

Die Abendmahlsgemälde von Joachim Georg Creuzfelder in Ingelfingen und Langenburg

VON URSULA ANGELMAIER

Ingelfingen

In der Stadtkirche in Ingelfingen gibt es viel Interessantes zu entdecken: den spätgotischen Chor mit Netzgewölbe und Figurenkonsolen, das bemalte Chorgestühl, Reste von Wandfresken aus unterschiedlichen Epochen, ein monumentales Kruzifix auf dem Hauptaltar und qualitätvolle barocke Steinepitaphe.

Das große Gemälde an der rechten Ostwand des Schiffes allerdings kann leicht übersehen werden, denn aufgrund des ungünstigen Lichts wirken seine Farben düster. Nur bei zusätzlicher Beleuchtung und mit einiger Anstrengung lassen sich alle Details erkennen (Abb. 1). Dargestellt ist das Abendmahl Jesu mit seinen Jüngern. Die Männer sitzen dicht gedrängt. Nur die beiden Jünger im Vordergrund halten etwas Abstand, sodass der Blick auf die Ecke des weiß gedeckten Tisches fällt, auf dem der goldene Kelch prangt. In dieser Blickachse sitzt Jesus, der das Brot in seiner Linken segnet und mit in die Ferne gerichteten Augen und leicht geöffneten Lippen die Einsetzungsworte spricht. Sein Haupt ist von einer Gloriole umstrahlt. Die Jünger blicken teils ergriffen, teils nachdenklich auf ihren Meister. Zu Jesu Linker ist aufgrund seines jugendlichen Aussehens und bartlosen Gesichts Johannes auszumachen. Auf der anderen Seite neigt sich ein älterer Apostel mit lockigem Bart und Haarkranz Jesu zu, der Petrus sein könnte. Eindeutig zu identifizieren ist der durch seine üppige Draperie besonders hervorgehobene Jünger links der Tischecke. Er blickt als einziger aus dem Bild heraus und durchbricht damit die einhellige Konzentration. Diese Unaufmerksamkeit charakterisiert den Verräter Judas. Links im Vordergrund stehen auf einem runden Beistelltischchen ein Henkelkrug und ein Deckelgefäß, die – als Hostiendose und Abendmahlskanne verstanden – symbolisch auf das Abendmahlsgesetz verweisen können. Die Szene wird von einem roten Vorhang überfangen, der aus dem Gewölbe eines weitläufigen Raumes herabhängt und seitlich gerafft wird. Die Architekturelemente – Pfeiler, Bögen, Kämpfer – lassen auf ein Kirchengebäude schließen. Der Blick fällt schräg in ein überwölbtes Schiff. Die Raumbtiefe wird also diagonal erschlossen, was bedeutet, dass der Tisch, dessen Ecke sich uns entgegenschiebt, nicht über Eck, sondern gerade in der Raumflucht steht. In der Bildtiefe hinter dem Abendmahlstisch ist eine Säulenädikula zu erkennen,



*Abb. 1 Abendmahl, Joachim Georg Creuzfelder, 1673 Stadtkirche Ingel \square ngen
(Foto: Horst Bergmann, Ingel \square ngen)*

die wohl ein Bild einfasst. Davor, am linken Bildrand oberhalb der Männerköpfe, steht in einer Wandnische vor einem roten Vorhang ein Podest, auf dem sich ein aufgeschlagenes, von Kerzenleuchtern flankiertes Buch befindet. Auf der obersten Zeile ist zu lesen *CAP XI. EPIST. PAULI. AD CORINTH. I.*¹. Der griechische Text auf den beiden Buchseiten beinhaltet Vers 24 und 25 des genannten Kapitels: es sind die Einsetzungsworte des Abendmahls². Somit handelt

1 Übersetzt: „Kapitel 11 des 1. Paulusbriefs an die Korinther“.

2 Übersetzung des griechischen Textes (nach Luther 1984) auf der linken Seite des Buches (V.24): „(Er) dankte und brach's und sprach: Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird; das tut zu meinem Gedächtnis.“ Auf der rechten Seite des Buches (V.25): „Desgleichen nahm er auch den Kelch nach dem Mahl und sprach: das tut sooft ihr daraus trinkt zu meinem Gedächtnis.“ – Für die Übersetzung danke ich Herrn Pfarrer Härpfer, Kocherstetten.

es sich bei dem Buch um die Bibel und das mit Kerzen geschmückte Podest kann nichts anderes als ein Altar sein. Die Tischgesellschaft befindet sich also unmittelbar vor dem Altar und damit an der Stelle, an der bis heute das Abendmahl gefeiert wird. Es geht folglich nicht um die historische Szene im Rahmen der Passionsgeschichte, sondern um die Veranschaulichung des christlichen Sakraments, was sich auch daran zeigt, dass der Tisch nicht gedeckt ist, sondern lediglich der Abendmahlskelch darauf steht. Dem biblischen Bericht entsprechend ist es Nacht, denn der Raum ist ausschließlich von Kerzen beleuchtet. Außer den Altarkerzen finden sich zwei weitere auf dem Tisch, deren Flammen neben den Köpfen des Judas und des Jüngers rechts der Lücke zu entdecken sind. Der Maler der beeindruckenden Komposition hat sich erfreulicherweise zu erkennen gegeben: Unterhalb des griechischen Bibeltextes ist zu lesen: *Joachim Georg Creuzfelder zu Pfedelbach fecit. 1673.*

Die Langenburger Version

Bevor wir uns dem Künstler zuwenden, soll noch ein weiteres Abendmahls Gemälde gewürdigt werden, das sich in der Langenburger Stadtkirche befindet und mit dem Ingelfinger nahezu identisch ist (Abb. 2). Die Unterschiede sind minimal, aber für unsere Analyse nicht unbedeutend. Sie betreffen zunächst die Maße. Das Langenburger Bild ist höher, was nicht nur die Anbringung einer zweiten Draperiebahn im Kirchengewölbe ermöglicht, sondern auch einen Blick über den Altarvorhang auf den vom Mond erhellen nächtlichen Himmel. Außerdem ist der Henkelkrug auf dem Tischchen im Vordergrund fast ganz abgebildet, während er in der Ingelfinger Version zur Hälfte vom Bildrand überschritten wird. Wichtiger als diese durch die veränderten Proportionen bedingten Differenzen ist aber die Entdeckung, dass die aufgeschlagene Bibel keinen lesbaren Text zeigt, das Gemälde also weder datiert noch signiert ist. Schon deshalb hat die Ingelfinger Version Vorrang. Doch auch die kleinen qualitativen Unterschiede lassen vermuten, dass das „Urbild“ sich in Ingelfingen befindet und im Langenburger Bild vielleicht eine Werkstattwiederholung zu sehen ist. Dafür sprechen vor allem die Gesichter, die in der späteren Ausführung etwas von der Dramatik ihres Ausdrucks eingebüßt haben.

Dafür ist aber das Langenburger Werk in anderer Hinsicht aufregender: Es hängt nicht an der Wand, sondern ist das Hauptbild eines Altars, dessen Auszug die Taufe Christi und dessen Predella eine vielfigurige, weiträumige Szene zeigt (Abb. 3 und 4). In deren Mittelachse thront unter Baldachin und Reichsadler Kaiser Karl V. Die Säulen zu seinen Seiten tragen Kronen, Wappen und die Habsburger-Devise *Plus Ultra*. Vor ihm haben sich einige Herren eingefunden, die durch ihre Wappen zu identifizieren sind. Es handelt sich um den Kurfürsten von Sachsen, den Fürsten von Anhalt, den Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, die Herzöge von Lüneburg und den Landgrafen von Hessen – oder kurz:



*Abb. 2 Abendmahl, Joachim Georg Creuzfelder, 1680 (?)
Stadtkirche Langenburg (Foto: Pfarramt Langenburg)*

um die Protestanten, die 1530 auf dem Reichstag in Augsburg dem Kaiser ihr „Bekenntnis“ überreichten. Es bestand in den von Melanchthon verfassten *Torgauer Artikeln*, in denen es in erster Linie um die Abschaffung der Missstände in der Papstkirche ging, aber auch um die Forderung des Abendmahls „in beiderlei



*Abb. 3 Seitenaltar in der Stadtkirche Langenburg
(Foto: Pfarramt Langenburg)*

Gestalt“, also um den von der katholischen Kirche abgelehnten „Laienkelch“. Damit hatten die Fürsten, denen sich auch Vertreter der Reichsstädte Nürnberg und Reutlingen angeschlossen hatten, die vom Kaiser auf diesem Reichstag verlangte Einigung der Kirche verhindert und so die Voraussetzung für die offizielle



Abb. 4 Predella des Langenburger Altars (Foto: Pfarramt Langenburg)

Anerkennung des Protestantismus beim Augsburger Religionsfrieden 1555 geschaffen. Insofern galt die Übergabe der Augsburger Konfession, der *Confessio Augustana*, als Ursprungsereignis für den protestantischen Verselbstständigungsprozess³.

Doch das Bild der Predella zeigt noch mehr: Zu Seiten des von den Hauptprotagonisten gebildeten „Schwurkreises“⁴ sind die gottesdienstlichen Handlungen, also die Sakramente dargestellt. Am meisten ins Auge fällt rechts im Vordergrund der Kreuzaltar, an dem das Heilige Abendmahl gefeiert wird. Zwei Geistliche reichen der Gemeinde, nach Geschlechtern getrennt, Hostie und Kelch. Auf dem Altar liegt ein aufgeschlagenes Buch mit den ersten Worten des Vaterunsers, dahinter sind auf einer großen Tafel die Einsetzungsworte des Abendmahls zu lesen, auf welche die hinter der Mensa versammelten Evangelisten Matthäus, Markus und Lukas sowie Paulus verweisen. Links dahinter wird soeben ein Wickelkind getauft. Abendmahl und Taufe sind für Luther die wichtigsten Sakramente, denn sie wurden von Jesus selbst begründet. Alle anderen liturgischen Handlungen sind diesen nachgeordnet oder entbehrlich. Daran lässt schon die Bildkomposition der Langenburger Predella keinen Zweifel. Doch durch das

3 Volker *Drehse*: Zur rhetorischen Funktion von Konfessionsbildern lutherischer Frömmigkeit. In: Wittenberger Sonntagsvorlesungen. Evangelisches Predigerseminar 2006. S. 60–63.

4 Ebd., S. 62.

Abendmahl auf dem Hauptbild des Altars und die Darstellung der Taufe Christi im Altarauszug wird das Bekenntnis zu Luther sogar ins Monumentale übertragen⁵.

Die betont lutherische Formulierung des Langenburger Altars hat zweifellos mit dem Jahr seiner Entstehung zu tun. Er wurde wohl im Zusammenhang mit der Kirchenrenovierung 1680 in Auftrag gegeben⁶, dem Jahr, in dem man das 150. Jubiläum der Confessio Augustana feierte. In Hohenlohe hatte man damals allen Grund, sich dieses Ereignisses zu erinnern. Bereits durch die Wirren des Dreißigjährigen Krieges war der Protestantismus in Hohenlohe mehrfach gefährdet worden, doch vor allem durch die Rückkehr zweier Söhne der Linie Hohenlohe-Schillingsfürst zum katholischen Glauben im Jahr 1667 drohte die Einheit des Hauses Hohenlohe auseinander zu brechen.

Als der Langenburger Altar entstand, hatte die bildliche Wiedergabe der Confessio Augustana schon eine lange Tradition⁷. Die älteste bekannte Version stammt von 1599 und wurde von Andreas Herneisen in Nürnberg geschaffen. Weite Verbreitung fand das Thema durch einen Kupferstich von Johannes Dürr, der 1630 zum hundertjährigen Jubiläum des Augsburger Bekenntnisses in Weimar erschien und noch bei späteren Jubiläen zum Einsatz kam. In der Langenburger Predella wurde die Dürr'sche Bildvorlage fast unverändert „abgekupfert“. Eine der wenigen Abwandlungen besteht darin, dass rechts im Hintergrund in einer polygonalen Chorarchitektur – die derjenigen in der Stadtkirche nicht unähnlich ist – der Langenburger Altar *en miniature*, als Bild im Bild, erscheint. Damit wird das Augsburger Bekenntnis quasi nach Langenburg verlegt, also ins Hier und Jetzt übertragen. Außerdem kann dieses Detail ein Argument dafür sein, dass der heute an einer Seitenwand stehende Altar ursprünglich als Hauptaltar in der Mitte der Kirche gedacht war.

So wird die Tatsache, dass das Langenburger Abendmahlsgemälde gegenüber der Ingelfinger Version nur als Zweitfassung zu betrachten ist, durch den komplexen Kontext bei weitem aufgewogen. Andererseits wird die Bedeutung des Ingelfinger Werks dadurch erhöht, dass es dem Auftraggeber in Langenburg auch für die anspruchsvolle Altarkomposition der Stadtkirche geeignet erschien. Es wird Zeit, sich endlich dem Schöpfer des Werkes, dem Maler Joachim Georg Creuzfelder, zuzuwenden.

5 Auch in Ingelfingen befindet sich ein Gemälde mit der Taufe Christi, das gesondert an der Wand hängt, aber als Altarauszug durchaus geeignet scheint.

6 Im Chorbogen befindet sich unter dem Wappen des Patronatsherrn die Jahreszahl 1680.

7 Wolfgang Brückner: Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die illustrierte Confessio Augustana. Regensburg 2010. S. 35 ff.

Der Maler

Joachim Georg Creuzfelder war hohenlohischer Hofmaler und wohnte die längste Zeit seines Lebens, nämlich von 1650 bis 1702, in Pfedelbach⁸. Dort war die Residenz eines Zweiges der Linie Hohenlohe-Waldenburg, der damals von den Brüdern Friedrich Kraft und Hiskias gemeinsam regiert wurde. Das Aufgabengebiet Creuzfelders in Pfedelbach war breit gefächert: Er arbeitete sowohl für die Stadtkirche als auch für das Schloss, zahlreiche Mitglieder der Grafenfamilie wurden von ihm porträtiert, Landkarten sind von ihm erhalten, und beim Schulumbau fungierte er als Architekt⁹.

Dass er – wie wir sahen – auch für Langenburg tätig war, verwundert nicht, denn die Anfänge seiner Laufbahn liegen dort. Dennoch war er kein Hohenloher, sondern stammte aus Nürnberg. Sein „Entdecker“ und Förderer aber war ein Graf von Hohenlohe-Weikersheim. Diese recht verwirrenden Fakten haben ihre Ursache zum Teil darin, dass wir uns in den Jahren des Dreißigjährigen Krieges befinden, wo auch in Hohenlohe manches durcheinander geriet. Graf Georg Friedrich von Hohenlohe-Weikersheim, der Mäzen Creuzfelders, hatte sich als junger Mann auf verschiedenen Kriegsschauplätzen Europas getummelt¹⁰. In den Wirren des Dreißigjährigen Krieges geriet er durch seine erste Gattin Eva von Waldstein, eine böhmische Adelige, zwischen die Fronten und wurde vom Kaiser mehrfach geächtet. Nach dem Sieg der Kaiserlichen 1634 wurde seine Grafschaft gar beschlagnahmt und 1637 dem Deutschen Orden vermacht, sodass sich Georg Friedrich eine andere Bleibe suchen musste. Es war nahe liegend, sich nach Langenburg zu wenden, das dank geschickten Verhandeln der Sequestrierung entgangen war. Dort hatte sein Bruder Philipp Ernst residiert, der aber bereits 1628 gestorben war und fünf unmündige Waisen hinterlassen hatte. Georg Friedrich selbst war Witwer und hatte ein Töchterchen. So übernahm er nun die Verantwortung für eine stattliche Kinderschar (zu der auch Sprösslinge seiner zweiten Frau aus erster Ehe zählten), aber auch für die Zukunft der Grafschaft, denn zu seinen Zöglingen gehörten Joachim Albrecht und Heinrich Friedrich, die bald die Regierung übernehmen sollten.

In diesen Jahren beschloss Georg Friedrich, einen Maler ausbilden zu lassen, sicher in der Erkenntnis, dass es in der vom Krieg mitgenommenen Residenzstadt eines solchen bedurfte. Sein Nürnberger Agent Georg Forstenhäuser empfahl ihm den Sohn des verstorbenen Malers Johann Creuzfelder, der wohl noch

8 Elisabeth *Grünenwald*: Die Malerfamilie Creutzfelder in Pfedelbach. In: Hohenloher Chronik 11.12. 1956, S. 3 f.; Pfedelbach 1037–1987. Aus Geschichte und Gegenwart (FWFr 30). Sigmaringen 1987. S. 50 f.

9 Hohenlohe-Porträts Creuzfelders befinden sich in den Schlossmuseen von Neuenstein und Langenburg. Zu den Landkarten: Karl *Schumm*: Joachim Georg Creutzfelder (1622–1702), Maler in Pfedelbach, als hohenlohischer Kartograph. In: WFr 49 (1965) S. 59–65.

10 Jost *Weyer*: Praktische Chemie in Schloss Weikersheim unter Graf Georg Friedrich von Hohenlohe 1610–1634. In: WFr 89 (2005) S. 76–78.

keine abgeschlossene Ausbildung vorweisen konnte¹¹. Graf Georg Friedrich finanzierte für den etwa 17-jährigen Joachim Georg Creuzfelder eine vierjährige Ausbildung bei dem Haller Maler Johann Schreyer – vielleicht die damals beste Adresse in der Region. Von Johann Schreyer sind zahlreiche Epitaphe und Porträts erhalten. In den Ausbildungsjahren Creuzfelders entstand unter anderem die „Neuhaustafel“, das große Siederbild im Haalamt, das vor allem wegen der topographisch genauen Darstellung der Stadt Hall interessant ist¹². Detailgenauigkeit und handwerkliche Sicherheit sind Merkmale der Schreyer-Werkstatt, die Creuzfelder sehr wohl gelernt hat. Das zeigen seine ganzfigurigen Grafenporträts, die durch ihre prachtvolle Garderobe beeindruckend sind. Eine andere Fähigkeit war im 16. und 17. Jahrhundert für alle Malerwerkstätten selbstverständlich und unverzichtbar: das Kopieren von grafischen Vorlagen. Allein unter den Gemäldeepitaphen in St. Michael in Schwäbisch Hall lassen sich Stichvorlagen nach Albrecht Dürer, Matthäus Merian, Hendrik Goltzius, Adrian Collaert, Peter Paul Rubens und anderen mehr nachweisen¹³.

Von der guten Ausbildung, die Graf Georg Friedrich seinem Schützling angedeihen ließ, hat er selbst nicht mehr profitieren können, denn er starb bereits 1645. Dass Creuzfelder nach seiner Ausbildung nicht in Langenburg blieb, sondern bald nach Pfedelbach zog, mag damit zusammenhängen, dass sich die Regierungsübernahme der Brüder Joachim Albrecht und Heinrich Friedrich schwierig gestaltete und so für einen Hofmaler noch kein Bedarf bestand. Das sollte sich im Laufe der Jahre ändern. Graf Heinrich Friedrich hat die Dienste des Malers, den er ja wohl von klein auf kannte und mit dem er fast gleichaltrig war, immer wieder in Anspruch genommen. In der Langenburger Stadtkirche hat Creuzfelder außer dem Konfessionsaltar auch die biblischen Gestalten an der Emporenbrüstung und eine Geburt Christi (in der Sakristei) geschaffen¹⁴. Sein bekanntestes Werk für Heinrich Friedrich ist zweifellos die Kassettendecke von Schloss Kirchberg, die der Graf nach dem Tod seines dort residierenden Bruders anbringen ließ¹⁵.

Vorausgesetzt, das Ingelfinger Abendmahlsbild ist tatsächlich für die dortige Kirche gemalt worden, so entstand auch dieses im Auftrag Heinrich Friedrichs, denn Ingelfingen gehörte damals zu seinem Herrschaftsgebiet. Dass er sich diese Bildschöpfung auch für den protestantischen Bekenntnisaltar in der Stadtkirche seiner Residenzstadt wünschte, ist nachvollziehbar. Als Veranschaulichung der Feier des Abendmahls *in beiderlei Gestalt* scheint es durch die kompositionelle

11 HZAN La 130 Bü. 75.

12 Marina Kohler: Die „Neuhaustafel“, das große Siederbild im Haalamt von Hans Schreyer (1596–1676). In: WFr 94 (2010) S. 107 ff.

13 Bruno Langner: Evangelische Gemäldeepitaphe in Franken. Ein Beitrag zum religiösen Bild in Renaissance und Barock. Diss. Würzburg 2007. S. 358–365.

14 *Grünenwald* (wie Anm. 8), S. 4. – Für den Hinweis auf das Gemälde mit der Geburt Christi danke ich Herrn Pfarrer Ruopp, Langenburg.

15 Die Kassettendecke befindet sich heute im Rittersaal in Schloss Neuenstein.

Hervorhebung von Kelch und Brot, wobei der Kelch geradezu in Richtung des Betrachters geschoben wird, bestens geeignet.

Doch handelt es sich überhaupt um eine Bilderfindung Joachim Georg Creuzfelders? Betrachtet man die übrigen Werke des Hofmalers, deren Figuren meist etwas steif und unbewegt wirken, und bedenkt man außerdem die damals übliche Verwendung von Kupferstichvorlagen, so ist dies eher zu verneinen.

Die Vorlage für die Abendmahlsdarstellungen Creuzfelders

Die anspruchsvolle Komposition lässt sogar an ein besonders qualitätvolles Vorbild denken. Die komplexe Raumsituation, das Pathos der Bewegungen und die ausschließliche Beleuchtung durch Kerzen sprechen für ein barockes Urbild, was die Suche wesentlich erleichtert. Die protestantisch anmutende Aussage könnte an ein Werk in einer evangelischen Kirche denken lassen. Luther selbst hatte ja im Zusammenhang mit der Auslegung des 111. Psalms empfohlen: *Wer hie Lust hätte, Tafeln auf den Altar zu setzen, der sollte lassen das Abendmahl Christi malen [...] Denn weil der Altar dazu verordnet ist, das man das Sakrament darauf verhandeln solle, so könnte man kein besseres Gemälde daran machen. Die anderen Bilder von Gott oder Christus mögen wohl sonst an anderen Orten gemalet stehen*¹⁶.

Insofern ist es eine Überraschung, das Vorbild unserer Abendmahlschöpfung in einem durch und durch katholischen Umfeld zu entdecken. Der Schöpfer ist kein Geringerer als Peter Paul Rubens, der bedeutendste Künstler der katholischen Niederlande. Die ursprüngliche Bestimmung seines Abendmahls war die St. Rambouts-Kirche in der Bischofsstadt Mecheln¹⁷. Dort wurde es 1632 für den Sakramentsaltar gestiftet, was die Betonung auf den Moment der Abendmahls-einsetzung erklärt. Das heute in der Brera in Mailand befindliche Bild zeigt die Darstellung zwar seitenverkehrt, aber stimmt in den wesentlichen Teilen mit den Creuzfelder-Gemälden überein. Nur der Kirchenraum ist niedriger und besitzt weniger Tiefe. Manche unbefriedigende Stelle der Creuzfelder-Versionen ist erst durch die Kenntnis des Originals zu erklären. So scheint der Jünger direkt unter der Bibel, der seine Rechte auf den Rücken seines Vordermanns legt, sowohl in Ingelfingen als auch in Langenburg kopflos zu sein. Ein Blick auf das Rubensbild zeigt, dass dessen Gesicht verdeckt, aber seine Haarpracht deutlich wiedergegeben ist. Erst mit diesem Wissen erkennt man schemenhaft auch bei den Gemälden Creuzfelders einen Kopf mit halblangem Haar. Bei Rubens liegt außerdem zwischen den übereinander geschlagenen Beinen des Judas ein Hund,

16 Zitiert nach Thomas Pöpper, Susanne Wegmann (Hg.): Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche. Regensburg 2011. S. 123.

17 Justus Müller Hofstede: Rubens' Grisaille für den Abendmahlsstich des Boetius à Bolswert. In: Pantheon XXVIII (1970) S. 110.

der womöglich ursprünglich auch bei unseren Bildern zu finden war, aber ebenso wie der Apostelkopf durch das Nachdunkeln der Farbe verschluckt worden sein könnte.

Die Vermutung liegt nahe, dass Creuzfelder nicht das Gemälde als Vorlage verwendete, sondern dass er, wie damals allgemein üblich, einen Kupferstich vor sich hatte – schon der Umstand, dass seine Versionen seitenverkehrt sind, deutet darauf hin. Tatsächlich existiert ein Nachstich des Gemäldes. Der Schöpfer ist Boetius à Bolswert, der zu den besten Rubensstechern zählt und dessen Stich des Abendmahls als sein schönstes Blatt gilt (Abb. 5). Ein Vergleich mit unseren Altären zeigt, dass sich Creuzfelder bis ins kleinste Detail an diesem orientiert hat. All das, was die Creuzfelder-Bilder von dem Rubensgemälde unterscheidet, ist auf dem Bolswert-Stich zu finden. Dazu gehört nicht nur die Vertauschung der Seiten, sondern auch der vertiefte und erhöhte Innenraum, wodurch der profilierte Architekturbogen sichtbar wird. Der Blick aus dem Fenster auf den mond hellen Himmel wurde zwar nicht in Ingelfingen, aber in Langenburg aufgenommen. Auch hat der bartlose Jünger rechts der Tischecke die Hand (mit einer Serviette zwischen den Fingern) deutlich sichtbar auf den Tisch gelegt. Der Jünger direkt unter der Bibel, Creuzfelders „kopfloose Gestalt“, hat seinen angewinkelten muskulösen Arm so auf die Schulter seines Vordermanns gelegt, dass er bis zum Ellenbogen sichtbar wird, wodurch das Motiv gegenüber dem Rubensgemälde dramatischer wirkt. Auch der Ausdruck der Gesichter der Creuzfelder-Version verrät bis ins Detail die Vorlage Bolswerts.

Doch gehen diese Unterschiede zum Brera-Bild nicht auf das Konto des Nachstechers, sondern Rubens selbst hat sein Ölbild für den Kupferstecher ein wenig verändert. Eine Ölgrissaille des Künstlers dokumentiert diesen Zwischenschritt und belegt, dass alle Veränderungen im Nachstich so von Rubens gewollt waren¹⁸. Fast hat man den Eindruck, Rubens habe seine Bilderfindung bei dieser Gelegenheit verbessern wollen. Die Höhe und Weite des Raumes und die bewegteren Gesten, die sich erst in der Ölgrissaille finden, erhöhen zweifellos die Wirkung der Bildaussage. Creuzfelder jedenfalls verstand es, jedes Detail des Kupferstiches in Ölmalerei zu verwandeln, eine Kunst, die er sich bei seinem Lehrer Hans Schreyer aneignen konnte, die aber für Malerwerkstätten dieser Epoche auch selbstverständlich war.

Dennoch hat Creuzfelder die Vorlage nicht wortgetreu übernommen – und dies im wahrsten Sinne des Wortes. Der Text auf den Bibelseiten des Bolswert-Stiches ist zwar nicht zu lesen, doch trägt das Blatt eine Bildunterschrift. Auch sie zitiert eine Bibelstelle, die sich auf das Abendmahl bezieht, doch nicht – wie auf der Bibel des Ingelfinger Altars – die Einsetzungsworte aus dem Paulusbrief, sondern einen Vers aus dem Markus-Evangelium: *Accepit JESUS panem et benedicens fregit et dedit eis et ait illis, fomit HOC EST CORPUS MEUM. Marc.*

18 Ebd., S. 108–116.



Abb. 5 **Abendmahl**, Kupferstich von Boetius à Bolswert nach dem Gemälde von Peter Paul Rubens in der Brera, Mailand, 1632, Kupferstichkabinett Dresden

Cap. XIII.¹⁹ In diesem Zitat ist also nur vom Brot und nicht vom Kelch die Rede! So offenbart sich in den jeweiligen Bibelversen das unterschiedliche Abendmahlsverständnis der Konfessionen. Die Version Creuzfelders richtet sich an die protestantische Gemeinde, die das Abendmahl in beiderlei Gestalt für sich

19 Übersetzt: „Jesus nahm das Brot, segnete und brach es, gab es ihnen und sprach: NEHMET DAS IST MEIN LEIB.“

in Anspruch nimmt, während sich der Kupferstecher aus den südlichen Niederlanden an ein katholisches Publikum wendet, dem der Laienkelch nicht zusteht²⁰. Rubens selbst hätte sicher nichts gegen die konfessionsübergreifende Verwendung seiner Bildidee einzuwenden gehabt. Zwar gilt seine religiöse Malerei als Inbegriff der Kunst der Gegenreformation, doch Rubens war kein engstirniger Fanatiker: sowohl seine Malerei als auch seine diplomatischen Aktivitäten sind vielmehr durch die Ideale des Humanismus geprägt²¹.

Grundsätzlich ist das Schaffen eines Künstlers in dieser Zeit nicht als persönliches Bekenntnis zu verstehen. Das zeigt sich bereits während der Reformationszeit besonders bei Lucas Cranach d. Ä., dem Freund Martin Luthers und Begründer des protestantischen Altarbildes, der ohne Scheu auch monumentale Kirchengestaltungen für katholische Auftraggeber schuf²².

Weitere Abendmahlsbilder nach Rubens

Es ist nahe liegend, dass außer Creuzfelder auch andere Maler auf den Kupferstich von Boetius Bolswert zurückgriffen, sodass die Altäre in Ingelfingen und Langenburg selbstverständlich zahlreiche „Geschwister“ haben.

Fast als einen „Zwilling“ könnte man den 1660 datierten Choraltafel in der Stadtkirche in Giengen an der Brenz bezeichnen (Abb. 6). Zwischen den Säulen einer frühbarocken Altararchitektur, in einem halbrunden Rahmen, befindet sich dort eine Abendmahlsdarstellung, die mit den Bildern Creuzfelders fast identisch ist. Nur am unteren Bildrand finden sich Unterschiede in Gestalt des Fliesenbodens und des Stilllebens, das nur ein Deckelgefäß und keine Kanne zeigt. Dass sich die Farben unterscheiden, ist bei der Verwendung einer schwarzweißen Stichvorlage selbstverständlich. Mit etwas Mühe erkennt man den Text der aufgeschlagenen Bibel, der – hier auf Deutsch – eine weitere Passage zum Abendmahl zitiert: *1. Korinther 10,16 / Der gesegnete Kelch, den wir segnen, ist der nicht die Gemeinschaft des Blutes Christi? Das Brot, das wir brechen, ist das nicht die Gemeinschaft des Leibes Christi?*²³. Offensichtlich wollte man auch in der protestantischen Reichsstadt Giengen den Kelch nicht unerwähnt lassen.

Auch in den Gesichtszügen Jesu und einiger Apostel lassen sich bei näherer Betrachtung Abweichungen von der Vorlage erkennen. So ist der Blick Jesu nicht

20 Der Text auf der Bibel des in der Brera befindlichen Ölgemäldes ist problematisch, da er wahrscheinlich später hinzugefügt wurde; vgl. *Müller Hofstede* (wie Anm. 17), S. 116. Er ist mit „Psalm 110“ überschrieben, es handelt sich aber um die Worte des Psalms 111: „Memorium fecit mirabilium suorum etiam dedit etc.“, (interessanterweise den Psalm, bei dessen Auslegung Luther auf die Bildfrage eingeht).

21 Martin *Warnke*: Rubens. Leben und Werk. Köln 2011. S. 68.

22 So malte Cranach parallel zu protestantischen Themen im Auftrag Kardinal Albrechts von Brandenburg den umfangreichen Heiligenzyklus für die Hallenser Stiftskirche.

23 Für die Übermittlung des Bibeltextes danke ich Herrn Ulrich Stark, Giengen.



*Abb. 6 Abendmahl, Hauptaltar Stadtkirche Giengen
(Foto: Ulrich Stark, Giengen)*

so sehr in die Höhe, als vielmehr aus dem Bild heraus in die Kirche gerichtet. Die Unterschiede in den anderen Köpfen sind wohl zum Teil den geringeren Fähigkeiten des Ulmer Malers Andreas Schuch anzulasten, liegen aber auch an der besonderen Entstehungsgeschichte des Bildes. Der Altar entstand im Zusammenhang mit dem nach dem großen Stadtbrand 1634 erfolgten Wiederaufbau der Kirche, der vor allem durch Bürgerspendsen finanziert wurde. Der Prediger Böckh, der besonders erfolgreiche Bettelgänge unternommen hatte, soll als

Dank *unter die zwölf Apostel auf der Altartafel* gemalt worden sein²⁴. Der an dritter Stelle rechts von Jesus sitzende Apostel weicht so sehr vom Vorbild ab, dass darin ein Porträt gesehen werden könnte. Bildnisse von Zeitgenossen als Rollenporträts in biblische Geschichten zu schmuggeln, war nicht selten geübte Praxis. Bei den Altären in Ingelfingen und Langenburg machte man davon offensichtlich keinen Gebrauch; zu sehr stimmen hier die Gesichter mit denen der Stichvorlage überein.

In anderer Hinsicht könnte der Giengener Altar für das Verständnis der hohenlohischen Werke hilfreich sein. Die Aufstellung des Altars in der schwäbischen Reichsstadt war von einem jahrelangen Streit begleitet, der ihm bis heute den Beinamen „Zankaltar“ gab. Der Altarstifter, der Ulmer Jurist Ernst Gockel, verfügte, dass der Altar unter dem Chorbogen aufgestellt und dort das Abendmahl gefeiert werden sollte. Dagegen wandte Pfarrer Honold ein, dass dann der Geistliche beim Austeilen des Abendmahles mit dem Rücken zur Gemeinde stehen müsse, da die Bildtafel auf der Mensa einen Standort hinter dem Altar verhindere. Ein Ratsbeschluss aus dem Jahr 1655 aber bestimme, dass bei einem *rein evangelischen* Gottesdienst der Pfarrer *bei der der Ausspendung des Abendmahls vorausgehenden Präparation und Konsekration von Brot und Wein das Gesicht der Gemeinde, nicht, wie in der katholischen Kirche, dem Altar zuwenden*²⁵. Außerdem würde das Altarbild *den hübschen Chor verstellen*²⁶. Nach langen, heftigen Auseinandersetzungen einigte man sich schließlich darauf, an gewöhnlichen Sonntagen die Kommunion auf dem Altartisch unter dem Chorbogen zu verrichten, den „Gockelischen Altar“ aber in den Chor zu rücken und dort nur an den drei höchsten Feiertagen (Weihnachten, Ostern, Pfingsten) das Abendmahl zu feiern.

Dieser in vieler Hinsicht groteske Streit zeigt, dass die herkömmliche Altararchitektur mit dem protestantischen Liturgieverständnis kollidieren konnte. Geht man davon aus, dass die Abendmahlsgemälde in Ingelfingen und Langenburg ebenfalls für den Hauptaltar gedacht waren – denn das war ja die Empfehlung Martin Luthers –, dann könnten ähnliche Überlegungen wie in Giengen zu deren Entfernung geführt haben²⁷.

Natürlich lag der Kupferstich nach Rubens' Abendmahl nicht nur protestantischen Auftraggebern vor²⁸. Ein interessantes Beispiel von katholischer Seite stellt die 1640 entstandene Version in der Münchener Peterskirche dar. Der Auf-

24 Arthur Renner: Über Bau und Geschichte der Stadtkirche zu Giengen an der Brenz. Esslingen 1909 (neu aufgelegt 1987). S. 80.

25 Ebd., S. 85.

26 Ebd., S. 98.

27 Auch in Künzelsau stand das 1704 datierte (heute im Dekanat befindliche) Abendmahlsgemälde sicherlich ursprünglich auf der Altarmensa. Zum Künzelsauer Altar: Ursula *Angelmaier*: Das Triumphkreuz der Johanneskirche in Künzelsau. Künzelsau 2004. S. 14 ff.

28 Als weiteres protestantisches Beispiel sei die kleine Kirche St. Ulrich in Rastede (Oldenburg) genannt, wo der Stich Bolswerts für die Predella genutzt wurde. Dem niedrigen Format entsprechend beschränkte sich die Malerin Lucretia de Saint Simon auf die Tischrunde.

traggeber des dortigen Abendmahlsaltars, die Corpus-Christi-Bruderschaft, wünschte, dass sich der Maler Ulrich Loth an den Rubens-Nachstich von Bolswert halten solle. Dies aber empfand der Künstler wohl unter seiner Würde, denn er wollte seinen eigenen „Finctionen nachsinnen“²⁹. Die Männerrunde übernahm er allerdings fast wortgetreu der Vorlage, doch den Altar mit der aufgeschlagenen Bibel ließ er wegfallen, die Draperie im Gewölbe ersetzte er durch einen siebenarmigen Leuchter, und statt des Stillebens im Vordergrund fügte er eine knieende Gestalt mit Weinkanne und Kerze ein, die verzückt in die Höhe blickt. Diese Abwandlungen dürften den Mitgliedern der Bruderschaft gefallen haben, denn durch sie wird das Wunderbare der Transsubstantation noch unterstrichen, während die Bibelworte – für Luther die Hauptsache – keine Rolle spielen. Loth hat die Bildaussage im Sinne der Gegenreformation verstärkt. Dass eigene „Finctionen“ statt getreues Kopieren der Vorlage durchaus akzeptiert und honoriert wurden, zeigt sich daran, dass Loths Münchener Abendmahl als „Meisterstück“ akzeptiert wurde³⁰.

Für einen Maler wie Joachim Georg Creuzfelder allerdings war eigene Kreativität in den seltensten Fällen gefragt. Meist war es der Auftraggeber, der sehr genaue Vorstellungen von dem „Produkt“ hatte, das ihm sein Hofmaler liefern sollte. In der Regel war auch er es, der die grafische Vorlage besaß. Auch Graf Heinrich Friedrich von Hohenlohe-Langenburg, der potentielle Auftraggeber beider Abendmahlsbilder Creuzfelders, besaß eine umfangreiche Grafiksammlung. Ein so qualitätvolles Blatt wie Boetius à Bolswerts Kupferstich nach Rubens' Abendmahl könnte sich sehr wohl in seiner Kollektion befunden haben³¹. Für einen handwerklich geschulten Maler wie Joachim Georg Creuzfelder konnte es sicher nichts Erstrebenswerteres geben, als ein so großes Vorbild bis ins kleinste Detail nachzuahmen. Das ist ihm auf bewundernswerte Weise gelungen.

29 Reinhold *Baumstark* u. a. (Hg.): Ulrich Loth. Zwischen Caravaggio und Rubens. Ostfildern 2008. Abb. S. 215.

30 Ulrich Loth, Hofmaler Maximilians I. in München kündigte den Hofdienst und wurde 1644 zünftig. Dazu musste er ein Meisterstück vorlegen.

31 Fabian-Handbuch: Fürstliches Haus Hohenlohe-Langenburg, 2.19. Zitiert nach: http://134.76.163.162/fabian?Fuerstliches_Haus_Hohenlohe-Langenburg.