

ser belegt werden als bisher. Bei einigen der Argumentationsstränge sollten allerdings die Alarmglocken klingen. Wenn heute noch ernsthaft argumentiert wird, die Stadtresidenz sei ein hervorragend geplantes Werk, das nur von einem hervorragenden Architekten stammen könne – also Giulio Romano, spricht dies für die Meistergläubigkeit, die uns beispielsweise Dutzende guter Gemälde automatisch zu »Rembrandts« gemacht hat. Wenn zudem die, bei einem Kongreß allerdings auch nur schwer zu verhindernde Gewohnheit auftritt, sich die Argumente allzu wählerisch zurechtzulegen, bestärkt sich letztendlich auch nur die Unsicherheit. Gerne beispielsweise nahm man U. Hartmanns Hinweis auf, das Dachwerk des Italienischen Baues sei ihm so bisher nur in Oberitalien begegnet, übersah aber seinen 1994 publizierten Hinweis, daß

die asymmetrische Bauform des Italienischen Baues (hoher Raum neben niedrigem Raum, daher asymmetrischer Querschnitt) für einen italienischen Stadtpalast eine völlig untypische Dachform sei (*Der Italienische Bau*, 1994, S. 103). Die Kunstgeschichte argumentiert gewohnheitsgemäß gerne von den Fassaden, weniger vom Querschnitt her. Für die Baumeisterfrage sollte man diese Gewohnheit zugunsten einer noch (selbst)kritischeren und vorurteilsfreien Analyse aufgeben. Drängte sich während des Kolloquiums beim Berichterstatte anfanglich der Eindruck auf, niemand anderes als Giulio Romano komme für die Planung in Frage, verließ er die Veranstaltung mit der Überzeugung, die Baumeisterfrage sei wieder völlig offen, zugegebenermaßen ein Eindruck, den die meisten Teilnehmer so nicht gehabt haben werden.

G. Ulrich Großmann

Die Maler tom Ring

Münster, Westfälisches Landesmuseum, 1. September-10. November 1996. Katalog und Werkverzeichnis in zwei Bänden hrsg. v. Angelika Lorenz, mit Beiträgen von A. Lorenz, P. Pieper, K. H. Kirchhoff, I. Veldman, A. Smits, S. Segal, G. U. Grossmann, E. Roskamp-Klein, B. Haller, H. J. Warnecke, P. Klein (671 Seiten, 145 Nummern Ausstellungskatalog, 218 Nummern Werkverzeichnis, DM 69,-)

»Westfalen hat zwar keinen Dürer hervorgebracht und keinen Holbein, aber es kann sich glücklich schätzen, mit der Malerfamilie tom Ring einen Beitrag zur deutschen Kunst des 16. Jh.s geleistet zu haben, der in seinen Spitzenwerken den Arbeiten dieser beiden »Großmeister« ebenbürtig ist, in der zweiten Jahrhunderthälfte die große Tradition der deutschen Porträtkunst fortsetzt und für eine neue, die Stillebenmalerei, die Grundlagen schafft« (Klaus Bußmann). Diese programmatisch anmutende Feststellung eröffnet den Katalog der Ausstellung. Sie demonstriert die gelungene Verbindung lokalpatriotischer Ansätze – welche seit über siebzig Jahren die rege Münsteraner tom-Ring-Forschung animieren – mit

breiteren kunsthistorischen Prämissen entwicklungs- und gattungsgeschichtlichen Charakters.

Das Landesmuseum forscht seit der Vorkriegszeit konsequent nach den über ganz Europa verstreuten Werken der tom Rings. Die als eine Art Vorspann dem Katalog vorangestellten Erinnerungen des darum verdienten Paul Pieper an die resultierenden Ankäufe – die seinerzeit sogar den Unwillen des haushälterischen Ludwig Erhard hervorgerufen hatten – lesen sich wie ein spannender Kunsthandelsroman. Ihren Höhepunkt fanden diese Aktionen im Aufspüren der Fragmente und der anschließenden Rekonstruktion des im 19. Jh. dreigeteilten Bildnisses der gräflichen Familie Rietberg. Zu hoffen bleibt, daß dem Museum auch der Ankauf des ausgezeichneten Selbstbildnisses Ludger tom Ring des Jüngeren (1547) gelingen wird, das zu den Glanzlichtern der Ausstellung gehörte. Der Kunsthandel hat im Gefolge der tom-Ring-Begeisterung dessen Preis in spekulative Höhen heraufgetrieben.

Um ein Résumé im voraus zu versuchen: Auch wenn die Ausstellung die tom Rings im breiten Bewußtsein nicht als Gegenpol zu den großen süddeutschen Malern etablieren und die These von der weitgehenden Bilderlosigkeit der norddeutschen Gebiete im 16. Jh. zu entkräften vermocht hat, so hat sie doch Ansätze zu einer Neubewertung ihrer Position im Gefüge des niederländisch-deutschen Kulturraumes geliefert. Die über achtzig Gemälde der tom Rings, die mehr als ein Dutzend zu Vergleichszwecken herbeigeholten Werke anderer Maler, die vielen Zeichnungen und Stiche präsentierten ein sehr instruktives Bild ihres Schaffens. Nicht alle Ausleihwünsche konnten erfüllt werden; die Tatsache, daß dabei entstandene Differenzen zwischen großen Museen offen im Vorwort ausgetragen werden, zeigt Veränderungen im gesellschaftlichen Klima, die jetzt anscheinend auch die Museumswelt zu erfassen beginnen.

Die drei Maler aus der Familie tom Ring (Ludger der Ältere [1496-1547] und seine Söhne Hermann [1521-1596] und Ludger der Jüngere [1522-1584]) haben viel zum Wiederaufblühen des Kunstlebens in ihrer durch die Täuferherrschaft und die Belagerung von 1534/35 ruinierten Heimatstadt Münster beigetragen. Erst nach dieser wichtigen Zäsur wird für uns das malerische Werk Ludgers d. Ä. greifbar. Nachdem er seine lutherischen Überzeugungen der veränderten Herrschafts- und Auftragsituation geopfert hatte, erhielt er zahlreiche Aufträge von altgläubiger Seite, darunter auch Werke mit geradezu demonstrativen, spätmittelalterlichen Devotionsformeln (Epitaph Dobbe, 1538, Kat. 38). Auch aus diesem Grund präsentieren seine religiösen Bilder eine erstaunliche Mischung spätgotischer Reminiscenzen westfälischer Prägung mit Renaissanceelementen. Sein altgläubiger Sohn Hermann verblieb nach dem frühen Tod des Vaters in Münster und erhielt dort viele größere Aufträge, u. a. den berühmten Weltgerichtsalter. Seine Bilder der 40er und 50er Jahre verraten Einflüsse Lucas van Leydens,

später geriet er in den Bann der bewegten Figurentypik Maerten van Heemskercks. In den 50er Jahren erreichte er in seinem Zeichenstil so etwas wie eine »äußerste manieristische Konsequenz« (Benesch). Sein grandioser Entwurf für das Weltgerichtsbild des Münsteraner Fraterhauses (1555, Albertina, Kat. Nr. 61) zeigt eine unreal-visionäre, den Raum in abstrakte Zonen aufgliedernde, in ihrem unteren Teil durch ekstatisch verrenkte Figuren und Leiberknäuel ausgefüllte apokalyptische Architektur: die Zeichnung gehört zu den Inkunabeln des Manierismus. Daß Hermann nach 1560 die erreichte Formhöhe nicht halten konnte, gehört wohl zur Dialektik eines Künstlerlebens in der Provinz.

Der letzte der Münsteraner Malertroika, Ludger tom Ring d. J. optierte im Gegensatz zum Bruder für die Reformation und zog 1569 ins lutherische Braunschweig. Mit seinen Blumenstücken der 60er Jahre, aber auch mit seinen erst jetzt breiter bekannt gewordenen Tierstudien gehört er gattungsgeschichtlich der zentralen Entwicklungslinie der nordeuropäischen Kunst des 16. Jh.s an. In seinen zahlreichen Bildnissen läßt sich bis Ende der 60er Jahre der Einfluß des Londoner Spätwerkes Holbeins vernehmen. Danach gewinnt bei ihm ein erstarrter, dekorativer Manierismus, vergleichbar mit dem Spätwerk des jüngeren Cranach, die Oberhand.

Die in den 40er Jahren in engem familiärem Bezug zueinander entstandenen Selbstbildnisse der tom Rings offenbaren eine Vorliebe für astrologisch-humanistische biographische Verschlüsselungen und ein professionelles Selbstverständnis, das den Vergleich mit Dürer nicht zu scheuen braucht. Auch der im Selbstbildnis Ludgers d. Ä. als Symbol der Geometrie und der humanistischen Welterkenntnis demonstrativ präsentierte Zirkel scheint vordergründig auf die Ideenwelt des großen Nürnbergers hinzuweisen. Trotzdem hatten die tom Rings mit den Kunstmetropolen südlich des Mains wenig im Sinn. Auch italienische Einflüsse – am deutlichsten in Ludgers

d. J. »Borgobrand«-Variante hervorgetreten – wurden nicht auf direkten Wege, sondern durch die Vermittlung der niederländischen Romanisten rezipiert. Die bisweilen erstaunlichen Schwankungen in den Stilformen – von spätgotischen Elementen über die Renaissance bis zum Manierismus – sowie die manchmal drastischen Unterschiede in der Qualität und den thematischen Vorgaben und Ansprüchen der Gemälde lassen sich sowohl durch die nach 1535 obrigkeitlich verordnete stilistische Retrospektive wie auch durch die besondere Situation des Münsterlandes erklären: einer in Deutschland kulturell marginalisierten Provinz, in deren unmittelbarer Nähe jedoch ein künstlerisches Hegemonialland lag. Das Schaffen der tom Rings demonstriert anschaulich, wie Münsters Randlage im Geflecht der deutschen Kunstlandschaften durch eine dezidierte Ausrichtung der künstlerischen Bezugsstränge nach Nordwesten – Köln (Bruyn d. Ä.), Niederlande (Lucas von Leyden, Heemskerck, Lambert Suavius), London (Spätwerk Hans Holbeins d. J.) – zum Teil kompensiert wurde.

Der zweibändige, opulente Ausstellungskatalog enthält im ersten Teil die einführenden Aufsätze zu verschiedenen Aspekten des Schaffens der Münsteraner Maler. Karl-Heinz Kirchhoff hat minutiös die Dokumente und Nachrichten zum Leben und Wirken der Familie in Münster gesammelt (gewiß hätte aber auch die Braunschweiger Lebensperiode Ludgers d. J., über die wir erstaunlich wenig wissen, ähnliche Bemühungen verdient), Ilja M. Veldman unternimmt den Versuch, die niederländischen Einflüsse und Bezüge bei Hermann tom Ring herauszusehen, Anneloes Smits bespricht die zwei Sibyllen-Zyklen von Ludger d. Ä. und Hermann, Angelika Lorenz – die auch für die Gesamtkonzeption von Ausstellung und Katalog verantwortlich zeichnet – analysiert einfühlsam die Bildnismalerei der tom Ring. Sam Segal wiederum greift in seinem faktisch fundierten, doch schwer lesbaren Aufsatz die Problemfelder um die »Hochzeit zu Kana«, die berühmten Blumenstücke und die Tierstücke Ludgers d. J. auf. Es folgen kleinere Beiträge zu

den Bildarchitekturen (G. U. Großmann), zu den Kartenzeichnungen (H. J. Warnecke), zur Buchillustration (B. Haller) und zu konservatorisch-technischen Fragen (E. Roskamp-Klein, P. Klein).

Neben den obligaten Katalogeinträgen zu den ausgestellten Werken ist im Katalog auch ein ausführlicher Euvrekatalog aller drei Maler von Angelika Lorenz enthalten: die partiellen Wiederholungen nimmt man gerne in Kauf. Dank dieser vorbildlichen Entscheidung liegt ein Grundlagenwerk zu den tom Rings vor, das trotz gewisser Mängel noch lange seine Gültigkeit bewahren wird.

Einen wichtigen Ausgangspunkt für das Schaffen Ludgers d. Ä., aber auch Hermanns bildete die Entscheidung des nach 1535 wiederetablierten altgläubigen Regiments, die bilderstürmerischen Zerstörungen in der Ausstattung des Domes und weiterer wichtiger Kirchen durch eine teilweise Rekonstruktion der verlorenen Bilder und Statuen zu beheben; dabei versuchte man in vielen Fällen nicht nur eine Wiederholung der ikonographischen Details, sondern auch eine bewußte Anknüpfung an die alte gotische Formenwelt. An diesen Bestrebungen nahmen nicht nur die tom Rings mit einigen Werken teil (u. a. den Sibyllenzyklen), sondern auch z. B. der Bildhauer Johann Brabender, der im »Paradies« des Münsteraner Domes die Trumeaufigur des Apostel Paulus in einem romanisch-gotischen Formengemisch rekonstruierte.

Man muß bedauern, daß dieses Problemfeld mit seinen methodischen Implikationen für die kunsthistorische Stilanalyse, aber auch Rezeptionsforschung in den Beiträgen, aber auch bei vielen Katalogeinträgen (so in der unten besprochenen Nr. 15) übergangen worden ist. Eine derart weitgehende Aufforderung zum Rekonstruieren trat damals extrem selten auf; für die vom Bildersturm verwüsteten Niederlande vermag ich nur Terbruggens archaisierende »Kreuzigung« (nach 1620, New York) zu benennen. Christoph Ambergers Augsburgischer Domaltar (1554, Augsburg) beschränkte sich dagegen auf eine Rekonstruktion der äußeren Gestalt und der Ikonographie des zerstörten Hauptaltars Holbeins d. Ä. Um so höher ist der Stellenwert der Münsteraner Praxis zu veranschlagen – zweifellos sind auch einige der rekonstruierten Werke den späteren Barockisierungswellen zum Opfer gefallen.

Mit seinen Blumenstücken der 60er Jahre hat Ludger tom Ring d. J. die Entwicklung dieser Bildgattung mitgestaltet. Die Blumenstilleben, mit denen um 1600 Ambrosius Bosschaert und Jan Brueghel d. Ä. die niederländische Stillebenmalerei begründeten, weisen frappierende Ähnlichkeiten mit den Werken tom Rings auf. Die Frage, ob es hier eine direkte Anknüpfung gegeben hat oder ob eventuelle Zwischenstufen für eine Formentransmission verantwortlich waren, beschäftigt seit einem Vierteljahrhundert die Forschung – auch Segals Aufsatz kann hier nicht den definitiven Beweis erbringen, obwohl er verschiedene Alternativen durchspielt.

Auch die 1945 in Berlin verbrannte »Hochzeit zu Kana« Ludgers d. J. war eng mit einem Bildtyp der niederländischen Malerei verbunden, den sog. »invertierten« Küchenstücken Pieter Aertsens, in denen eine vordergründige Zurschaustellung und Glorifizierung der fleischlichen Genüsse durch eine religiös-moralisierende Szene im Hintergrund kommentiert und somit relativiert wurde. Aertsens Schema erscheint jedoch bei tom Ring in einer merkwürdig abgeschwächten Form mit archaisierenden (Baegert, Dirk Bouts) Momenten in der hochgeklappten Raumfluchtung. Ein weitergehender Einfluß ist deshalb seinem Gemälde – hier muß ich Segal widersprechen – versagt geblieben. Dagegen könnten die zahlreichen Tierstudien Ludgers d. J. eine inspirierende Rolle bei der Herausbildung des Naturstudiums im rudolfinischen Kreis (u. a. Hans Hoffmann, Joris Hoefnagel) gespielt haben.

Das Schaffen der tom Rings verlief im Spannungsfeld der sich langsam verfestigenden konfessionellen Differenzen in Kultur und Alltag. Noch waren die unterschiedlichen ikonographischen Repertoires nicht ausgereift und abgeschottet. Trotzdem verdient der Umstand, daß der altgläubige Hermann tom Ring erstaunlich oft eher der protestantischen Ikonographie zurechnende Themen, Motive und

Symbole benutzte – Zehn Gebote-Tafel (Kat. 5, 63), Gegenüberstellung von Kreuzigung und Goldenem Kalb (Kat. 40,43), Tetragramm (Kat. 61,62) –, eine vertiefte Analyse, die ihm der Katalog vorenthält. Vor allem weist Hermanns Projekt eines Triptychons mit den Hauptstücken der christlichen Lehre (Kat. Nr. 63) eine prononciert lutherische Motivik auf; einzelne Details gehen deutlich auf das Vorbild der Cranachschen »Gesetz und Gnade«-Tafeln zurück. Das deutlich exponierte Bilder- verbot (in dieser Form sogar oft in Luthers Katechismen nicht anzutreffen) wird durch die Hintergrundszenen des Tanzes um das Goldene Kalb und die Eherne Schlange expliziert. Auch die große Anzahl von Bibelversen und Inschriften in seinen Werken (wie der »Verkündigung an Maria« Kat. Nr. 43) findet nahe Entsprechungen in der reformatorischen Kunst.

Anmerkungen zum Werksverzeichnis:

Nr. 15, Altartafel mit Christus und den beiden Johannes, 1537, Münster, Dom. Bei den Diskussionen um die Autorschaft dieses Bildes (Ludger d. Ä. oder Kilian Wegewort) muß vor allem berücksichtigt werden, daß die stark archaisierende Tafel ein zerstörtes Vorgängerwerk zu ersetzen hatte.

Nr. 35, Weltgerichtsalter, Utrecht, 1550 u. Nr. 58 Triumph des Todes, Zeichnung, Dresden. In den mehreren Besprechungen dieser Werke fehlt der Hinweis, daß das faszinierende Motiv des direkt auf den Betrachter zielenden Todes zum Motivkomplex der »*figura cuncta videntis*« gehört. Dazu siehe Matthias Mende, *Das Alte Nürnberger Rathaus*, Nürnberg 1979, S. 429 und den Ausstellungskat. *Dawn of the Golden Age*, Amsterdam 1993/94, S. 610-611 mit weiteren Beispielen.

Nr. 213, Hermann tom Ring, Christus mit dem Kelch, um 1550, Privatbesitz. Die seltene eucharistische Symbolik verdient eine weitergehende theologiegeschichtliche Untersuchung.

Die Ausstellung der Malerfamilie tom Ring gehörte zu den wichtigsten und wissenschaftlich ertragreichsten Expositionen neuzeitlicher Kunst im vergangenen Jahr. Das in Münster vorgelegte Modell eines fundierten Ausstellungskataloges mit einem zusätzlich erarbeiteten Œuvreverzeichnis verdient breitere Nachahmung.

Sergiusz Michalski