

EIN MUTTERGOTTESBILD VON HERMANN TOM RING

Paul Pieper

Im Jahre 1955 hat der Verfasser in dem von ihm herausgegebenen und durch einen Katalog ergänzten Buch seines im letzten Kriege gefallenen Kollegen und Freundes Theodor Riewerts über die Malerfamilie tom Ring ein Bild abgebildet und besprochen, das ihm damals im Original nicht bekannt war¹. Kenntnis und Abbildung beruhten auf einer schlechten Reproduktion, die den Rang des Werkes kaum erkennbar machte. Das Bild hatte sich früher in der Sammlung des Amtsrichters Conradi in Miltenberg befunden, 1904 gelangte es durch eine Auktion bei Hugo Helbing in München in den Besitz des Münchner Malers Prof. Mali. Seitdem war die Tafel verschollen.

Wenige Jahre nach Erscheinen des Buches, 1958, tauchte das Bild im Frankfurter Kunsthandel auf und konnte zunächst als Leihgabe gezeigt, 1960 endgültig für das Landesmuseum in Münster erworben werden (Abb. 1)². Der Bestand an Werken der Malerfamilie tom Ring im Landesmuseum erhielt dadurch einen neuen Akzent. Handelt es sich bei dem Bilde doch um das einzige selbständige Madonnenbild, das von dem Maler erhalten blieb. Auch von dem Vater Ludger d. Ä. und dem Bruder Ludger d. J. tom Ring sind Bilder dieses Themas nicht überliefert, so sicher es sie ursprünglich gegeben hat.

Allerdings war das Bild, als es in das Museum kam, nicht mehr ganz in dem Zustand, wie ihn die alte Abbildung zeigt. Diese nämlich hat auf dem dunklen Grund, dem rundbogigen Abschluß folgend, einen Spruch in hellen Buchstaben: *Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emanuel. Butirum et mel comedet, ut sciat reprobare malum et eligere bonum. Esa. 7.* (Abb. 2). Es sind die bekannten Worte bei Jesaja 6, 14—15, die im Mittelalter immer wieder als Prophetie der Geburt Christi betrachtet wurden. In unserer Wiedergabe wurden die Worte fotografisch in die Aufnahme einkopiert. Heute sind die zweifellos ursprünglichen Sätze, die einen neueren Besitzer des Bildes gestört haben müssen, ganz getilgt. Die den Bildrand unterstreichenden Worte sind ein Kompositionselement, gleichzeitig aber geben sie in betonter Weise dem Betrachter den Sinn des Bildes bekannt. Es zeigt in Maria und dem Kind, anknüpfend an das Wort des Jesaja, das Wunder der Geburt und der unbefleckten Empfängnis. Mag dieser Sinn auch in den zahlreichen Madonnenbildern der Zeit mit enthalten sein, so stellt ihn der münstersche Maler doch klar und unmißverständlich heraus. Damit ist schon ein Hinweis darauf gegeben, wie das Bild betrachtet sein will, dem wir uns jetzt im einzelnen zuwenden.

1 Das Muttergottesbild des Hermann tom Ring

Die Halbfigur Marias erscheint hinter einer Brüstung aus lichtbraunem Holz, vor schwarzem Grund, den sie, rechts und links weit ausgreifend, bis an den Rand, zu dem runden Abschluß hin, bis an die zu ergänzende Schrift füllt. Den Raum links und rechts des Hauptes beleben der wehende Kopfschleier und der Lilienzweig, den der Knabe hält. Der Aufbau der Gestalt ist frontal, nur der Kopf neigt sich leicht aus der Mittelachse nach links, um dem Kindeskörper rechts ein Gegengewicht zu schaffen. Auch sonst ist mit Entsprechungen zwischen links und rechts gearbeitet, der Teller mit den Kirschen unten links etwa korrespondiert mit den Lilien oben rechts. Das Ganze, aufgebaut auf dem Sockel der Brüstung, ist in hohem Maße von Ausgleich und Harmonie bestimmt. Der Eindruck ist, anders als bei vielen, insbesondere niederländischen Madonnenbildern dieser Zeit, der von Feierlichkeit und Würde, von fast sakraler Strenge, bei aller Menschlichkeit, mit der der Vorwurf behandelt wird. Mit der umlaufenden gelben Schrift war dieser Eindruck gewiß noch intensiver.

Dargestellt ist in sehr diskreter Form eine kleine Handlung. Maria hat das schon recht herangewachsene dralle Kind eben an ihrer Brust genährt und greift nun zu den Früchten auf dem Teller, um Christus eine Kirsche zu reichen. Dieser stützt sich mit dem Händchen, das gleichzeitig den Lilienzweig hält, auf die Mutterbrust und zeigt mit dem Finger auf die



1 Hermann tom Ring: Muttergottes. Münster, Landesmuseum

durchschnittene Zitrone, die vor ihm liegt. Dabei verknüpft vor allem der schräge Niederblick Marias Mutter und Kind, daneben ihre reichende Hand, die sich ziemlich genau in den Bilddiagonalen befindet. Man ist gefesselt von der Wirkung eines vollen, satten Behagens, dem auch die kräftigen Typen Marias und des Kindes entsprechen. Das große schöne Gesicht der Mutter trägt unbefangen das Doppelkinn zur Schau, ihre volle Brust

hängt schwer in dem Ausschnitt des Kleides. Stilistisch ausgedrückt kann man sagen: Renaissance auf einer reifen Stufe, keinerlei Reminiszenzen an Gotisches, aber auch nichts von Manierismus.

Dem entspricht auch die Farbigekeit des Bildes, die einen reichen, dabei gedämpften Klang gibt. Das Inkarnat ist bleich, auch an den Lippen und bei den Fingern nur leicht ins Rötliche gesteigert. Das blonde, feinteilig gelockte Haar Marias teilt sich über der Stirn und wird durch einen Reif gehalten, der aus einer schmalen Goldborte, einem Perlenband und einem weinroten Samtstreifen besteht. Der Reif hält zugleich den zarten, ins Grünliche schimmernden Schleier, der das Haar hinter dem linken Ohr Marias verknotet, um dann als leichtes Gebilde vor dem dunklen Grund zu schweben. Auch das Kind, dessen Wangen rosig schimmern, hat blondes Haar.

Mit hoher Delikatesse ist das Gewand Marias dargestellt. Sie trägt ein moosgrünes, vorn aufgeknöpftes Kleid, ein Knopf und eine Schlaufe sind im Ausschnitt zu erkennen. Ein gleicher Knopf schließt auch den linken Ärmel, an dem das Grün nach einem lichten Rosa changiert. An der Kante des Kleides erscheint ein schmaler Streifen von hellgrauem Pelz. Sowohl im Ausschnitt wie am Ärmel tritt das Hemd zutage, gleichfalls ein feiner nach Grau schattierter Stoff, mit einer gewebten, höchst subtil durchgeführten Borte. Die Exaktheit in der Zeichnung des Details ist erstaunlich. In Kontrast zu dem Grün des Kleides tritt das Erdbeerrot des Mantels, der in freien Schwingungen über der Schulter liegt und das Kind hinterfängt. Die Innenseite hat die gleiche Farbe, ist aber leicht gepunktet.

Von ganz anderem Charakter als die bewegte und schwebendleichte Stofflichkeit der Gewandung ist der gemusterte, geschorene Samt, der auf der Brüstung liegt. Es handelt sich um einen zwischen Olivgrün und Braun spielenden Stoff, wohl italienischen Ursprungs, dessen Muster und Farbe im vorderen Teil klar in Erscheinung tritt, während er rückwärtig und im Herabhängen im Dunkel versinkt. Rechts und links schließt das streng symmetrisch aufgebaute Muster eine schmale, gewebte Goldborte ab, die den Borten auf den Gewändern der Rietberger Gräfinnen genau entspricht³. Vorn auf dem Stoff befestigt ist ein Wappen mit vier schrägen, wechselnd goldenen und roten Balken. Weitere Zutaten



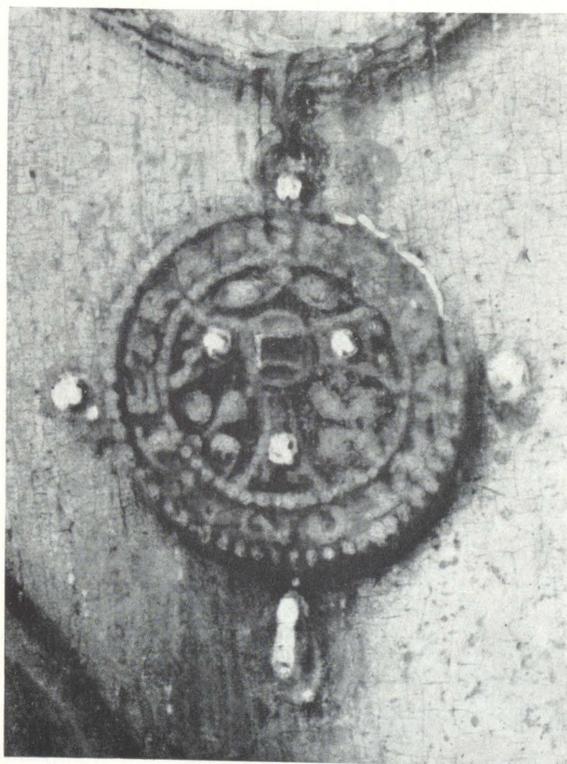
2 Hermann tom Ring: Muttergottes
(Rekonstruktion mit Inschrift)

sind der hellgraue Zinnteller, in dessen Rund oben zwei Marken eingeschlagen sind: das Osnabrücker sechsspeichige Rad und das Zeichen des Malers in Gestalt des großen H, in das ein M (Her-Mannus) und der Fingerring eingeschrieben ist, den schon der Vater, Ludger tom Ring d. Ä., als Familienzeichen benutzte⁴. Das Kind trägt am Arm ein aus Korallen und Perlen gebildetes Band, Maria um den Hals eine schlanke Goldkette mit dem Anhänger, von dem gesondert die Rede sein soll. Schließlich ist der Lilienzweig zu nennen, zwei volle Blüten und zwei Knospen auf dem tiefgrünen Stengel. Die sich wölbenden weißen Blütenblätter, der Fruchtknoten und die gelben Staubgefäße sind hervorragend und sehr naturnah geschildert.

Bei dem leider nicht sehr charakteristischen Wappen muß es sich um das einer Osnabrücker Familie handeln. Denn nichts anderes kann das in den Teller eingeschlagene Osnabrücker Rad bedeuten. Es kann sich nicht etwa auf den Maler beziehen, denn er hat stets in Münster, nie in Osnabrück gewohnt. Es gibt nun zwei Osnabrücker Familien, die ein Wappen dieser Form führen, die Homel und die Peternelle (Petronille)⁵. Leider sind die Wappenfarben der beiden Familien unbekannt⁶, so daß sich vorläufig nicht mit Sicherheit sagen läßt, welche Familie und welche Person als Stifter in Betracht kommt. Doch möchte man eher an die Peternelle denken, die als bedeutendes Patrizier- und Bürgermeistergeschlecht schon im Mittelalter eine wichtige Rolle spielen. Die lokale Forschung wird den Stifter möglicherweise bestimmen können.

2 Lilien, Kirschen und Zitrone

Der freundlich blickende Knabe hält den Lilienzweig in der Hand, das uralte Sinnbild Marias. Es braucht kaum besonders erwähnt zu werden, daß die Lilie, insbesondere auf den Verkündigungsdarstellungen, fast zum festen Attribut geworden ist. Die Lilien, Blüten und Knospen stehen meist in einem Krug oder in einer Vase. Hier aber ist Christus das Mariensymbol in die Hand gegeben. Das ist ungewöhnlich und, soweit wir sehen, in dieser Form einmalig⁷. Uns ist keine Darstellung bekanntgeworden, bei der der Knabe die



3 Ausschnitt aus Abb. 1: Amulett

Blüten trägt. Es wird sich, so darf man annehmen, um einen Gedanken des Malers oder seines Auftraggebers handeln.

Ikonographisch und theologisch läßt sich diese Idee leicht begründen. Christus wird damit zum Zeugen für die Reinheit Marias, seine jungfräuliche Geburt gemacht. Er selber, so muß man es wohl deuten, tritt für die unbefleckte Empfängnis ein, indem er sich mit der Lilie auf die Brust, die ihn eben genährt hat, stützt. Die Brust, die ja selber ein Sinnbild im Sinne des Fürbittgedankens darstellt, Maria als mediatrix, als Mittlerin zwischen Gott und der Menschheit.

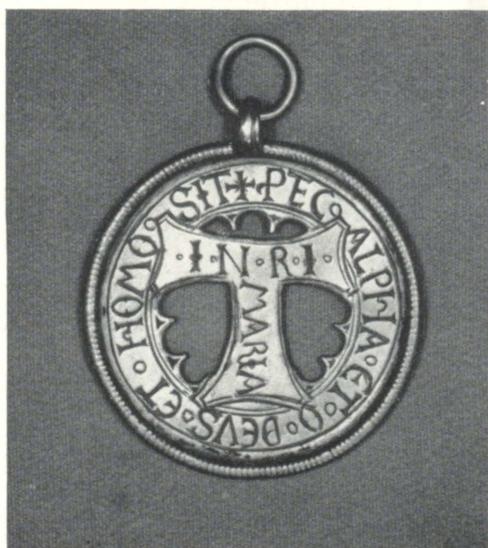
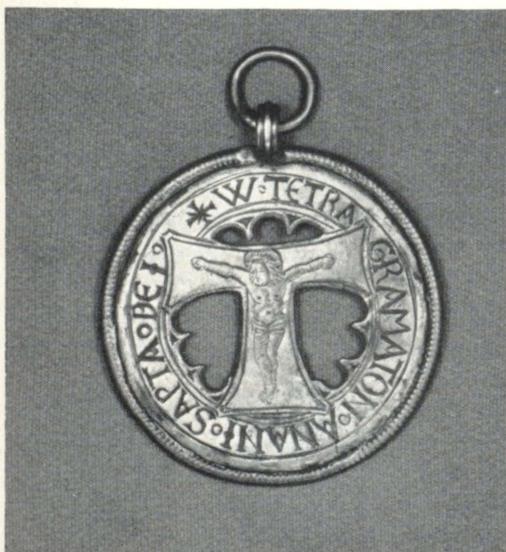
Die Kirschen, die auf der Schale liegen, und die Christus von der Mutter gereicht werden, sind nach mittelalterlicher Auffassung als Himmelsfrüchte zu denken, sie bedeuten das Ewige Leben⁸. Übrigens begegnen Kirschen in ähnlichem Zusammenhang auch schon in der westfälischen Malerei des 15. Jahrhunderts, so in der Lukasmadonna des Derick Baegert, wo sie in einem Körbchen auf dem Stollenschränk stehen und in der Anna Selbdritt seines Sohnes Jan⁹.

In diesem Sinne hat man auch alle anderen Beigaben des Bildes ernst zu nehmen. So ist sicher eine Symbolik damit verbunden, daß Christus mit dem Finger auf die halbe Zitrone weist, die vor ihm liegt. Fragt man nach der Bedeutung, so ist es naheliegend, an die Bitterkeit der Zitrone zu denken, als Vordeutung auf die Passion. Christus deutet im Symbol schon voraus auf Tod und Erlösungswerk. Das würde durchaus dem Kreuzeszeichen entsprechen, wie es auf vielen Madonnenbildern der italienischen Renaissance begegnet. Aber trifft diese Deutung zu?

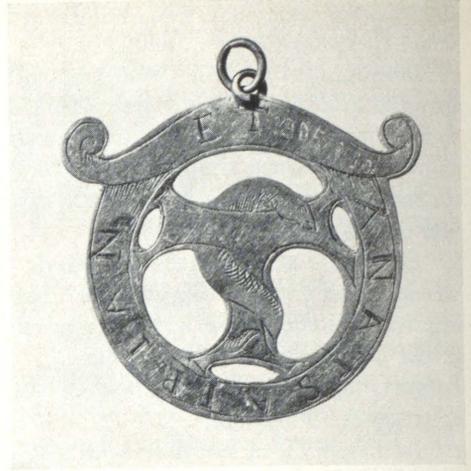
Bereits die Eva des Genter Altares hält eine Zitrone in der Hand. Was besagt sie? Das normale Attribut wäre der Apfel¹⁰. In den zahlreichen Muttergottesbildern des Joos van Cleve taucht die Zitrone als Attribut, meist durchschnitten und vielfach mit einem Messer daneben, immer wieder auf¹¹, und es kann kaum bezweifelt werden, daß zur Eva des Jan van Eyck eine ikonographische Beziehung bestehen muß. Aber die Überlieferung, die dem zugrunde liegt, läßt sich, soweit der Verfasser sieht, bislang nicht fassen. Bemerkenswerterweise sind der Zitrone auf diesen Bildern meist Kirschen beigefügt.

3 Das Amulett

Eine Einzelheit des Bildes verdient besonders behandelt zu werden, der Anhänger, den Maria an einer leichten Goldkette um den Hals trägt (Abb. 3). Dabei ist bei genauer Be-



4 Amulett, Vorder- und Rückseite. Nürnberg, German. Nationalmuseum



5 Amulett, Vorder- und Rückseite. Basel, Historisches Museum

trachtung zu erkennen, daß es sich um mehr als ein Schmuckstück handelt. Die kreisrunde Goldschmiedearbeit besteht aus einem ringförmigen Rand, der von Perlbändern begleitet ist, die Buchstaben einschließen. Man liest von der Mitte links angefangen: TETRAGRAMMATON. Die Mitte füllt ein T-förmiges Zeichen, dessen drei Balken je mit einer Perle besetzt sind und auf dessen Mitte ein rechteckiger roter Stein, wohl ein Rubin, erscheint. Oben, rechts und links, sind weitere Perlen montiert, unten eine längliche Barockperle.

Daß es sich hier um ein Amulett, also einen Schmuck mit magischem oder apotropäischem Sinn handelt, ist klar. Das T-Tau ist ein altes Zeichen, das nach Hesekiel 9,4 und Apokalypse 7,3 als das Kennzeichen angesehen wird, mit dem die Gerechten an der Stirn gesiegelt werden. Im Mittelalter bildet es die Krücke am Stab des Hl. Antonius¹². Das Zeichen begegnet auch auf Pestblättern des 15. Jahrhunderts als Amulett.

Nun haben sich mehrere Anhänger der gleichen Form wie auf dem Bild des Hermann tom Ring im Original erhalten. Besonders nah kommt ein Stück, wohl des 17. Jahrhunderts, im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 4)¹³. Auf das Tau-Kreuz eingraviert ist hier ein Corpus, die umlaufende Schrift lautet: W (wohl VIVA) · TETRAGRAMMATON · ANANISAPTA · DEI. Auf der Rückseite liest man, rechts beginnend: ALPHA · ET · O · DEVS · ET · HOMO · SIT. Auf den Kreuzbalken: I · N · R · I und MARIA. Den beiden Zaubersworten auf der Vorderseite wird also auf der Rückseite ein kirchlicher Sinn unterlegt.

Ähnliche Stücke befinden sich in anderen Sammlungen. Dem Anhänger der Muttergottes sehr nahe kommt ein Amulett im Historischen Museum Basel (Abb. 5)¹⁴. Das Tau-Kreuz ist hier auf beiden Seiten von einer Schlange umwunden, womit wohl die Eherne Schlange des Alten Bundes gemeint ist. Der alttestamentarische Sinn des umlaufenden Zauberswortes, von dem noch die Rede sein wird, ist damit unterstrichen. Das Wort entspricht dem Bild des Hermann tom Ring: TETRAGRAMMATON (sic!). Auf dem astartig ausgebildeten Kreuz: IHS. Auf der Rückseite etwas verderbt: ET ANATAPRTAN. Danach kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß auf der Rückseite des Amuletts der Muttergottes — und es kann kaum ein Zweifel sein, daß es sich um die präzise Wiedergabe eines solchen handelt — das zweite Zauberswort gestanden hat: ANANISAPTA.

Diesem Stück sehr verwandt ist ein Amulett in der Staatlichen Münzsammlung München, das ähnlich wie aus einem zum Kreis gelegten Band gebildet erscheint. Die Inschriften der Vorderseite: TETRAGRAMMATON und INRI, der Rückseite: ANANISAPTA DEI und EMANVEL. Dem Schriftcharakter nach ist dieses Stück noch ins 16. Jahrhundert zu datieren.

Die gleichen Worte liest man auf einem weiteren Stück dieser Sammlung (Abb. 6), vorn: IHS · DETRAGRAMMATON (sic), hinten: EMANVEL ANANISAPTA DEI¹⁵. Dagegen zeigt die Mitte statt des Tau-Zeichens ein komplizierteres Gebilde, es sind Zeichen von kabbalisti-



6 Amulett, Vorder- und Rückseite. München, Staatl. Münzsammlung

scher Bedeutung, die hier zusammengestellt sind, übrigens ähnlich, wenn auch keineswegs übereinstimmend, auf einem kleinen Amulett in Basel¹⁶ (Abb. 7), dessen Vorderseite in der Mitte das Zauberwort zeigt, das die Inschriften der besprochenen Stücke mit erklärt: AGLA. Das Wort steht in einem sechszackigen Stern, dessen Worte wiederum Buchstaben zeigen, die sich aber nur teilweise lesen und daher schwer deuten lassen.

Im Basler Museum befindet sich ein weiteres Amulett der üblichen Form, aber mit anderer Inschrift¹⁷ (Abb. 8). Der Spruch, der auf der Vorderseite beginnt und sich rückwärts fortsetzt, lautet: (W)ER GOTES HVLT MAG HAN VND DER (W)ELT (auf dem Balken des Kreuzes) GVNST EMPFAN DEM MAG ES NIT IBEL ERGAN. 1556. (Die Jahreszahl mit den letzten drei Buchstaben auf dem Balken des Kreuzes.) Im Schnittpunkt der Kreuzbalken befindet sich vorn die Fassung für einen runden Stein, wiederum ähnlich dem Anhänger auf Hermann tom Rings Bild. Die Entstehungszeit dieses Stückes, das die Zauberworte meidet, liegt der des Bildes wohl recht nahe.

Als letztes sei ein Stück erwähnt, das sich in der Sammlung des Hofrats Pachinger befand, der es veröffentlichte¹⁸. Formal ist es dem größeren Stück in Basel verwandt, indem es in der Art einer Schleife gebildet ist. Pachinger glaubt, das hänge mit dem Tierkreiszeichen des Stieres zusammen, was aber kaum zu begründen ist. Die Beschriftung entspricht im ganzen dem, was wir schon kennen. Auf der Vorderseite: TETRAMATON und ALPHA ET OMEGA. Auf der Rückseite: ANANISARTA (sic!) DE · EMANVEL · JOHANNES · IHS · MARIA.

Das hier sicherlich höchst unvollständig aufgrund ganz zufälliger Ermittlungen zusammengestellte Material¹⁹ verweist nun auf einen Zusammenhang, der nur so weit angedeutet werden kann, wie er für das Verständnis des Bildes von Wichtigkeit ist. Was bedeuten,



7/8 Zwei Amulette, Vorder- und Rückseiten. Basel, Historisches Museum

wenn man von den christlichen Formeln absieht, die Worte TETRAGRAMMATON und ANANISAPTA DEI, die auf fast allen Stücken begegnen? Dabei ist die Deutung von TETRAGRAMMATON, also vier Buchstaben, klar, denn es sind in versteckter Form eben die vier Buchstaben des magischen Wortes AGLA. AGLA aber ist die Umschreibung, besser Abkürzung des hebräischen Begriffes für das Unaussprechbare, für Gott²⁰. TETRAGRAMMATON wiederum ist Umschreibung für das eigentlich nicht Sagbare im Sinne des Alten Testaments.

Daß Maria dieses Wort und dieses Zeichen an ihrer Brust trägt, verbindet sie also mit dem Alten Bund, sie ruft das höchste Wesen an, um Unheil von dem Kind fernzuhalten. Was die Frauen jedes Standes damals tatsächlich getragen haben, wird hier mit tieferer Sinngebung der Muttergottes beigegeben. Die schon aufgeführten symbolischen Bezüge des Bildes erhalten dadurch eine weitere Vertiefung. Gottvater ist zeichenhaft im Bilde mit anwesend.

Gleichzeitig ist damit in einer sehr zurückhaltenden Weise wohl auch die Familie gemeint, die dieses Bild in Auftrag gegeben hat. Sie stellt sich unter den Schutz der heiligen und göttlichen Gestalten, auf die sich das Ganze bezieht. Das entspricht der sakralen Wirkung, die zu Anfang betont wurde.

Eine interessante Parallele aus dem profanen Bereich gibt es bei Hans Holbein d. J. Auf der berühmten Porträtzeichnung seiner Gattin, die als Vorbild für die Solothurner Madonna diente und um 1520²¹ entstanden sein mag, erscheint am Hals ein Amulett derselben Form mit dem Tau-Zeichen (Abb. 9). Auf dem umlaufenden Band sind leider nur Reste oder Andeutungen von Schrift zu erkennen.

Mit den komplizierten Fragen um die Deutung des Zauberwortes ANANISAPTA hat sich zuletzt Ernst Grohne in seiner ausführlichen Untersuchung der Thebalringe beschäftigt²¹. Keine der angeführten Deutungen vermag ganz zu befriedigen, sicher scheint nur, daß die Formel ebenso wie AGLA und THEBAL im Umkreis jener jüdischen Talmudisten



9 Hans Holbein d. J.: Bildnis seiner Frau. Paris, Louvre



10 Jan Gossaert: Muttergottes. Münster, Landesmuseum



11 Joos van Cleve: Muttergottes. London, National Gallery

entstanden ist, die im hohen Mittelalter die Geheimwissenschaft der Kabbalah einführen. Man darf annehmen, daß das Wort als Formel gegen die Pest und gegen den plötzlichen Tod seit dem Hochmittelalter verwendet wurde.

4 Das Vorbild

Betrachtet man das Bild des Hermann tom Ring, so wird man leicht vermuten, daß ein niederländisches Vorbild zugrunde liegen muß. So „westfälisch“ es in seiner sehr persönlichen Formulierung wirkt, so sicher erscheint, daß der Ausgang für diese Form in den Niederlanden zu suchen ist.

Es ist ein ungewöhnliches Faktum, daß dieses Vorbild, mindestens das wichtigste Vorbild, sich erhalten hat und sich heute im gleichen Museum befindet. Wir meinen das Muttergottesbild des Jan Gossaert, das im Jahre 1835 an den Westfälischen Kunstverein kam, dessen Sammlung dauernd im Landesmuseum aufbewahrt wird (Abb. 10). Das Bild stammt aus dem Dominikanerkloster zu Dortmund und gelangte mit dessen Auflösung über einen der letzten Prioren des Klosters an den Verein. Als Werk des Jan Gossaert gen. Mabuse ist es durch die Inschrift auf dem ursprünglichen Rahmen gesichert: IOANNES MALBODIVS PINGEBAT.

Vergleicht man die beiden Bilder, so fällt deren enger Zusammenhang bei ebenso offensichtlichen Unterschieden ins Auge. Das Verbindende liegt etwa in dem halbrunden Abschluß, der auch hier von einer Inschrift begleitet wird, dem kostbaren Stoff, auf dem das Kind sitzt, der Art, wie die Brust, allerdings spiegelbildlich, freigelegt und von dem Hemd gerahmt wird, dem Stützen des Kindes auf die Brust der Mutter, dem perlenbesetzten Reif im blonden Haar der Mutter, dem flatternden Schleier vor dem dunklen Grund. Damit dürfte nachgewiesen sein, daß Hermann tom Ring das bedeutende Bild gekannt hat, was bei der Nachbarschaft von Münster und Dortmund nicht zu verwundern braucht. Ein Werk des franco-flämischen Malers war also schon damals so berühmt, daß seine Existenz auch in einem weiteren Umkreis bekannt war²². Dabei ist es kaum möglich, daß die Maler sich persönlich gesehen haben. Jan Gossaert, etwa fünfzig Jahre vor Her-

mann tom Ring geboren, starb 1532, als der münstersche Maler eben elf Jahre alt war. Der Westfale greift also auf das Vorbild einer vergangenen Generation zurück. Man darf annehmen, Gossaerts Madonnenbild sei etwa in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden.

Versucht man, sich über den Unterschied, auch Gegensatz beider Bilder klar zu werden, so ist natürlich der geringere Rang des westfälischen Malers in Rechnung zu stellen. Im wesentlichen aber können Abweichungen des Westfalen von seinem Vorbild doch auf das andere Temperament, die andere landschaftliche Wesensart zurückgeführt werden. Aus dem Vergleich läßt sich exemplarisch die Sonderart des Westfälischen gegenüber dem Niederländischen ablesen. Der Stilwandel von der einen zur nächsten Generation spielt dabei eine geringere Rolle.

Hermann tom Ring hat seine Vorlage zunächst im Format wesentlich gesteigert und auf eine gestrecktere Form gebracht. Das Gewicht des Sockels im Bildganzen wird verstärkt. Vor allem aber hat er die innige Verschränkung von Mutter und Kind gelöst, die beiden Figuren vereinzelt, stärker voneinander getrennt. Marias Haupt ragt bei ihm hoch empor über den Knaben, dem sie sich bei Gossaert so nah, ihn von beiden Seiten mit den Händen greifend, zuwendet. Der Westfale lehnt die gefühlvolle Intimität ab, mit der Mutter und Kind bei dem Niederländer ineins gesehen werden. Er steigert Maria, wie bereits bemerkt, in eine sakrale Würde. Das drückt sich etwa im größeren Volumen der Gestalt aus, ihrem weiten Ausgreifen nach beiden Seiten. Gossaerts Maria ist eher schmal, sie wirkt mädchenhaft neben der mütterlichen Leiblichkeit bei Hermann tom Ring. Damit geht von dem menschlichen Reiz der Vorlage viel verloren, eine feierlichere, strengere Wirkung aber wird gewonnen. Eine Muttergottes von so sakraler Haltung ist in den Niederlanden um diese Zeit nicht entstanden, man darf diese Umbildung unbedenklich auf das Konto des Westfälischen setzen. Im gleichen Sinne ist zu werten, daß die Maria Gossaerts den Betrachter anblickt, mit ihm Kontakt sucht. Hermann tom Rings Maria richtet den Blick, wenn auch aus großer Distanz, auf das Kind, der Betrachter wird nicht angesprochen.

Ganz neu eingefügt hat Hermann tom Ring die symbolischen Beigaben, die Früchte und Blüten, das Amulett. Lediglich ein Apfel liegt bei Gossaert auf dem Teppich, es mag der symbolische Apfel der Eva sein, der öfter in diesem Zusammenhang erscheint, um an die Erbsünde zu erinnern. Auch das hat den gleichen Sinn wie die Verwandlung der Form, die Symbole verringern die „Weltlichkeit“ des Bildes und steigern seinen kirchlich-sakralen Sinn. Man kann etwas bewußt Gegenreformatorisches in dem Werk des Münsteraners sehen.

Die Zutaten gehen nun ihrerseits zweifellos auf niederländische Anregungen zurück. Hingewiesen sei vor allem auf die Madonnenbilder des Joos van Cleve, die in mehreren Fassungen überliefert sind (Abb. 11). Hier finden sich auf der Balustrade die drei Symbole, die Lilien stehen wie üblich in der Vase, ein Kirschenpaar liegt Maria zur Hand, die durchschnittenen Zitrone ist mit einem Messer verbunden. Auf anderen Bildern des Malers mit dem gleichen Motiv liegen die Früchte auf einem Zinnteller wie bei Hermann tom Ring. Es kann kaum bezweifelt werden, daß der Westfale durch ein Madonnenbild dieses Kreises angeregt ist.

Damit hat er, so kann man sagen, Bilderfindungen zweier gleichzeitig in Antwerpen nebeneinander lebender Maler, die er aber beide kaum gekannt haben kann, miteinander verbunden. Während wir für die Anlage seine Quelle im Dortmunder Bilde erkannt zu haben glauben, können die symbolischen Beigaben nicht unbedingt auf ein bestimmtes Vorbild zurückgeführt werden. Es handelt sich um einen Bildtyp, der mindestens seit den zwanziger Jahren sehr verbreitet war.

5 *Das Bild im Werk des Hermann tom Ring*

Es ist noch die Frage zu stellen, an welchen Ort im Werk des Malers das Bild zu setzen ist. Weil Hermann tom Ring von 1521 bis 1597 gelebt hat, ist die Spanne groß, sein



12 Hermann tom Ring: Herrenbildnis, 1551. Den Haag, Dienst voor's-Rijks verspreide kunstvoorwerpen

Schaffen umfaßt ein halbes Jahrhundert. Bislang hat sich zur Datierung nur Theodor Riewerts geäußert, dem allerdings das Original nicht bekannt war. Er vermutet ein Werk der späteren Zeit, etwa gleichzeitig mit den Evangelisten in Davensberg²³.

Macht man sich aber die Entwicklung des Malers klar, was Riewerts noch nicht in gleicher Weise möglich war, als er vor etwa zwanzig Jahren seinen Text schrieb, so kommt man eher zu der Meinung, es handle sich um eine Arbeit aus der Frühzeit. Um das zu verdeutlichen, seien ein paar Fixpunkte im Werk des Malers angeführt, zwischen die sich das Bild einfügen läßt. Ausgangspunkt ist das Bildnis des Johannes Münstermann, der sogenannte Musiker von 1547. Der Sechszwanzigjährige gibt dem Bildnis seines Altersgenossen in der freien Haltung, dem Ausgreifen der Figur vor dem lebhaft geschilderten Grund, der renaissancemäßigen Offenheit in der Schilderung des Charakters und der Tätigkeit eine Form, die aus dem Geiste des jüngeren Holbein geboren scheint²⁴. Der Vergleich mit dem Madonnenbild ergibt, daß sich die Bilder sehr nahe stehen. Man halte sich etwa an die beide Male aus dem Ärmel vorstoßende rechte Hand, an die plastisch volle Bildung der Gesichter, den über die Schultern hinaus weiten Ausbau der Figur.



13 Hermann tom Ring: Herrenbildnis, 1554. Göttingen, Kunstsammlung der Universität

Bezieht man ein zweites, bislang unveröffentlichtes Männerporträt ein (Abb. 12)²⁵, das nur vier Jahre später, 1551, entstanden ist, so ist die Richtung der Entwicklung bereits deutlich. Auch hier ein jugendlich energischer, vielleicht dem Musiker gegenüber etwas älterer Mann mit scharfen Augen, großer Nase, schmalem, etwas verkniffenem Mund. Die Haltung ist verwandt, aber der Mann ist nun noch breiter, bis an die Ränder reichend, in das Bildfeld gesetzt. Die Feinheit der malerischen Durchbildung, des gestickten Hemdkragens, der Manschetten, der Ringe an den Händen, der Goldkette mit einer Goldmünze Valentinians I. (364—375)²⁶ ist sehr ähnlich, und doch ist etwas Neues in dem Bild, eine Verfremdung, eine Strenge, die noch nicht Starre geworden ist, die auf eine neue Haltung, man kann auch sagen einen neuen Stil hinlenkt.

Was sich hier um die Mitte des Jahrhunderts bei dem genau dreißigjährigen Maler andeutet, ist ein Manierismus eigener, man möchte sagen niederländischer Prägung, der von hier aus konsequent zu dem Hauptwerk von 1564 führt, dem Viererbildnis der Grafenfamilie Rietberg. Zeichenhaft sichtbar wird dieser Wandel in der Devise, die in ganz ungewöhnlicher Weise hellgelb, streng auf Mitte gesetzt, vor dem blaugrauen Grund steht: PVLVIS ET VMBRA SVMVS. In großartiger Form ist so dem lebenskräftigen Manne sein Gegenbild hinzugesetzt, der Gedanke der Vanitas, der Vergänglichkeit des Irdischen. Bei dem Musiker sieht die gleichfalls zentral über dem Kopf angebrachte Inschrift noch ganz anders aus.

Der Weg des Bildnismalers Hermann tom Ring bis in die sechziger Jahre kann hier nicht im einzelnen dargestellt werden, nur noch ein Zwischenglied sei eingeschoben, ein ebenfalls noch unveröffentlichtes Männerbildnis von 1554 (Abb. 13)²⁷. Im Vergleich zu den Porträts von 1551 und zumal von 1547 ist die Haltung ruhig, reserviert geworden, der Mensch zieht sich in sich selber zurück, die Wendung nach außen fehlt. Eine geheime

Wand legt sich zwischen Dargestellten und Betrachter, wie sie dem Menschenbild des Manierismus immanent bereits entspricht, ohne daß hier der Bruch schon vollzogen wäre. Das geschieht erst 1560 mit dem Bildnis des Grafen Eberwin von Bentheim²⁸ und dann vor allem mit dem Rietbergbild²⁹.

Wie ist in diesen Ablauf das Muttergottesbild einzuordnen, das, wie gezeigt wurde, eher renaissancehaft als manieristisch erscheint? Wir möchten es eher dem frühen als dem reifen Maler zutrauen und an Entstehung etwa um 1550, also gleichzeitig mit dem Bildnis in Den Haag, denken. Im Rahmen der Entwicklung des münsterschen Malers steht das Bild damit an bedeutsamer Stelle, an der Nahtstelle nämlich, die vom Frühwerk in die reife Zeit herüberführt, stilistisch betrachtet am Ende der durch die Renaissance geprägten Periode, kurz vor dem Einsetzen des Neuen, des Manierismus.

ANMERKUNGEN:

- 1 Theodor Riewerts u. Paul Pieper: Die Maler tom Ring. München-Berlin 1955, S. 95, Kat. Nr. 77, Abb. 88.
- 2 Auf eine kräftige, rückwärtig nach den Kanten zu abgefaste Eichenholzplatte gemalt. H. 61 cm, Br. 43,2 cm, Br. des ursprünglichen Rahmens 7 cm. Im ganzen gut erhalten, nur an einigen Stellen, vor allem in den Schatten des Inkarnats etwas verputzt.
- 3 Vgl. die Abb. 35 in: Westfalen 34, 1956, S. 74.
- 4 Vgl. Riewerts-Pieper, a. a. O., Abb. 4.
- 5 Vgl. Max von Spiessen: Wappenbuch des westfälischen Adels. Görlitz 1901, I, S. 73 (Homel), 99 (Petronelle).
- 6 Auch das Staatsarchiv Osnabrück konnte darüber keine Auskunft geben.
- 7 Lilien in der Vase gehören zum regelmäßigen Inventar der halbfigurigen Madonnenbilder dieser Zeit, etwa bei Joos van Cleve.
- 8 So Ingvar Bergström (Disguised Symbolism in „Madonna“ pictures and still life. In: Burlington Magazine 97, 1955, S. 304). Bergström gibt keine Quelle für seine Deutung an. Vgl. zum Grundsätzlichen der versteckten Symbolik auch die Ausführungen von Erwin Panofsky (Early Netherlandish Painting. Cambridge Mass. 1953, Text S. 141).
- 9 Abgebildet etwa bei Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik 6. Berlin-München 1955, Abb. 107. Eine spezielle Untersuchung über die Kirsche in diesem Zusammenhang steht bislang, soweit dem Verfasser bekannt, noch aus.
- 10 Josef Kirchner (Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst. Stuttgart 1903, S. 103) gibt dazu an, die Zitrone sei im Mittelalter bei Begräbnissen als Symbol der Trauer in der linken Hand getragen worden. Zahlreiche Nachweise für diese Sitte, die den Tod mit der Zitrone verknüpft, im neueren Volksbrauch bei Otto Schell (Einige Bemerkungen über die Zitrone im Glauben und Brauch des Volkes. In: Zs. d. Vereins f. rheinische und westfälische Volkskunde 1, 1904, S. 220). Den Hinweis verdanke ich Frau Dr. Martha Bringemeier, Münster.
- 11 Vgl. etwa die Abb. 34, 35, 46a und b, 54, 71 bei Ludwig Baldass: Joos van Cleve. Wien 1925. Ein schönes Exemplar auch das der Sammlung Krupp, Essen, abgebildet im Katalog der Ausstellung: Gesammelt im Ruhrgebiet. Recklinghausen 1963, Nr. 161.
- 12 Vgl. den Artikel „Apotropaion“ (Oswald A. Erich) im RDK I, Sp. 853, dazu den Artikel „Antoniuskreuz“ (Hans Wentzel) ebda, Sp. 747.
- 13 Med. 4982, Dm. 44 mm, Silber.
- 14 Kat. 1905/250. Dm. 45 mm, Silber, vergoldet. Wohl noch 16. Jahrhundert. Für die Fotos und die Erlaubnis, sie zu veröffentlichen, danke ich dem Direktor des Museums, Herrn Prof. Dr. Hans Reinhart.
- 15 Dm. 36 mm, Silber. Den Hinweis verdanke ich Herrn Direktor Dr. Paul Grottemeyer, München.
- 16 Kat. Nr. 1920. 462. Dm. 23 mm, Silber. Wohl erst 18. Jahrhundert.
- 17 Kat. Nr. 1905. 259. Dm. 25 mm, Silber.
- 18 Blätter f. Münzfreunde 51, 1916, S. 165.
- 19 Weitere ähnliche Amulette, teilweise in alten und entlegenen Veröffentlichungen, aufgeführt von Siegfried Seligmann (Ananisapta und Sator. In: Hessische Blätter f. Volkskunde 20, 1921, S. 1 ff.). Herr Museumsdirektor Dr. Rolf Fritz verweist mich freundlicherweise auf einen um 1500 zu datierenden Pokal in der Schatzkammer des Deutschen Ordens in Wien (Inv. Nr. 71), auf dessen Fuß die Zauberworte TETRAGRAMMATON und ANASAPTA stehen.
- 20 Vgl. dazu Peter Berghaus: Die ostfriesischen Münzfunde. In: Friesisches Jb. 38, 1958, S. 21, der die Zauberformel AGLA als Legende auf einer Münze schon für das 11. Jahrhundert nachweist und zahlreiche Belege bis ins 17. Jahrhundert aufführt.
- 21 Das Problem der Thebalringe. In: Alte Kostbarkeiten aus dem bremischen Kulturbereich. Bremen 1956, S. 46—107. Ausführliche Auseinandersetzung auch in dem Aufsatz von S. Seligmann, a. a. O., S. 1.

- ²² So ist zugleich bewiesen, daß Gossaerts Bild sich bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts im Dortmunder Kloster befand, also wohl ursprünglich für die Dominikaner bestimmt war. Vielleicht kann sogar noch der Auftraggeber für das Bild wahrscheinlich gemacht werden. Es könnte sich um Nikolaus von Mengede gen. Fabri handeln, der von 1517 bis 1531 Prior war. Vgl. Theodor Rensing: Das Dortmunder Dominikanerkloster. Münster 1936, S. 140.
- ²³ A. a. O., S. 42.
- ²⁴ Vgl. zu dem Bilde zuletzt Josef Prinz in: Westfalen 40, 1962, S. 300.
- ²⁵ Im Besitz des Dienst voor's Rijks verspreide kunstvoorwerpen in Den Haag (Inv. Nr. C. 397). Vorher in der Sammlung Alberda van Ekenstein. Eichenholz, H. 47 cm, Br. 47 cm. Das Foto und die Erlaubnis für die Veröffentlichung verdanke ich dem Direktor des Dienstes, Herrn Lunsingh Scheurleer.
- ²⁶ Nach Feststellung meines Kollegen Prof. Dr. Peter Berghaus, Münster.
- ²⁷ Das Porträt gehört zur Kunstsammlung der Universität Göttingen (Inv. Nr. 224). Eichenholz, H. 54,5 cm, Br. 42,7 cm. Das Bild stammt aus der Sammlung Zschorn. Es ist wenig gut erhalten, Gesicht und Hände sind aber in Ordnung. Die Signatur auf der hellen Brüstung, auf die der Mann seine Hände legt. Die Wappen sind nicht bestimmt. Herr Prof. Dr. Heinz R. Rosemann, Göttingen, hat die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Bildes dankenswerterweise gewährt.
- ²⁸ Riewerts-Pieper, a. a. O., S. 74, Abb. 24.
- ²⁹ Vgl. dazu meine Aufsätze in: Westfalen 34, 1956, S. 72 und Westfalen 36, 1958, S. 192, sowie in: Wallraf-Richartz-Jb. 18, 1956, S. 159.