auf den Herrn weisend, hat sich vom Tisch abgewendet, mit

<sup>18</sup> So nach H. Oertel, a. a. O., S. 270, Anm. 36.

<sup>19</sup> H. Oertel, Das Abendmahl; seine Darstellung in der Malerei und in der Plastik des Abendlandes, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Niedersächsische Kirchengeschichte 96, 1998, S. 104.



seinem schuldbehafteten, aber reuelosen Gesicht dem Richterspruch des Betrachters preisgegeben.<sup>20</sup>

All das wäre durchaus konventionell und ginge in nichts über die Topoi vortridentinischer Abendmahlsdarstellungen hinaus. Doch Agresti pointiert eine völlig andere Stelle, nämlich die Mitte des rund wie ein Präsentierteller gestalteten Abendmahlstisches: Es ist die *hostia* im ursprünglichen Sinne dieses lateinischen Wortes, das Osterlamm, welches Christus mit seiner Rechten segnet.<sup>21</sup> Damit initiiert er sowohl *realiter* seinen eigenen Opfertod ans Kreuz als auch *sacraliter* die unblutige Wiederholung seines Opfertodes durch die Konsekration des Priesters während der Messfeier. Für das leitende Bildmotiv bedeutet dieses: Der Verrat vollzieht sich auch am Osterlamm als dem Messopfer, worauf Judas, den Betrachter geradezu penetrant fixierend, mit seiner Hand hinweist.

Welche Konsequenzen ergeben sich daraus? An der Segnung des Osterlammes scheiden sich die Geister: Hier Messopfer und dort allenfalls Realpräsenz in, mit und unter Brot und Wein. Im Wissen um die scharfe konfessionelle Demarkationslinie kann Agresti sogar auf die äußerlichen Zeichen des protestantischen Abendmahls verzichten. Weder Kelch noch Brot sind auf dem Tisch zu sehen, sondern nur Weingläser und Brote in der Mehrzahl, als profane Nahrungsmittel. C. Cort lässt in seinem Stich sogar noch den Wein fort und depotenziert die Tafel zu Brötchen auf den Tellern der Gesellschaft. Bevor die Eucharistie gefeiert werden kann – Wirt und Diener stehen ja schon bereit – sind die Leugner der Messopferlehre als Verräter und Judasse aus der Goldenen Halle des Tempels<sup>22</sup> zu entfernen. Welche ungeheure Säulen hat diese Kirche aufzuweisen!

Den Hintergrund der Halle nimmt, wie schon erwähnt, die Szene der Fußwaschung ein. Sie vollzieht sich an der Türe, dem traditionellen Ort der Taufe in den katholischen Kirchen. Wenn der Maler ausgerechnet hier eine Fußwaschung lokalisiert, so spielt er damit auch auf die Funktion des Papstes als *servus servorum* an. Schließlich darf nur er am Gründonnerstag eine stellvertretende Fußwaschung nach dem Vorbild von Joh. 13 vornehmen. Die geöffnete Kirchentür bedeutet dabei nichts anderes, als dass die Institution des Papsttums zur selben Heilsnotwendigkeit erhoben wird wie die Taufe! Und weiter: Im Johannesevangelium geht die Fußwaschung

<sup>20</sup> H. Oertel, Das protestantische Abendmahlsbild, a. a. O., S. 250.

<sup>21</sup> Auf einem Bild des von der römischen Kurie protegierten Malers Girolamo Muziano deutet Christus gar mit dem Zeigefinger auf das Osterlamm; vgl. Oertel, ebd., S. 251.

<sup>22</sup> Das Vorbild für Agrestis Halle ist die „Goldene Halle“ auf Raffaels Karton „Die Heilung des Lahmen im Tempel zu Jerusalem“ (nach Apostelgeschichte 3); vgl. Oertel, Das protestantische Abendmahlsbild, a. a. O., S. 250. Dieses Detail besitzt eine klare ekklesiologische und damit antiprottestantische Spitze, zumal die Entlarvung des Verräters den Verständnishorizont des Bildes konstituiert.



unmittelbar der Entlarvung des Judas voraus. Weil der Protestantismus keine rituelle Fußwaschung kennt und nur der Papst in seinem Amt als Stellvertreter Christi zu einer solchen autorisiert ist, so vermag in der Konsequenz auch nur er den Verräter zu entlarven. Darum hat Petrus am Tisch den Ehrenplatz zur Rechten des Herrn, darum stehen beide in Blickkontakt auf gleicher Augenhöhe, darum wiederholt Petrus mit seinem rechten Arm die segnende Geste Christi über dem Osterlamm!<sup>23</sup>

Dass jenes Abendmahlsbild nach Agresti auch tatsächlich so verstanden worden ist, zeigen die Abweichungen und Bearbeitungen, welche es mit der Übernahme durch das Luthertum erfahren hat. Die Modifikationen sind ausnahmslos in gegenreformatorischen Bild- bzw. Bekenntnisaussagen begründet:

Zunächst eliminieren die protestantischen Künstler die Fußwaschung der Hintergrundszenen. Dieses ist selbst auf dem frühen und ansonsten streng nach Agresti gearbeiteten Altarbild der Kirche zu Kohren (1617) der Fall. Auf anderen nach Agresti gestalteten Abendmahlstafeln werden dann sukzessive die „Goldene Halle des Tempels“, die gewaltigen Säulen der Kirche und somit der gesamte „katholische Überbau“ umgearbeitet bzw. weggelassen.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Die Parallelität zwischen Petrus und Christus erscheint punktgenau über dem Passahlamm in den Gesichtern des Judas und seines Nebenmanns zur Linken gespiegelt: Beide blicken den Betrachter an. Die gekreuzten Arme vor seiner Brust weisen den Nachbarn des Judas als Andreas aus, den Patron Schottlands – eine Anspielung auf John Knox und seine Gegnerschaft zu Mary Stuart, der katholischen Queen of Scots?

<sup>24</sup> Umgekehrt fügen Künstler des römisch-katholischen Raums Agrestis Hintergrundmotiv der Fußwaschungsszene gern in ihre Abendmahlsdarstellungen ein, so etwa Franz Francken bei seiner Version des Antwerpener van Veen-Abendmahls. Das Querformat unter Ausschluss von Fußwaschung und „Überbau“ auf dem Abendmahlsbild von Ronse scheint umgekehrt auf protestantische Einflüsse bei der Abwandlung Agrestis hinzudeuten.





Ohne Fußwaschung: St. Gangolf zu Kohren (1617)





Protestantische Rückwirkung:  
Sint Hermes Kerk zu Ronse (ca. 18. Jahrhundert)





Das erste Abbild:  
Warbsen bei Holzminden (ca. 1600)

Die Altarbilder in Warbsen/Holzminden (ca. 1600) und Varel (1614) lassen noch das Hochformat Agrestis erkennen. Doch schon in Warbsen hat der Künstler das Skandalon der päpstlichen Fußwaschung ausgeschieden und deshalb die Goldene Halle des Tempels mit ihren gedrehten Säulen durch eine Renaissancearchitektur mit Kassettendecke und Wandtäfelung ersetzt: Sie weitet sich im Hintergrund zu einem Triumphbogen mit Apsis.

In der evangelisch-lutherischen Schlosskirche zu Varel gestaltete der Hamburger Bildhauer Ludwig Münstermann (ca. 1574–1638) das Abendmahl nach Agresti als Alabasterrelief und inkorporierte es einem gewaltigen Staffeltaltar manieristischen Stils. M. Kusch hat das Altarwerk zu Recht in Beziehung zur lutherischen Orthodoxie gesetzt. Obwohl er die



Darstellung des Abendmahls ikonologisch wie theologisch als Zentrum des Altarwerkes würdigt, fehlt auch bei ihm ein detaillierter Vergleich mit der Vorlage nach Agresti. Stattdessen lässt er es bei folgendem Desiderat in einer Fußnote bewenden: „Es wäre interessant, das theologische Programm eines zur gleichen Zeit für eine *katholische* Kirche geschaffenen Altarretabels zum Vergleich heranzuziehen.“<sup>25</sup>



Philippistische Variante:  
Ludwig Münstermanns Retabel zu Varel (1614)

<sup>25</sup> M. Kusch, Daniel Hofmann und Ludwig Münstermann; lutherische Frühorthodoxie und manieristische Kunst am Beispiel des Vareler Altarretabels, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Niedersächsische Kirchengeschichte 87, 1989, S. 101, Anm. 84.



Das Hochformat nach Agresti blieb auch im Alabasterrelief zu Varel erhalten, allerdings bei Abschrägung seiner oberen Ecken. Münstermann eliminiert ferner die Hintergrundszene der Fußwaschung und ersetzt die Goldene Tempelhalle durch einen Saal mit Kassettendecke und Baldachin. Von diesem hängt ein beidseitig geöffneter Vorhang herab, der den Blick auf die eigentliche Abendmahlsszene freigibt. Seine Enden sind rechts und links an zwei kannelierten Säulen mit korinthischen Kapitellen lose befestigt.<sup>26</sup> Die Goldene Tempelhalle ist damit zur Stiftshütte geworden.

Diese Veränderung wiederholt sich auf dem nunmehr fast quadratischen Abendmahlsbild zu Meiningsen. Auch dort erscheint zumindest der untere Teil des beiderseits gerafften Vorhangs in derselben Form wie zu Varel. Der zugehörige Baldachin ist in Meiningsen aufgrund des geänderten Formates nicht mehr sichtbar, wohl aber erscheinen hinter dem geöffneten Vorhang vier ihn tragende glatte Säulen mit korinthischem Kapitell.

Noch bedeutsamer ist die Tatsache, dass Münstermann mit der Messopferlehre gebrochen hat: Der Christus zu Varel weihet nicht wie bei Agresti das Osterlamm durch Handauflegung zur Hostie, sondern bietet mit geöffneter Rechten die Hostie dar. Die Geste des neben ihm sitzenden Petrus ist mehrdeutig: Fällt er Christus in den Arm – oder weckt er den in dessen Schoß liegenden Johannes? Wie bei Agresti befinden sich bei Münstermann Brote auf dem Tisch, aber im Gegensatz zum Kupferstich Corts auch die Becher. Ein Weinkrug im Vordergrund dominiert nunmehr das Bild als Blickfang.<sup>27</sup> Zusammen mit der Hostie in der Hand des Heilands kündigt er vom lutherischen Abendmahlsverständnis der Realpräsenz im Gegensatz zur römischen Messopferlehre: „Darumb meine Liebsten / fliehet vor dem Götzendienst. Als mit den Klugen rede ich / richtet ihr / was ich sage / Der gesegnete Kelch / welchen wir segnen / Ist der nicht die Gemeinschaft des Bluts Christi? Das Brot das wir brechen / Ist das nicht die Gemeinschaft des Leibes Christi?“<sup>28</sup>

Ein ähnlich lutherisches Abendmahlsverständnis bietet auch die Meininger Altartafel, jedoch viel schärfer akzentuiert: Christus *präsentiert* nicht nur eine Hostie in seiner geöffneten Handfläche wie auf dem Relief zu Varel, sondern er *konsekriert*, nunmehr zu überdimensionierter Größe emporgewachsen und Petrus fast um Haupteslänge überragend, den Brotlaib in seiner Linken mit dem Kreuzeszeichen. Dabei konzentriert er

<sup>26</sup> Die Säulen bei Cort und Agresti tragen ionische Kapitelle.

<sup>27</sup> Vorbild für den Weinkrug bietet der 1551 bei H. Cock edierte Ghisi-Stich nach Lambert Lombard; vgl. Hollstein, a. a. O., Bd. XI, S. 94.

<sup>28</sup> Die Erste Epistel An Die Corinther X 14 f. in: Das Neue Testament Deutsch von D. Martin Luther, Ausgabe letzter Hand 1545/1546, unveränderter Text in modernisierter Orthographie, Stuttgart 1982.



sich auf das Brot; der wechselseitige Blickkontakt zwischen ihm und Petrus, von Agresti mit gegenreformatorischer Absicht betont, ist unterbrochen. Stattdessen unterstreicht die geänderte Blickrichtung des Herrn die Beziehung zwischen dem konsekrierenden Christus und seinem konsekrierten Brot bzw. Leib. Petrus, bei Agresti mit konzelebrierender Geste, hält nunmehr seinen rechten Arm unterhalb der Tischplatte. All das hat gute Gründe:

Das Altarretabel zu Varel ist durch die 1595 zu Helmstedt erschienene Schrift *Sylva piarum meditationum, in usu S. Coena excolendarum congesta ex verbo Dei & orthodoxorum patrum Scriptis* des Daniel Hofmann (1538–1611) inspiriert worden.<sup>29</sup> Dieser vertrat in der Abendmahlslehre die Realpräsenz unter Absehung der Ubiquitätslehre. Der Streit, den Hofmann seit 1597 mit den Humanisten und Aristotelikern seiner Universität über die Frage führte, ob es neben der theologischen auch einen philosophischen Zugang zur Wahrheit geben könne, spielt im Blick auf das Abendmahlsverständnis nur eine marginale Rolle. Bei der Gründung der Universität Helmstedt gehörte Daniel Hofmann zunächst der philosophischen Fakultät an, nach seiner 1578 erfolgten theologischen Promotion vertrat er eine dezidiert philippistische Position, vor allem in der Abendmahlslehre. Als Professor der *Academia Julia* rechtfertigte er die Ablehnung der Konkordienformel durch seinen Braunschweiger Landesfürsten, obwohl er sie zu einem früheren Zeitpunkt selbst unterschrieben hatte.

Zwischen Hofmann und der Stadt Soest gab es enge Beziehungen. Bereits im Gründungsjahr der Universität Helmstedt empfahl der dortige Lehrkörper einen seiner Studenten, den nunmehr ordinierten Georg Matthias [Rüdesem oder Harhoff; gest. 1619] dem Soester Magistrat; dieser berief den Kandidaten tatsächlich zum Pfarrer der Hohnekirche.<sup>30</sup> Auch der Braunschweiger Hofprediger und Helmstedter Theologieprofessor Basilius Satler ließ sich 1580 von seinen Kollegen der *Academia Julia* – allerdings erfolglos – für das Pfarramt an Sankt Petri zu Soest präsentieren.<sup>31</sup> Im Soester Stadtarchiv erhalten ist ferner die Disputatio II. De Coena Domini, in qua τὸ ρητὸν verborum Christi in praecedente ossertum collatione quatuor testium confirmatur, nempe Matthaei, Marci, Lucae & Pauli, Evangelistarum & Apostolorum. Habebitur autem volente Christo in Academia Iulia 16. Novemb. Praeside Daniele Hofmano Theologiae Doctore & Professore, Respondente M. Henrico Papaebergo Graecae Linguae Professore Helmstadii. Excudebat Iacobus Luccus. Anno 1587.

<sup>29</sup> Vgl. Kusch, a. a. O., S. 86 f.

<sup>30</sup> Vgl. E. Rademacher, *Annales oder Jahr-Bücher der Uhalten und weiterberühmten Stadt Soest*, hg. v. G. Köhn, Bd. 3, Soest 1999, D. 2488 u. 2519.

<sup>31</sup> Ebd., D. 2704.



Dennoch folgte die Stadt Soest bei der Aufstellung ihres eigenen *corpus doctrinae* nicht der Helmstedter Linie, sondern schloss sich der Konkordienformel an. Nach anfänglichen Widerständen erlangte sie schließlich in Soest als Bekenntnisschrift Gültigkeit. Auch Georg Matthias gehörte 1577 mit drei anderen Soester Pfarrern zu den Unterzeichnern der Konkordienformel.<sup>32</sup>

Somit dürfte die Theologie Daniel Hofmanns von den Soestern nur mit Einschränkungen rezipiert worden sein. Zudem entstand das Meininger Abendmahlbild einunddreißig Jahre nach dem Ableben Hofmanns. Vor dem Hintergrund des Ubiquitistischen Streites<sup>33</sup> aber verweist der das Brot nicht nur philippistisch *präsentierende*, sondern mit Kreuzzeichen *konsekrierende* Christus durchaus auf die Position der damaligen Wittenberger Orthodoxie sowie auf die Konkordienformel.

Das Meininger Tafelbild verbindet den Verrat als traditionelles Abendmahlsthema mit der Einsetzung des Abendmahls. Dieses neue Bildmotiv kam während des Spätmittelalters in Spanien und Flandern auf.<sup>34</sup> Die Gegenreformation bediente sich seiner zur Illustrierung des römischen Amtsverständnisses und verbreitete es entsprechend. Dabei erscheint der konsekrierende Christus regelmäßig mit zum Himmel *emporgehobenen* Augen (O. van Veen, F. Francken, Rubens, C. Ferri etc.).

Auf der Meininger Altartafel konsekriert Christus indes mit *niedergeschlagenen* Augen. Er gleicht dem Christus von M. de Vos aus Herenthal, wie er in der Celler Schlosskapelle rezipiert und 1584 von J. Sadeler gestochen worden ist.<sup>35</sup> Inmitten der Jüngerschaft ist Christi Blick auf den Mittelpunkt des Tisches mit dem Osterlamm gerichtet. Auf dem Fresco Agrestis sind die Elemente des Abendmahls nicht vorhanden, wohl aber in Meiningsen: Sie machen Wirt und Schankknaben überflüssig. Die Szene gerät dadurch in einen völlig anderen Sinnzusammenhang. Der runde Tisch mutiert vom Präsentierteller des Messopfers zum Kompass: Dessen imaginäre Nadel legt sich quer zum Osterlamm und zeigt nunmehr das lutherische Abendmahlsverständnis an. Sie geht vom Brot in der Hand des

<sup>32</sup> Vgl. hierzu Ch. Peters, *Corpus Doctrinae Susatense*; zur Rezeption der Konkordienformel im klevischen Westfalen, in: *Jahrbuch für Westfälische Kirchengeschichte* Bd. 95, 2000, S. 89-114, bes. S. 103 f.

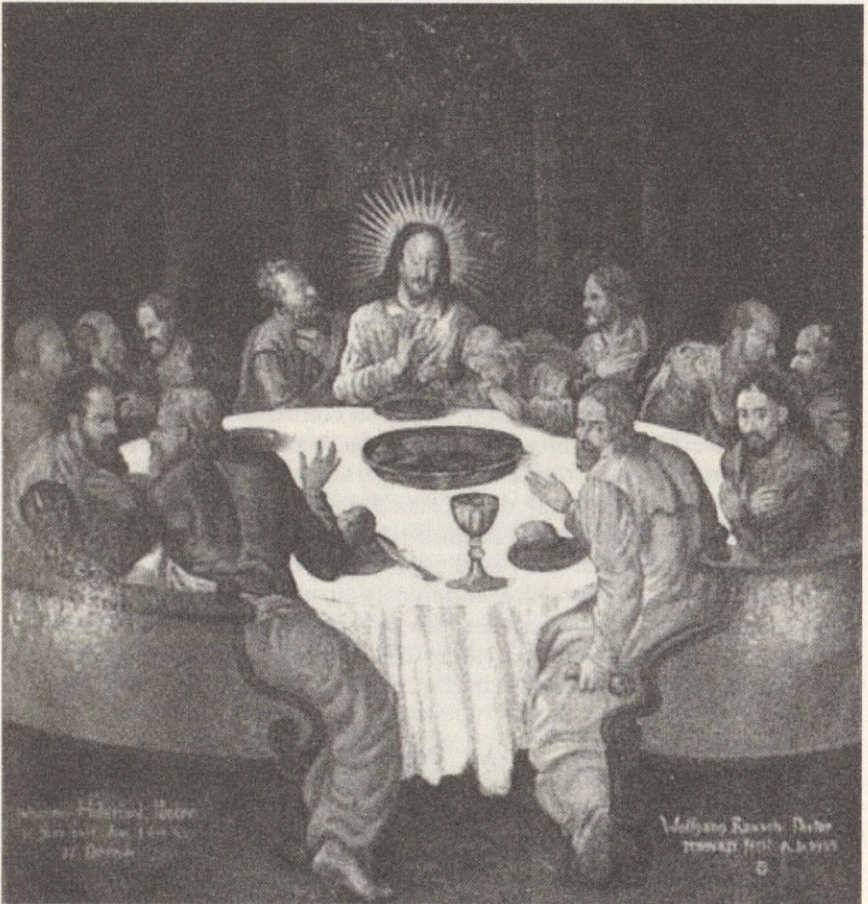
<sup>33</sup> Vgl. S. J. Baumgarten, *Geschichte der Religionsparteien*, hg. v. J. S. Semler, Halle 1766, Repr. Darmstadt 1966, S. 1203-1209, insbes. S. 1207.

<sup>34</sup> So nach Oertel, *Das Abendmahl, seine Darstellung etc.*, a. a. O., S. 101.

<sup>35</sup> Vgl. H. Oertel, *Das protestantische Abendmahlbild*, a. a. O., S. 230 u. 232. Bei de Vos konsekriert Christus allerdings nicht das Brot, sondern den Kelch mit Wein. Dennoch verweist M. G. Bernardini auf den von A. Wierix gestochenen Passionszyklus nach de Voß als Inspirationsquelle Agrestis, vgl. *L'Oratorio del Gonfalone: storia, committenza e iconografica della decorazione*, in: *L'Oratorio del Gonfalone*, a. a. O., S. 38; dieselbe: *Il ciclo della Passione di Cristo: gli artisti*, ebd., S. 72.



Herren aus und verweist auf den vor Judas stehenden Kelch. Dadurch erfährt auch die Geste des Judas eine grundsätzliche Veränderung: Seine Rechte deutet nicht mehr auf das Osterlamm, sondern auf den Kelch. In der Nähe dieses Kelches muss jeder Teller zur Patene und das darauf befindliche Brot zum Leib Christi werden.



Umbildung nach der Concordienformel:  
St. Matthias zu Meiningen (1643)



Die Elemente des Abendmahls stehen zwar vor Judas, aber das Brot ist nicht dasjenige, welches Christus segnet, wie auch in Analogie dazu der Kelch für Judas keinesfalls den von Christus gesegneten Wein beinhaltet. Was gemeint ist, erschließt sich aus der Epitome der 1580 erschienenen Konkordienformel: „Die Streitfrage ist, ob in dem heiligen Abendmahl wahrer Leib und wahres Blut unseres Herrn Jesus Christus wahrhaftig und wesentlich gegenwärtig seien, mit Brot und Wein ausgeteilt und mit dem Mund empfangen werden von all denen, die an diesem Sakrament teilnehmen, ob sie nun würdig oder unwürdig, fromm oder unfrohm, gläubig oder ungläubig sein mögen; den Gläubigen zu Trost und Leben, den Ungläubigen zum Gericht. Die Sakramentierer sagen nein, wir sagen ja.“<sup>36</sup> Genau dieser Punkt lokalisiert theologisch und ikonologisch die Mitte der lutherischen Abendmahlsfeier. Brot und Wein *sind* Leib und Blut Jesu Christi; das *wahre* Osterlamm befindet sich in, mit und unter, oder, im Bilde ausgedrückt, „zwischen“ ihnen.

Christus weihet kein Osterlamm durch Handauflegung zur Hostie, sondern bezeugt seine Ubiquität, indem er den Brotlaib anblickt und konsekriert: „Was die Konsekration angeht, glauben, lehren und bekennen wir, daß eine solche Gegenwart des Leibes und Blutes Christi im heiligen Abendmahl nicht durch das Werk eines Menschen oder die Worte desjenigen, der das Abendmahl spendet, hervorgerufen wird, sondern daß diese Gegenwart einzig und allein der allmächtigen Kraft unseres Herrn Jesus Christus zugeschrieben werden soll. [...] Dieses Segnen geschieht durch das Sprechen der Worte Christi.“<sup>37</sup>

Somit stand man lutherischerseits der katholischen Abendmahlslehre immer noch näher als den „Sakramentierern“. Deshalb konnte man sich auch der katholischen Abendmahlsbilder in aller evangelischen Freiheit als Vorlagen bedienen. Die kontroverstheologische Spitze zielte in eine ganz andere Richtung als nach Rom: „Etliche aber sind verschlagene und äußerst gefährliche Sakramentierer, die zum Teil glänzend mit unseren Worten reden und so tun, als ob sie auch an eine wahrhaftige Gegenwart des wahren, wesentlichen, lebendigen Leibes und Blutes Christi beim Abendmahl glauben, doch diese geschehe geistlich, durch den Glauben. Dennoch bewahren sie unter diesen wohlklingenden Worten eben die erste simple Meinung, daß nämlich nichts als Brot und Wein im heiligen Abendmahl anwesend sei und mit dem Mund empfangen werde. Denn geistlich bedeutet für sie nichts anderes als der Geist Christi, welcher durchaus gegenwärtig sei, oder die Kraft des abwesenden Leibes Christi

<sup>36</sup> Bekenntnisschriften der Reformation und neuere Theologische Erklärungen, im Auftrage des Rates der EKD hg. v. I. Dingel u. a., Bd. 2, Bielefeld 1997, S. 232.

<sup>37</sup> Bekenntnisschriften der Reformation, Bd. 2, a. a. O., S. 233.



und sein Verdienst. Der Leib Christi aber sei auf keinerlei Art und Weise gegenwärtig, sondern allein droben im Himmel. Zu jenem sollen wir uns mit Gedanken unseres Glaubens in den Himmel erheben und dort selbst, keineswegs aber bei Brot und Wein, diesen seinen Leib und [sein] Blut suchen.“<sup>38</sup>

Entsprechend wurde die Lehre von der Realpräsenz auch zur *manducatio oralis* und zur *manducatio impiorum* zugespitzt.<sup>39</sup> Beide Aspekte erhalten in der Gestalt des Judas ihren Kronzeugen. Er schaut der Gemeinde als abschreckendes Beispiel ins Auge, wobei er mit der Geste seiner Rechten folgende stille Predigt hält: „Welcher nu unwirdig von diesem Brot isset / oder von dem Kelch des HERRn trinket / der ist schuldig an dem Leib und Blut des HERRn. Der Mensch prüfe sich aber selbst / und also esse er von diesem Brot / und trinke von diesem Kelch. Denn welcher unwirdig isset und trinket / der isset und trinket ihm selber das Gerichte / da er nicht unterscheidet den Leib des Herrn.“<sup>40</sup>

Genau dieses Schriftwort (1. Kor. 11,26) erscheint *expressis verbis* auch auf der Abendmahlstafel der benachbarten St. Andreas-Kirche zu Ostönnen.<sup>41</sup> In Meiningen gelangte es auch unausgesprochen zu einer höchst subtilen, geradezu emblematischen Darstellung und Wirkung. Das theologische Vexierspiel mit dem von Cort gestochenen Abendmahlsbild Agrestis bedient sich einer (damals) selbstredenden Bildersprache und braucht deshalb auch durch keinerlei Wort aus der heiligen Schrift zusätzlich verdeutlicht zu werden. Mitgeteilt wird lediglich, wem dieses höchst niveauvolle ikonologische Programm der lutherischen Orthodoxie zu verdanken ist: Johannes Haberland hat am 17. Dezember 1643 keineswegs seine persönliche Eitelkeit als Stifter des Bildes dokumentieren und befriedigen wollen. Er benannte der Nachwelt nur den *spiritus rector* des Bildes, der für die konfessionell motivierten Veränderungen der Agresti-Vorlage verantwortlich zeichnete. Der Theologe, nicht der Maler war der eigentliche Autor des Bildes. Er ließ die Abendmahlslehre der Konkordienformel auf dem Meiningser Altarbild illustrieren, so dass *mutatis mutandis* auch von ihm dasselbe gilt wie von dem Schöpfer des

<sup>38</sup> Ebd., S. 232 f.

<sup>39</sup> D. h.: Cristi Leib und Blut wird nicht symbolisch, sondern buchstäblich mit dem Munde in, mit und unter der Gestalt von Brot und Wein gegessen und getrunken, auch von den Ungläubigen, aber von diesen zum Gericht; vgl. Konkordienformel – Formula Concordiae, 1580/1584, in: Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche, hg. im Gedenkjahr der Augsburger Konfession 1930, Göttingen, 10. Auflage 1986, S. 796, 974 f., 982, 993 u. a. m.

<sup>40</sup> Das Neue Testament Deutsch von D. Martin Luther, a. a. O., DIE ERSTE EPISTEL AN DIE CORINTHER XI 27-29.

<sup>41</sup> Nach H. Schwartz, a. a. O., S. 55, entstand dieses Abendmahlsbild um 1650.



Altaretabels zu Varel: „Es wäre das Verdienst des *Manieristen* Münstermann, die für die *lutherische Frühorthodoxie* Helmstedter Provenienz im Zeitalter der Gegenreformation *wahre* Abendmahlslehre *luzide* gemacht zu haben. Sein Kunstwerk diente dann anagogischem Zweck.“<sup>42</sup> Johannes Haberlandt erweist sich also nicht nur auf seinem Grabstein, sondern vor allem im Blick auf das Meiningser Altarbild als *vir reverendus et doctissimus*.

<sup>42</sup> Kusch, a. a. O., S. 100.