

„COGITA MORI“ – Notizen zum Memorialbild des Grafen Johann II. von Rietberg (Auszug)

[...] Gewiss, Begriffe wie „Viererbildnis“ oder „Familiensbild“ sind sekundärer Natur. Der Auftrag der Witwe, die Stiftung des Bildes, galt eindeutig und allein dem verstorbenen Gatten, Graf Johann: es ist ein exemplarisches Memorialbild. Die trauernde Nachdenklichkeit der Gräfin Agnes, die sakramentale Hingabe Ermengards, das Gebetbuch und die Pflanzensymbole für treues Gedenken in Liebe seitens Walburgs galten allein der Memoria des Verstorbenen. – Das wirft auch die Frage auf, ob die „eigenwillige Bildformulierung“, ob diese Holztafel „von großem, ungewöhnlichem Format“ (56,6 x 166,5cm) vielleicht Teil einer größeren Komposition gewesen sein könnte. Gerade das „ungewöhnliche“ Bildformat und die ‚Gegenwart des Toten‘ weisen auf die ursprüngliche Funktion des Bildes hin, weisen auf die ‚Ahnen‘ dieses Bildformates: Ich vermute, dass diese Tafel zum Verband eines Gemälde-Epitaphes gehört hat oder als Teil eines unvollendet gebliebenen Epitaphes erhalten ist. Meine Vorstellung zielt auf ein Ädikula-Epitaph mit halbrunder Bekrönung, mit einer religiösen Szene im Hauptgeschoss, darunter, quasi als Sockelzone, das Memorialbild und im Unterhang die Wappenzier (Rietberg/Bentheim-Steinfurt [für Gräfin Agnes; Anm. S. Schulte]). Nach ostfriesischer Tradition hat Gräfin Agnes nämlich später ein steinernes Epitaph für Graf Johann in der St.-Magnus-Kirche in Esens gestiftet. Es ist also durchaus wahrscheinlich, dass die äußerst schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse der Gräfin in den Jahren 1556 und 1566 die Vollendung der Arbeit Hermann tom Rings verhindern konnten. [...]

In Verbindung mit der Erwerbung des Bildnisses der Gräfin Agnes (1989) greift Paul Pieper wieder auf seine These von 1955/56 zurück und fragt: „War es ein Werbungsbild, wollte sie die beiden Mädchen an den Mann bringen? Wir wissen es nicht.“¹

Auch Angelika Lorenz, die das Werk des Malers tom Ring zuletzt bearbeitet hat, bleibt bei dieser These Piepers: „in seinem ungewöhnlichen und großen Format“ ist das Bild „ein Werbeträger nach außen, etwa für zukünftige Heiratskandidaten der Töchter“.² Um nochmals hervorzuheben: das Anschauliche des Bildes spricht eindeutig für ein kultisches Memorialbild. Nicht außer Acht gelassen werden darf, dass in der evangelischen Enklave Bentheim, die streng lutherisch erzogene Gräfin Agnes bei ihren 13 und 7 Jahre alten Töchtern 1564 gewiss nicht an

Heiratswerbung gedacht hat. Gräfin Ermengard wurde erst 20-jährig (1572) vermählt; auch Gräfin Walburg heiratete im selben Alter (1577), wie zuvor schon ihre Mutter, die 20-jährig – eben standesgemäß – die Ehe mit Graf Johann geschlossen hatte (1551). Damit sollte die These von diesem Bild als „Werbeträger“ endgültig widerlegt sein. [...]

Wir wissen nicht, wieweit Gräfin Agnes mit ihren Wünschen Einfluss auf den Maler ausgeübt hat. Was wurde Hermann tom Ring als Anregung für seine Arbeit mitgegeben? Welche Aspekte hat er selbst bei der Gestaltung realisiert? Fragen, die letzte Endes auf die künstlerische Qualität des Bildes zielen – Fragen, die wir nicht so leicht beantworten können. Aber der Sinn für Maß, für natürlich reine Sachlichkeit und distinktive Maßnahme, wie der Maler die vier Individuen charakterisiert, sie im Zeichen der kultischen Memorialhandlung ‚organisiert‘, wie er den weisenden Vater, die trauernde Mutter, die sakral gezeichnete Ermengard und die Memoria bezeugende Walburg zusammenhält, wie er den Stimmungsgehalt des Bildes hochfestlich gestaltet, sprechen für Hermann tom Ring, gehört doch dies alles zu den hohen Werten seiner höfischen Porträt-Kunst. Gewiss, das Memorialbild ist auch ein „Dokument von Familien- und Bildungsstand, von Herrschaft, Herkunft und Besitz“ (A. Lorenz) – dies alles gehört zur Mehrdeutigkeit des Bildes. Daneben dürfen wir aber die malerischen Qualitäten nicht unerwähnt lassen. Überwältigend groß ist die Spannweite der mit hoher Sinnlichkeit gemalten Materien: wie die schwarze Farbe des Todes und der verschlossenen Trauer belebt ist, wie die textile Kinetik der Mädchenkleider in Rot-Schwarz-Gold-Weiß sich anmutig belebend entfaltet, wie das Bewahrende der schwarz-grünen Bank der Komposition Festigkeit verleiht, wie die goldbraun wärmende lichte Hintergrund-Vertäfelung alles zusammenhält und alles in vornehmer kultischer Feierlichkeit übergreift.

Das Mehrdeutige, Mehrschichtige des Bildes, sein symbolischer Reichtum sind gewiss einmalig, aber auch zeitgeprägt: „Das 16. Jahrhundert war weniger auf Entschlüsselung als auf Verschleiern erpicht und fühlte sich deshalb durch das Paradox nicht gestört, daß eine zur Mitteilung bestimmte Kunst mehrdeutig sein kann.“³

¹ Paul Pieper: Geschichten um die Maler tom Ring. In: Angelika Lorenz (Hg.): Die Maler tom Ring. Bd. 1. Münster 1996, S. 13–17. ² Lorenz (Hg.) 1996, 100. ³ Georg Kaufmann: Die Kunst des 16. Jahrhunderts. Berlin 1985, S. 90.