

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

März 1992



Hermann tom Ring (1521 – 1597),
Familienbild des Grafen Johann II. von Rietberg, 1564
(Ausschnitt)
Holz, Inv. Nr. LM 993

Ein für die Kunstgeschichte Münsters zentrales Werk ist seit einigen Wochen wieder rekonstruiert im Landesmuseum zu sehen – das Viererbildnis der gräflichen Familie von Rietberg, eines der Schlüsselbilder im Schaffen des Münsteraner Malers Hermann tom Ring (1521–1597). Es zeigt das Ehepaar Johann II. und Agnes von Rietberg zusammen mit ihren beiden Töchtern Ermengard und Walburg auf einer Holztafel von großem, ungewöhnlichem Format. In einer Länge von 166,5 cm, einer Höhe von 56,5 cm reiht sich die Familie nebeneinander hinter einer Brüstung stehend, somit als Halbfigurenporträts, vor dem Betrachter auf.

Wie der Familie ein nicht einfaches Schicksal beschieden war, auf das noch einzugehen ist, so widerfuhr auch dem Bild schier unbegreifliche Dinge – zumindest aus heutiger Sicht. Das Gemälde, ein Auftrag der 1564 durch die Gräfin Agnes an Hermann tom Ring – wurde im 19. Jahrhundert verstümmelt. Man zersägte die Tafel in drei Teile, trennte die Töchter von den Eltern und verbrachte alles, wohl auf den verschlungenen Wegen des Kunsthandels an unterschiedliche Orte. Das Gesamtwerk existierte nur noch in der wissenschaftlichen Erinnerung. Im Jahre 1956 entdeckte Paul Pieper – damaliger Kustos und späterer Direktor des Landesmuseums – den Tafelteil mit den beiden Mädchenporträts im englischen Kunsthandel und konnte ihn für das Landesmuseum erwerben. Zwei Jahre später tauchte, ebenfalls in England, das Porträt des Vaters auf und kehrte gleichfalls nach Westfalen zurück. In Münster hingen die beiden Fragmente über 30 Jahre im tom Ring-Saal des Landesmuseums und ließen im leeren Wandfeld zwischen sich die Komplettierung durch das Porträt der Mutter schmerzlich vermissen. Was man schon nicht mehr zu hoffen gewagt hatte, trat im Jahr 1989 ein. Das verschollene Porträt der Gräfin Agnes von Rietberg erschien im Katalog eines bekannten großen Auktionshauses und konnte für das Landesmuseum ersteigert werden. Leider hatte man im Zuge der Zerteilung des Familienbildes den barbarischen Akt vollzogen und das Bildnis seiner Hände beraubt.

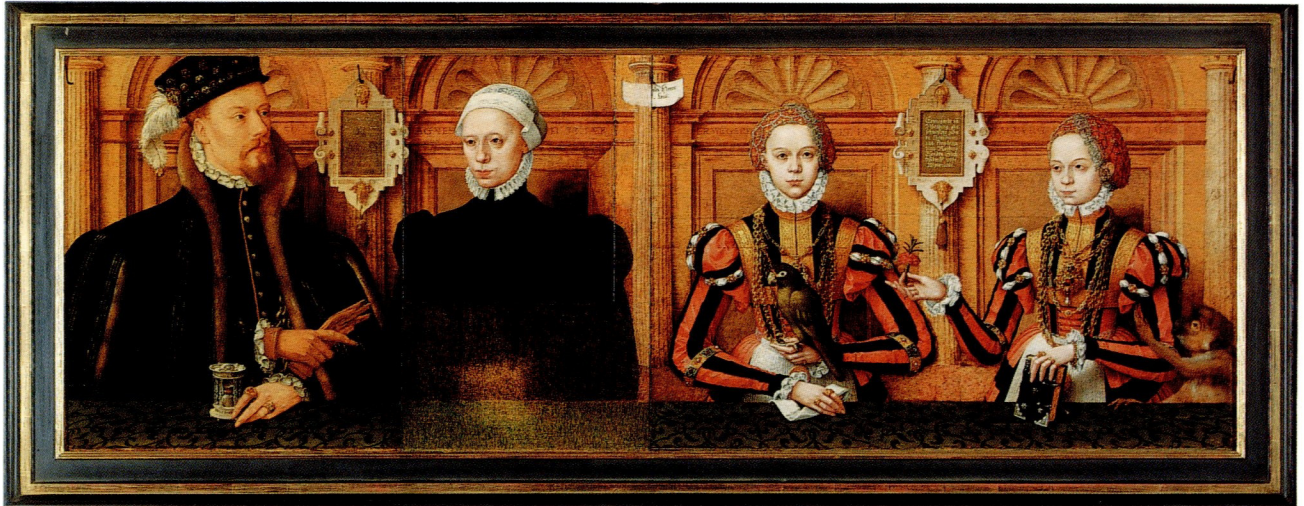
Wenn man heute im neuen, nach zeitgenössischen Vorbildern angefertigten Rahmen die Bildidee Hermann tom Rings wieder schlüssig durch die Rekonstruktion nachvollziehen kann, so ist dies das Verdienst der Restauratorin Eleonore Roskamp-Klein. Sie schreibt im Restaurierungsbericht: „Wichtige Hinweise für die genaue Rekonstruktion des Höhenmaßes und die Lage der einzelnen Bilder zueinander sind die Bildränder, ein freigelegtes Ornament auf der Agnestafel und die Architekturmalerei. Die Untersuchung der Bildränder der einzelnen Tafeln ergab nämlich, daß jede Tafel noch einen originalen Bildrand besitzt. Alle anderen Ränder weisen Sägespuren auf. Es wurden daraufhin an der Tafel des Grafen, an den Tafeln der Kinder und der Gräfin Ergänzungen vorgenommen. Das Höhenmaß beträgt nun 56,5 cm.“

Die Rekonstruktion des Breitenmaßes hatte Hermann tom Ring durch die Architektur des Hintergrundes vorgegeben. Die feinteilige Wandvertäfelung – eine durch Halbsäulenvorlagen voneinander getrennte Folge von vier gleichen, profilierten Feldern mit muschelförmigem Rundbogenabschluß – bot Modul und Maß für die zu ergänzenden Architekturen. Für die fehlenden Hände und ihre Attribute gab es jedoch leider keinerlei Hinweise. Sie sind deshalb lediglich als Lichtstelle in der Neutralretusche des ergänzten Tafelteils zart angedeutet. Heute entfaltet sich vor dem Betrachter wieder eines der ungewöhnlichsten und glanzvollsten deutschen Familienbilder des 16. Jahrhunderts.

Hermann tom Ring zählt zusammen mit seinem Vater Ludger d. Ä. (1496–1547) und seinem Bruder Ludger d. J. (1522–1584) zu den Malern, die das Kunstgeschehen in ihrer Heimatstadt Münster im 16. Jahrhundert prägten. Der Vielseitige war auch als Architekt tätig und kann als einer der erfindungsreichsten Porträtisten der Epoche nach Holbein angesehen werden – so sucht man auch vergeblich nach einem dem Rietbergbild ähnlichen Familienbildnis in dieser Zeit. Gruppenbildnisse von Familien tradieren im 16. Jahrhundert meist den aus Stifterdarstellungen in Altären entwickelten Typus der strengen Gruppierung nach dem Geschlecht. So sind in zumeist subordinierender Anordnung der Mutter die Töchter beigegeben, dem Vater die Söhne. Eine Ausnahme im nordeuropäischen Bildnisrepertoire bilden die autonomen Kindergruppen. In Bildnissen wie denen der Kinder des Münzmeisters Thenn im Frankfurter Städel, gemalt um 1516 von einem Salzburger Meister oder der drei Kinder des Königs Christian von Dänemark um 1525 von Jan Gossaert, kündigt sich leise ein neues Verhältnis zum Individuum Kind an, dessen Ursprünge in der italienischen Kunst zu suchen sind.

Von all dem enthält das Viererbildnis der Rietbergs etwas und ist doch eine entschieden eigenwillige Bildformulierung. Auch wenn das heutige Auge zunächst die für Kinder ungewöhnliche Kleidung, den Schmuck, abstrahieren muß, so werden die sehr individuellen und kindlichen Züge der beiden Mädchen sichtbar, ebenso die Ähnlichkeit, die Hermann tom Ring zwischen der Mutter und der Jüngsten rechts bemerkte und im Porträt festhielt.

Wie Paul Pieper darlegt, erfolgt die Darstellung dieser Familie jedoch nicht nach dem Prinzip der Subordination, sondern dem einer höchst subtilen Koordination. So wie Graf Johann, der Vater, mit weisender Gebärde links den Auftakt bildet, in das Bild einführt, antwortet auf der rechten Seite in ähnlich aufgefaßtem Dreiviertelprofil Walburg mit kindlich-anmutiger Geste. Ihre Hand mit der Nelkenblüte reicht in den Bildraum der älteren Schwester hinein, schafft Verbindung und betont aber in dieser Durchbrechung die strenge Frontalität, die fast ikonenhafte Statuarik der Darstellung Ermengards, die in konventionelleren Bildnissen sicher das



Hermann tom Ring (1521 – 1597), Familienbild des Grafen Johann II. von Rietberg, 1564, Holz, 56,5 × 166,5 cm, Inv.Nr. LM 1022, LM 1941, LM 993

Mittelfeld beherrscht hätte. Am indifferentesten innerhalb der kompositionellen Bildrhythmik erscheint das Porträt der Mutter. Mit seinem nicht zielenden Blick, der vagen Körperwendung, wirkt es wie ein antwortender Akkord auf die prononcierte Darstellung des Ehemannes.

Als wichtigstes innerbildliches Strukturelement setzt Hermann tom Ring jedoch die Wandvertäfelung des Hintergrundes ein, mit der er eine multifunktionale Zone schafft. Die Wandnischen mit ihren Bögen und den vorgeblendeten Halbsäulen, sind nicht ein beliebiger Hintergrund, sondern sie geben jedem Einzelporträt den gleichen, nur ihm zur Verfügung stehenden Bildraum vor, „halten“ es, betonen es, besonders in der Positionierung der weiblichen Figuren im Zentrum der Bögen. Die strenge Mathematik der Architektur fungiert gleichsam als Skala zur Verdeutlichung der Körpergröße und wird vom Maler dazu benutzt, relevante Hinweise zu den Dargestellten in ebenso prägnanter wie dekorativer Weise anzubringen. Eine mit Rollwerk, einem Widderkopf und einem weiteren Kopf geschmückte Inschriftkartusche zwischen den beiden Mädchen bezeichnet deren Identität. Eine ebensolche Kartusche zwischen dem Elternpaar, in deren zerstörtem Text sich heute nur mehr schemenhaft das Wort „Rietberg“ entziffern läßt, verzeichnete sicher ebenso korrekt den Namen des Grafen und seiner Gemahlin, einer geborenen Gräfin von Bentheim.

Anders als in vielen Porträts der Zeit, in denen Angaben zum Lebensalter oft wie zusammenhanglos auf einem neutralen Hintergrund schweben, haben diese hier festen Platz und Bezug: Auf dem Gesims der Wandnischenzone liest man Namen und Alter entsprechend zur Person. Ein im Schriftzug zu ergänzender, wie flüchtig der Mittelsäule applizierter, kleiner Zettel informiert über die Datierung: Im Jahre des Herrn 1564. Auch für seine Signatur findet der Maler eine beson-

dere Plazierung: Hermanns Monogramm entdeckt man über Walburg in der Nabe des Halbrades. Heute, nach Wiederherstellung des gesamten Werkes, tritt das Stilprinzip der Komposition klar hervor. Die Dargestellten sind zwar in räumliche Beziehung zueinander gesetzt, sind eingebunden in eine Raumzone, die durch die Brüstung des Vordergrundes und die Wandarchitektur des Hintergrundes definiert ist. Diese Zone hat jedoch wenig Tiefe, kann als Raum kaum bezeichnet werden. In dieser „Raumscheibe“ scheinen die Figuren zu schweben, ein Eindruck, der durch ihre Aufreihung im ungewöhnlichen Breitformat noch betont ist. All dies sind manieristische Stilprinzipien, die durch die pretiösen formelhaften Gesten und den gläsernen Realismus der Gesichter noch eine spannungsreiche Steigerung erfahren.

Soviel zur künstlerischen, zur stilistischen Intention des Familienbildes Rietberg. Welche persönliche Geschichte verbirgt sich hinter diesem ungewöhnlichen Gruppenporträt? Aus welchem Anlaß wurde es in Auftrag gegeben? Es ist den umfangreichen Forschungen Paul Piepers zu verdanken, daß wir heute den historischen Hintergrund dieses Porträts genau kennen.

Den ersten Schlüssel zur Erschließung des Bildes liefert die Verbindung des „cartellino“ an der Säule mit dem Datum 1564 und das Attribut des Grafen, die Sanduhr. Dieses, eines der gebräuchlichsten Vanitasymbole, ist mit einem Totenkopf geschmückt, trägt die Jahreszahl 1562 und die Inschrift COGITA MORI. Graf Johann II., in dessen Lebenszeit erstmals in der Geschichte der Familie das friesische Harlinger Land mit der Grafschaft Rietberg in einer Person vereinigt waren, starb 1562 in der Folge zum Teil selbstverschuldeter Aktionen. Der Graf, dem die Geschichtsschreibung ein jähzorniges und zu unbedachten Handlungen neigendes Temperament bescheinigt, hatte 1556 seinen Rentmeister bei Unregelmäßigkeiten ertappt

und ihn kurzerhand hängen lassen. Dessen Bruder, der im Lippischen ansässig war und hierin ein Unrecht sah, übte Rachejustiz und überfiel das Rietbergische Haus Holte und brannte es nieder. Graf Johann, der hinter diesem Überfall die Beteiligung des Grafen zur Lippe wittert, fällt mit unglaublicher Brutalität in dessen Hoheitsgebiet ein. Der seinerseits nun bis zum Äußersten gereizte Graf zur Lippe eröffnet das letzte Kapitel dieser ins Maßlose übersteigerten Fehde und ruft die Nachbarn, vor allem aber die Truppen des Kreises zur Hilfe. Die Burg Rietberg wird belagert und ausgehungert. Trotz der Übermacht hält man sich dort noch ein halbes Jahr mit großer Zähigkeit bis Johann II. zur Kapitulation gezwungen wird. Seit 1560 in Köln bei den Augustinern von Groß St. Martin in Haft, stirbt er dort 1562.

Die Gräfin hatte sich mit den beiden Töchtern in der Zwischenzeit auf die angestammten friesischen Besitzungen begeben, denn Landgraf Philipp von Hessen, der Lehnherr Rietbergs, hatte dieses wieder an sich genommen. Vom friesischen Esens aus versuchte nun Agnes, Rietberg als Erbe für die Töchter zu retten und appellierte an den Großmut des Landgrafen, die Lehnsbriefe, die rechtmäßig nur die männliche Erbfolge vorsehen, unter dem Aspekt der Versorgung ihrer unmündigen Töchter auch auf weibliche Nachkommenschaft zu erweitern. Philipp von Hessen antwortet zögerlich, verhält sich über Jahre hinweg hinhaltend und verweist auf das Recht, nun selbst wieder Herr in Rietberg zu sein. Dies ist die Situation, als 1564 Gräfin Agnes den Münsterschen Maler mit dem Auftrag des Familienbildes betraut. Gemalt wurde ein Erinnerungsbild, welches auf ewig den zu früh verstorbenen Gatten und Vater im Kreise seiner Familie festhält. Die Mutter ergreift mit diesem Auftrag aber auch die Chance, die Familie zu rehabilitieren, ihren Stand, ihre Wohlhabenheit und Bildung in großem Format, gleichsam monumentalisiert, den Zeitgenossen vor Augen zu führen.

Die Auftraggeberin, die sich selbst sehr verhalten und in schlichte Witwentracht gekleidet in diese Darstellung einfügt, läßt durch Zeichen und Gesten ihre Interpretation der vergangenen Ereignisse und ihre Wünsche an die Zukunft einfließen. Ihren Mann, dem die pelzverbrämte Schaubе, feinste Handschuhe und der reichgeschmückte, bedeutungssteigernd die Bildgrenze sprengende Hut im Verein mit der gebieterischen Haltung alle herrscherlichen Würdezeichen wiedergeben, läßt sie darüber hinaus durch eine biblische Figur begleitet sein. Die kleine goldene Agraffe, mit der die Straußenfeder am Hut befestigt ist, zeigt eine Darstellung des Kampfes von Simson mit dem Löwen. Die Kapitulation, der Verlust der Ehre, die der Graf annehmen mußte, wird somit umgedeutet als ein Ringen mit dem übermächtigen Gegner, als heroisches Leiden. Hierauf verweisen auch die beiden kleinen Köpfe in den Inschriftkartuschen, es sind sogenannte „Johan-

nesschüsseln“, d. h. sie zeigen das Haupt Johannes des Täufers. Die Hervorhebung einer Halbsäule in der exakten Bildmitte weckt Allusionen an Kreuzesstamm und Martersäule und könnte als ein Verweis auf die Leiden Christi gedeutet werden.

Ähnlich mehrschichtig lassen sich die den in fürstlicher Weise mit Schmuck und kostbarer Kleidung ausgestatteten Töchtern beigegebenen Attribute interpretieren. Sie changieren zwischen höfischer und christlicher Bedeutungssprache. So ist die Nelke, die Walburg zierlich hält, ein häufig auf Verlobnis- und Hochzeitsbildern anzutreffendes Zeichen, sie ist jedoch auch Symbol für Opfertod und Auferstehung Christi. Die beiden exotischen Tiere sind einmal Beleg für einen Reichtum der jeden Luxus kennt. Der Affe als Personifikation von Lust und Sünde des Menschen, steht auch für dessen Erlösungsbedürftigkeit. Ein Bedeutungsträger ist ebenso der Papagei, dem die Emblembücher der Zeit mit seiner Sprachfähigkeit des Wortes „Ave“, umgekehrt gelesen „Eva“, die Symbolisierung christlicher Weiblichkeit – Eva und Maria – beordnen. Das kostbar gebundene Buch, welches Walburg auf die Brüstung stützt, kann ein Gebetbuch sein, ist jedoch gleichfalls als Hinweis auf die Förderung allgemeiner Bildung zu sehen, die man in diesem Hause auch den Mädchen mit so großer Intensität zukommen läßt, so daß die Siebenjährige wohl schon lesen kann. Durch dieses, sich über die Attribute enthüllende Bedeutungsgeflecht werden die beiden Töchter in ständiger Erinnerung an das Schicksal des Vaters zu Hoffnungsträgerinnen im christlichen Sinne. Sie werden aber auch als Erbtöchter bester materieller und geistiger Ausstattung von einer Mutter im Bild vorgestellt, deren Durchsetzungsvermögen und Verhandlungsgeschick ihnen kurze Zeit nach Fertigstellung des Bildes wieder Rietberg als Lehen zugehen ließ.

Wollte man es in einen Satz fassen, so müßte dieser lauten: Das Rietberg-Bild ist das gemalte Konzept einer Rehabilitation, verbunden mit einem Zukunftsplan, den eine kluge und kämpferische Mutter für ihre Töchter durchsetzte.

Angelika Lorenz

Literatur:

- T. Riewerts, P. Pieper, Die Maler tom Ring, München 1955.
P. Pieper, Hermann tom Ring als Bildnismaler, in: Westfalen 34, 1956, S. 72–101. Ders., Das Rietbergbildnis von Hermann tom Ring, in: Westfalen 36, 1958, S. 192–212. Ders., Hermann tom Ring und die Bildform des norddeutschen Manierismus, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 18, 1956, S. 159–173. A. Henkel, A. Schöne, Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967. H. W. Janson, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Domplatz 10, 4400 Münster
Photo: Sabine Ahlbrand/R. Wakonigg
Druck: Kleins Druck- und Verlagsanstalt, Lengerich
© 1992 Landschaftsverband Westfalen-Lippe