

Susanne Schulte

BildGeheimnis tom Ring.

Neue literarische Zündungen (Auszug)

1564 malte Hermann tom Ring (1521–1597) „eines der ungewöhnlichsten und glanzvollsten Familienbilder des 16. Jahrhunderts“¹. Als Erinnerungsbild, gedacht für die Ewigkeit, und als PR-Maßnahme für sein Haus entstand das „Familienbild des Grafen Johann II. von Rietberg“ im Auftrag seiner Frau – nach dem schmachvollen Tod „Johanns des Tollen“ im Gefängnis zwei Jahre zuvor. Die Gräfin, Witwe und Mutter der dreizehnjährigen Ermengard und der siebenjährigen Walburg, setzte das Bild als Argument und Beweis für die Ehre der Rietbergs im Kampf um die Zukunft ihrer Töchter ein. Die hatte ihr Gatte verspielt. Das schöne Gemälde verbirgt eine langjährige Geschichte brutaler Gewalt und es verrät sie zugleich. Eine Fehde, die der jähzornige Graf angezettelt und verloren hatte, interpretiert es um; es verwandelt die Realität ästhetisch. Im Schicksal des Gemäldes selbst schreibt die Gewaltgeschichte sich fort. Sie ist noch heute nicht abgeschlossen: Im 19. Jahrhundert hat man das Bild Hermann tom Rings in vier Teile zersägt. Drei Fragmente – der Graf, die Gräfin, die beiden Töchter – wurden als Einzelbildnisse in England verkauft. Die Partie mit den Händen der Mutter, auf die der Graf mit seiner Rechten so bedeutungsvoll zeigt, ging wohl für immer verloren. Erst 1996, zur tom Ring-Retrospektive im Westfälischen Landesmuseum in Münster, konnte das ursprüngliche Bild, nun im Besitz des Hauses, wiederhergestellt werden. Doch es fehlt noch immer der Abschnitt mit den Händen der Mutter. Er ist heute in Neutralretusche überbrückt.

Johann der Tolle hatte 1556 seinen Rentmeister bei Unregelmäßigkeiten erwischt. Er ließ ihn kurzerhand erhängen, weshalb der Bruder des Ermordeten das Rietbergsche Haus Holte abbrannte. Dass der Graf zur Lippe hinter dieser Tat stehe, vermutete Johann und fiel in dessen Hoheitsgebiet ein. Daraufhin belagerte der Lipper mit seinen Nachbarn und mit Truppen des Kreises die Burg Rietberg und hungerte sie aus. Nach einem halben Jahr kapitulierte Johann und kam 1560 in Köln ins Gefängnis. Als Häftling starb er dort zwei Jahre später. Mit Johanns Tod verloren, weil Rietberg ein Lehen war, das nur an männliche Erben weitergegeben wurde, die Gräfin und

ihre Töchter den Besitz. Damit ihren Stand, ihre Identität und ihre Zukunft.

Dies, nach Frauensitte, widerstandslos zu akzeptieren, weigerte sich Agnes jedoch und stritt in der Folge mit dem Lehnsherrn, Landgraf Philipp von Hessen, um das ostwestfälische Lehen. Schließlich gewann sie Rietberg tatsächlich zurück – nicht zuletzt durch das Familienbild, das sie bei Hermann tom Ring als PR-Material für diese Auseinandersetzung bestellte.

Der renommierte westfälische Maler inszenierte, wie ein exzellenter Porträt- oder Werbefotograf heute, das Wunschbild, das die Auftraggeberin sich 1564 von ihrer Familie machte. Mit ihm präsentierte sich die Witwe als konform und kulturell auf der Höhe ihrer Zeit. Ihr Selbst-Bild konnte sie den Zeitgenossen und der Nachwelt in der Gewissheit vorgeben, dass es, dem zeitgenössischen Kunstideal gemäß, weniger als Projektion und Imagination, denn als authentischer Spiegel der Realität gelesen würde. Zumal sie in Hermann tom Ring einen Maler beauftragt hatte, der sich, wie die Inschrift auf seinem Porträt von Johannes Münstermann mit einem geläufigen Renaissancetopos bekundet,² selbst als moderner Apelles verstand. Als solcher, als Maler, der die Wirklichkeit realistisch wiedergibt, lebensecht für alle Zukunft erinnert, war Hermann – auch das belegen die Worte, die er Münstermann in den Mund gelegt hat – weithin geachtet. Lesen wir heute, im Zeitalter der Massenmedien und ihrer permanenten Kritik, die Medialität und die potentiell ideologische Funktion des Bildes eigentlich immer mit, so konnte Gräfin Agnes wohl noch mit größerer Unschuld ihrer Zeitgenossen rechnen, obwohl diese mit ihren Porträts gewiss dasselbe taten wie sie: ihre Person als *persona*, als Maske, inszenieren nach den restaurativen Bedürfnissen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Saß die Zeit ihren manieristischen Bildern auf? Oder vertraute sie gerade positiv ihrer Kraft, Wirklichkeit nicht nur zu deuten, sondern das Wirkliche tatsächlich zu verwandeln? Dann läge die Echtheit eines Bildes weniger in seiner mimetischen Abbildhaftigkeit als in seiner interpretatorisch-transformatorischen Macht ...

Die Wirklichkeit, die das Rietberg-Bild darstellt, ist die von Gräfin Agnes – und wie sie will, dass sie sein soll. Sie versteckt die Geschichte hinter dem Bild, seinen Sitz-im-Leben, im und durch das Bild. Zwar ist ihr Mann längst tot, was die Sanduhr in seiner Hand verrät, doch erscheint er so präsent wie die

andren Personen. Die Mädchen sind 1564 gerade keine „Gräfinnen von Rietberg“; ihre Titulierung als solche in der Kartusche zwischen den Schwestern formuliert einen Anspruch und sie verrät den PR-Plan, der hinter dem Bild steht. Was der Graf in Haft realiter verlor, spricht sein Porträt ihm durch die Attribute zu: Würde, Reichtum, Reputation, Macht. Seine Gewalttätigkeit verbirgt und verrät es mittels der kleinen Goldagraffe an seinem Hut, die den biblischen Simson im Kampf mit dem Löwen zeigt. Niederlage und Ehrverlust sind umgedeutet in das gerechte Ringen mit einem bestialischen Gegner und in heroisches, an biblisches erinnerndes Leiden. Die Witwe selbst erscheint als zurückhaltend, züchtig und fromm. Nach Kleidung und Schmuck sowie über die Attribute – im Vordergrund ein Buch, ganz rechts zum Beispiel ein Affe, der die Bändigung der Triebe und die menschliche Erlösungsbedürftigkeit bezeichnet – sind die Mädchen als Hoffnungsträgerinnen im christlichen Sinn und als Erbtöchter aus bestem Hause zu erkennen. Halten sie in so anmutiger wie pretiöser, formelhaft artifizierlicher Gestik die Zeichen ihrer Bildung, Gottesfurcht und Zucht in Händen, gibt ihre Haltung selbst davon Ausdruck, so weist der Graf mit seiner Rechten dezidiert auf die Hände der Mutter, die im 19. Jahrhundert aus dem Gemälde herausgeschnitten worden sind. Die Spur der Gewalt, die dem Bild angetan wurde, auf dem Bild selbst, die Leerstelle, welche sofort ins Auge fällt, ist heute auch lesbar als Spur der historischen Gewalt, die realiter hinter dem Prachtbild steht und die es ästhetisch verwandelt – als gäbe der Mörder selbst einen Fingerzeig auf seine Tat. Damit aber wird das manieristische Stilprinzip, das im Bild wirksam ist, als Ausdruck struktureller sozialer Gewalt interpretierbar, wie sie eine in ihren Grundfesten durch die Entdeckung der Natur und das Aufbegehren gegen die katholische Kirche – zu der Hermann, im Unterschied zu seinem Bruder Ludger, sich bekannte – erschütterte, nun aber in „wiederm festeren Ordnungen sich konsolidierende Gesellschaft“³ an ihren Mitgliedern ausübte. Die merkwürdige Beziehungslosigkeit der Figuren untereinander, das puppenhaft Wächserne und Ausdruckslose ihrer Gesichter, die Ähnlichkeit der beiden Schwestern, das Eingefrorene ihrer Gestalten, die wie

alle Körperlichkeit im Bild zweidimensional reduziert sind, entspricht und trotz der wächsernen Individualität der Gesichtszüge zugleich und gibt zu erkennen, dass die Dargestellten auch in ihrem wirklichen Leben lebendige Individuen im heutigen wie auch im Sinne der Renaissance nicht sind. Die Persönlichkeit ist in eine Maske aus Stand und Norm, Selbstdarstellung und Konvention verschwunden, die Seele aus dem Leib, der nicht einmal Körper mehr ist, entwichen. Doch gerade deshalb befördert das Bild den gesellschaftlichen Erfolg der Porträtierten. Die Gräfin, die, quasi schon damals ohne Hände, mit geistigen und ästhetischen Waffen stritt, war erfolgreicher als ihr Mann, der Hand an seine Mitmenschen legte. Ästhetisch macht dieses Bild die wirklichkeitswandelnde Macht des Geistes erfahrbar, die neben der Macht der Erziehung und Konvention auch die Macht des Ästhetischen selbst, die konkrete Wirksamkeit des „Familienbildes des Grafen Johann II. von Rietberg“, umfasst. Oder ist es bloß eine Koinzidenz, dass die Mädchen kurz nach seiner Fertigstellung Rietberg als Lehen zurückbekamen?

¹ Angelika Lorenz (Hg.): Die Maler tom Ring. Katalog zur Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 2Bde. Münster 1996, Bd. 2, S. 456.

² Vgl.: „An den Betrachter: im Alter von 25 Jahren. Du siehst hier ein Bildnis, das ein Apelles gezeichnet und gemalt hat. Es gibt die Züge meiner Gestalt wieder. Was die Natur gab, gab die Malerei, der Dichtkunst ähnelnd, zurück, um lange zu bewahren, was vergänglich ist.“ Lorenz: Katalog, S. 442f und Dies.: Die Porträts – Inszenierungen zwischen Abbild und Bild. In: Ebd., Bd. 1, S. 88–107; Eleonore Roßkamp-Klein: Licht und Schatten. In: Ebd., Bd. 1, S. 173–187.

³ Theodor Riewerts und Paul Pieper: Die Maler tom Ring. München/Berlin 1955, S. 51.

In: BildGeheimnis tom Ring. Neue literarische Zündungen. Hg. und mit einem Essay von Susanne Schulte. Mit Texten von Stefan Beuse, Katharina Hacker, Sabine Scho, Sylvia Geist, Thomas Kling und mit Bildern der Maler tom Ring. Köln 2007, S. 111-114 (Publikation zum 50. Jubiläum der GWK).