



Ludger tom Ring d. Ä.; gemalte Loggienarchitektur der astronomischen Uhr, 1542, rechte Zuschauergruppe (Ausschnitt),
Kathedralkirche St. Paulus zu Münster

Die Maler tom Ring und die Architektur

VORBEMERKUNG

Ludger tom Ring d. Ä., sowie seine Söhne Hermann und Ludger d. J. sind zweifellos die bedeutendsten Maler der Renaissancezeit in Westfalen gewesen. Wie häufiger in der Kunstgeschichte wurden so herausragenden Künstlern Kenntnisse und Fähigkeiten in mehreren Arbeitsbereichen unterstellt, selbst wenn sich dies nicht immer eindeutig belegen ließ. Joseph Prinz faßte diese Auffassung nur zusammen, als er Hermann tom Ring kennzeichnete: „[Er war] ... aber nicht nur der begabteste Maler seines Jahrhunderts ..., sondern auch der vielseitigste Künstler, den Westfalen im 16. Jahrhundert hervorgebracht hat.“¹ In Verbindung mit einem mißverstandenen Zitat des Zeitgenossen Hermann von Kerßenbrock („symmetriae architecturaeque peritissimum“; wohlverfahren in der Symmetrie und Architektur) wird so aus tom Ring ein Architekt, auf den als Bauplaner und Baumeister zahlreiche Renaissancegebäude Münsters zurückgehen sollen.² Allerdings gibt es nur zwei archivalische Quellen für eine Entwurfstätigkeit Hermann tom Rings, keine für die Durchführung einer Baumaßnahme: „item meister Herman Ludger gegeben vor den entwerpinge des bouws unt beider gevele 3 daler“³ (Abb. 5, Bentheimer Hof, im Beitrag Kirchhoff). Die angebliche Architektentätigkeit eines tom Rings beruht auf einer schon recht langen Tradition. 1829 schreibt der Premier-Lieutnant Becker: „Ob Ludger tom Ring auch Architekt gewesen, wie die Sage behauptet, darüber ist uns keine zuverlässige Nachricht bekannt geworden.“⁴ Was hat es nun mit der Architektur bei den Malern tom Ring auf sich? Läßt sich ein besonderes Verhältnis zur Architektur aus dem Werk ermitteln?

Die Gemälde der Malerfamilie tom Ring weisen, wie in der Entstehungszeit grundsätzlich nicht anders zu erwarten, drei Varianten von Architekturdarstellungen auf:

1. die bildliche Darstellung in einem architektonischen Rahmen, also in einem Innenraum, einem Hof oder innerhalb einer Loggia oder einer ähnlichen Architektur,
2. die bildliche Darstellung mit Ausblick auf eine Hintergrundarchitektur, sowie
3. die unmittelbare, zweckbestimmte Architekturdarstellung (z. B. Gerichtsakte, Ortsansicht für Kupferstich u. ä.).

Alle drei Formen sind im 16. Jahrhundert grundsätzlich üblich. Als bemerkenswert darf allerdings gelten, daß bei den Arbeiten der tom Ring alle drei Varianten vorkommen.

Auf ein Gesims im Vordergrund verkürzte Innenräume im Zusammenhang mit Porträts als weitere Variante können im Folgenden allerdings außer acht bleiben; als zeittypische Erscheinung sei wenigstens auf diese Möglichkeit hingewiesen⁵, zumal sie im Werk der tom Rings gelegentlich als saubere Quaderbrüstungen dargestellt sind.

VORBILDER UND ZUSAMMENHÄNGE

Die Verwendung von Architekturmotiven zur Gestaltung des Bildhintergrundes bzw. von Architektur-Innenräumen ist im frühen 16. Jahrhundert nicht ungewöhnlich. Ein wichtiges



Abb. 1 Meister des Sassenberger Altares; Sassenberger Altar, 1517, rechte Flügelinnenseite. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

Beispiel für das frühe Aufkommen von Renaissancearchitektur und Ornamentik ist der Sassenberger Altar⁶ (Abb. 1), um 1517. Zu verweisen ist auf die hohen „Marmorsäulen“ der Innenseiten der Seitenflügel sowie die Ornamentstreifen auf den Seitenflügeln außen mit Kandelaberornamentik. Ein wesentlicher Unterschied der Architekturmalerei der tom Rings zu den durchaus vergleichbaren Architekturmalereien des älteren Derick Baegert (tätig zwischen 1476 und 1515) ist die klarere Farbigkeit der Architektur bei Baegert, selbst bei den von ihm im Hintergrund dargestellten Gebäuden. Zudem wirkt die Architektur bei Baegert stärker stilisiert und ist farblich einheitlicher. Einen für Baegert typischen Innenraum zeigt das Bild „Lukas malt die Madonna“⁷ (Abb. 2). Hier bietet sich ein Vergleich zu dem Kalvarienberg des Schülers des Meisters des Liesborner Hochaltars aus Lippborg an⁸ (um 1485). Auch hier gibt es links den Torturm, frontal gesehen, und erst sein Obergeschoß über einem Zwischendach leitet schräg in das Bild hinein. Über dem Tor eine Nische mit Ritterstatue. In den Bildmittelgrund hineingerückt die Stadtmauer mit weiteren Türmen, jedoch wesentlich deutlicher dargestellt und nicht so stark in der Höhe und Farbigkeit in die Tiefe hinein abnehmend. Eine weitere Parallele, nicht ganz so deutlich, ist Johann Koerbeckes Tafel mit dem Kalvarienberg⁹, wiederum mit dem Torturm links, jedoch einer Stadt getrennt davon im Hintergrund. Die beiden älteren Kalvarienberge stehen untereinander allerdings sicherlich in einer unmittelbaren Verbindung. Vor diesem „Hintergrund“ setzt die Malerei Ludger tom Rings d. Ä. ein, der diese ältere Kalvarienberg-Darstellung sicher gekannt hat und sich von der grundsätzlichen Bildaufteilung her an ihr orientiert.

Stärker verbreitet sind Architekturdarstellungen im Kupferstich. Hier ist Heinrich Aldegrever an erster Stelle zu nennen. Versatzstücke wie Säulen, Mauern, Portale und Fenster finden wir auf seinen Kupferstichen ebenso wie Möbel und ganze Innenräume. Für Westfalen charakteristisch sind Halbkreisgiebelaufsätze mit Kugelbesatz, eine Parallele bei Aldegrever ist das späte Blatt vom Guten Samariter aus dem Jahre 1554¹⁰, doch auch bei älteren Blättern gibt es Bezüge einerseits zu Westfalen und andererseits zu Bildern tom Rings – in keinem Fall allerdings läßt sich eine unmittelbare Beziehung eines möglichen graphischen Vorbilds ausmachen, auch nicht einer graphischen Nachschöpfung. Ähnlich sieht es mit den Kartuschen und Ranken aus, die bei tom Ring auf einer Stilstufe mit Stichen Aldegrevers aus den späten 1520er und den 1530er Jahren stehen, aber keine unmittelbare Ableitung ermöglichen¹¹. Wahrscheinlich dürfen wir dies bei einem erfahrenen Maler hinsichtlich seiner unmittelbaren Umgebung auch gar nicht erwarten.

WAREN DIE TOM RINGS ARCHITEKTEN?

Die Frage nach der Tätigkeit eines Malers (oder einer beliebigen anderen Person) als Baumeister oder Architekt kann u. U. durch heutige Erwartungshaltungen und definitorische Irrtümer stärker beeinflusst sein als durch historische Gegebenheiten. Als „Architekt“ wird heute der hauptberuflich mit dem Entwurf eines Bauwerks befaßte Fachmann bezeichnet, der vielfach auch mit der Bauleitung beauftragt ist, ohne jedoch selbst handwerklich tätig oder irgendwie an der praktischen Bauausführung beteiligt zu sein. Als „Baumeister“ wird der Entwerfer bezeichnet, namentlich in der frühen Neuzeit, der zudem auch die Baustelle aktiv leitet, am Bauprozeß also unmittelbar beteiligt ist und diesen nicht nur beaufsichtigt. Der heute übliche Beruf des Architekten ist im 16. Jahrhundert in Westfalen unbekannt gewesen, vom Blickwinkel der Architektur her muß man eher mit Baumeistern als Planverfertigern rechnen. Allenfalls in Einzelfällen kann dabei auch einmal auf eine Ent-

wurfszeichnung eines sonst nicht am Bau Beteiligten zurückgegriffen worden sein, doch diese sehr stark reduzierte Mitwirkung am Bauprozess ist im Falle der tom Ring, obwohl denkbar, bisher kaum diskutiert worden. Neben diesen an sich sehr klaren Definitionen hat sich die kunstgeschichtliche Forschung leicht auf Abwege führen lassen, indem sie den mit einem Architekturentwurf in Verbindung zu bringenden dann als Architekten titulierte oder aber vermeintlich verallgemeinernd als Baumeister, ohne sich darüber Rechenschaft abzulegen, daß ein solcher im 19. oder 20. Jahrhundert verwendeter Begriff für die frühe Neuzeit eine ganz andere Bedeutung hat. K.-H. Kirchhoff²⁰ identifizierte die in der Literatur als „Baumeister“ bezeichneten münsterischen Handwerker des 16. Jahrhunderts als Stadtmaurermeister, Stadtzimmermeister u. a. m., er weist auf eine deutliche Tendenz namentlich Max Geisbergs hin, aus verschiedensten Hinweisen zu einer Arbeit im auch nur entfernten Zusammenhang mit „Architektur“ eine regelrechte Architekten-Tätigkeit abzuleiten. So leitete er aus den Hinweisen Hermann v. Kerßenbrocks auf tom Rings Erfahrung in der Symmetrie diese Berufsrichtung ab, die er dann durch den Vergleich etlicher Giebel bestätigt sah. Vielleicht wäre Max Geisberg zufrieden gewesen, wenn sich für tom Ring in einigen ausgewählten Fällen die Anfertigung einer Entwurfszeichnung glaubhaft machen ließe, wissend, daß dies mit einer Tätigkeit als Baumeister nichts zu tun hat. Doch die Einschränkunglosigkeit, mit der Max Geisberg tom Ring zum Architekten bzw. zum Baumeister erklärt, bedingt die klare Ablehnung dieser Hypothesen:

Die Gemälde und Zeichnungen der drei tom Rings lassen für sich betrachtet nicht ohne weiteres den Schluß zu, daß es sich um die Werke von Architekten bzw. Baumeistern handelt, deren architektonische Erfahrung sich in den Gemälden niederschlägt. Ein Vergleich mit den Arbeiten Albrecht Dürers im Nürnberger Rathausaal macht besonders deutlich, daß man mit architektonisch geprägten Arbeiten rechnen muß, lange bevor man den Bearbeiter als Baumeister ansprechen kann. Niemand wird bei Dürer auf diesen Gedanken kommen, der ja immerhin ein einflußreiches Lehrbuch zum Festungsbau geschrieben hat. Die architektonischen Motive in den Gemälden der tom Rings beschränken sich auf den in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts üblichen Rahmen. Wir haben in dieser Zeit davon auszugehen, daß ein Maler mit Grundprinzipien baulicher Dekorationen und Proportionen umzugehen wußte. Charakteristisch und in dieser Hinsicht als Hauptwerk muß die Domuhr in Münster gelten, die in ihrem klaren Aufbau aus Gebäudeflügeln, Balkonen, Giebeln, gegliedert mit Pilastern und Gesimsen, verziert mit den zeittypischen Ornamenten, der Rezeption der seinerzeit modernsten Architektur entspricht. Tom Ring konnte diese Elemente aus Kupferstichen eines Heinrich Aldegrever, aus Zeichnungen und eigener Anschauung übernommen haben. Zu fragen wäre, ob er tatsächlich in Nürnberg die Malereien im Rathaus gesehen hat oder durch indirekte Vermittlung ihm diese Bilder bekannt geworden sind. Aus der Architektur in Münster scheint tom Ring entsprechende Vorbilder nicht übernommen zu haben.

Die Domuhr ist die zentrale Arbeit der tom Ring im Hinblick auf eine mögliche Architektentätigkeit. Sie weist für westfälische Verhältnisse recht früh durchgebildete Renaissanceformen auf, was sich vor allem in den quadratischen Stützen niederschlägt. Einzelne Giebelformen sind früher als an konkreten Münsteraner Bauten nachzuweisen, lassen sich dort später aber tatsächlich feststellen. Der Gedanke an eine Vorbildfunktion der gemalten Architektur der Domuhr ist daher durchaus naheliegend. Die Gesamtanlage setzt architektonisches Verständnis voraus. Allerdings ist gerade die komplizierte Architektur nicht unbedingt ein Indiz für einen Baumeister als Entwerfer des Bildes, einige



Abb. 2 Derick Baegert;
Der Evangelist Lukas malt die
Muttergottes, um 1485.
Westfälisches Landesmuseum für Kunst
und Kulturgeschichte, Münster

Einzelformen wie die Säulenkapitelle wirken durchaus nicht wie Werke eines erfahrenen Architekten, sondern ausgesprochen malerisch. Die druckgraphischen Vorlagewerke der Jahre vor 1540 sind durchweg genauer, selbst das Kunstbüchlein von Heinrich Vogtherr aus dem Jahre 1538. Kapitelle aus der Vogtherr'schen Zusammenstellung kann man sich aber durchaus als Vorbild vorstellen. Es läßt sich insgesamt nachvollziehen, daß durch die Bemalung der Domuhr ein Akzent in die Münsteraner Architektur eingebracht worden ist. Hier scheint man sich einige Jahre nach 1542 nicht mehr ausschließlich der Rundgiebelabschlüsse bedient zu haben, die für Westfalen seit den 1530er Jahren bestimmend bleiben sollten, nicht nur in Ostwestfalen (Schloß Neuhaus, Detmold), sondern auch im Raum Münster (Drostenhof Wolbeck bei Münster, um 1554–1557). Dreiecksgiebel kommen nach der Domuhr vermehrt in Münster vor und haben wahrscheinlich in der Domuhr ihr künstlerisches Vorbild. Die verzierten Pilaster tauchen zunächst an Epitaphien und Altären auf und bleiben vielfach für diese kleinarchitektonischen Werke typisch, werden aber kaum umfassend in die Gestaltung ganzer Gebäude übernommen. Tom Ring läßt sich hier also in den bildkünstlerischen Bereich aus Malern und Bildhauern klar einordnen, der an der Ausstattung von Kirchen und anderen Bauwerken arbeitete und dazu Architektur rezipierte. Diese Rezeption scheint bei Künstlern eine ebenso frühe wie konkrete gewesen zu sein, da man offenbar eine weitaus genauere Vorstellung von Architektur hatte als dies etwa für Künstler des 20. Jahrhunderts gelten dürfte.

Eines der immer wieder vorgetragenen Argumente für die Tätigkeit der Familienmitglieder Tom Ring als Architekten bzw. Baumeister ist die Diskussion über das Selbstbildnis Ludgers d. Ä. mit einem Stechzirkel in der Hand sowie das Bildnis eines Architekten (WVZ 14). Das letztgenannte, zeitweilig Ludger d. Ä. zugeschriebene angebliche Bildnis eines Baumeisters bzw. seines Sohnes Hermann zeigt diesen mit Stechzirkel in der Hand sowie Profilschablone und Zollstock an der Wand¹³. Die Ähnlichkeiten des Dargestellten mit einem gesicherten Porträt Hermanns reichen jedoch zur Identifizierung nicht aus, auch wird immer wieder und jetzt erneut sogar die Autorschaft Ludger Tom Rings in Frage gestellt. Als reines Baumeisterattribut darf der Zirkel aber kaum angesehen werden, zumal jeder weitere Hinweis auf einen etwaigen Baumeister fehlt. Grundsätzlich stellt sich die Frage, weshalb ein eindeutig als Maler und Zeichner tätiger Künstler bzw. Handwerker sich ausgerechnet als Baumeister darstellen sollte, obwohl dies doch selbst von allen Befürwortern der These, daß einer der Tom Rings Baumeister gewesen sei, immer nur als Nebentätigkeit gesehen wurde? Schließlich wäre Ludger mit dem Zirkel als Baumeister gekennzeichnet, obwohl für ihn allenfalls eine sporadische Entwurfstätigkeit angenommen werden kann, während sich Hermann nur wenige Jahre später (1544) keineswegs als Baumeister darstellt, wo doch der gleiche Indizien-Strang bei ihm die Annahme der Baumeister-Tätigkeit rein kunstgeschichtlich näher gelegt hätte als beim Vater; archivalisch fehlen auch hier (aus gutem Grund) jegliche Belege. Hermann zeichnet auf seinem Porträt. Vergleicht man das Selbstporträt des Vaters weiter, fällt auf, daß Hermann sein Monogramm mit einem Ring verbindet, quasi wie einen Stempel auf das Bild gesetzt. Ludger verzichtet in dem Bildnis auf sein Monogramm. Jedoch trägt er an seiner linken Hand mehr als plakativ einen Ring (man sieht von der Hand fast nur den Ring¹⁴), in der anderen Hand hält er einen Zirkel. Ist es nur eine Spekulation, hier auf die Übersetzung des lateinischen Wortes *circulus* hinzuweisen: Zirkel, Kreis, Ring? Was mag Ludger mit dem Zirkel gemeint haben – eine berufliche Nebentätigkeit (die es offenkundig gar nicht gab), oder seinen Namen, also sich selbst insgesamt? Ein ähnliches Spiel mit dem Namen gibt es bei

Ludger d. J., der 1547 schreibt, daß er sich vom „Ringe malen“ ernähre (WVZ 131).

Hermann tom Ring war aber offenbar als Zeichner von Karten tätig. Prinz katalogisiert sieben Karten, von denen vier eindeutig das Monogramm Hermanns (HM für Hermann Maler sowie ein Ring) tragen und drei weitere diesen vier Karten zugeordnet werden können¹⁵. Ein weiteres Beispiel einer Zeichnung mit der Darstellung eines Bauwerks betrifft das Schloß Raesfeld von Hermann tom Ring¹⁶. In diesen Zusammenhang paßt gut, daß mehrere der Gemälde der Brüder tom Ring vergleichsweise genaue topographische Ansichten bzw. Gebäudedarstellungen enthalten. Wir erkennen die Silhouette der Stadt Minden (Porträt Huddaeus) und die der Stadt Münster sowie realistisch gemalte Innenraumdarstellungen auf verschiedenen Bildern. Regionale architektonische Aspekte lassen sich bei den Innenraumdarstellungen nachweisen, insbesondere dem Küchenbild (Hochzeit zu Kana), der Verkündigung des Hermann tom Ring und bei einzelnen Sibyllen und Porträts. Hier sind die Räumlichkeiten so konkret angegeben, daß man davon ausgehen möchte, die Dargestellten seien in der von ihnen gewählten Umgebung gemalt worden. Die Fähigkeit sowohl von Ludger d. Ä. wie von Hermann tom Ring, Bauwerke aus ihrem Kenntniskreis wirklichkeitsnah wiederzugeben, war ebenso beachtlich, wie ihre Fähigkeit, abstrakte Renaissancearchitekturen zu erfinden. Doch damit ist nicht die Tätigkeit eines Familienmitglieds als Baumeister nahegelegt, sondern lediglich die Qualität beider als Maler mit hoher Beobachtungsgabe und künstlerischer Fähigkeit festgestellt, wie dies grundsätzlich für andere Maler von vergleichbarem Rang ebenfalls gilt.

Einige Merkwürdigkeiten bleiben allerdings bestehen, wenn man eine Tätigkeit der tom Ring als Architekten ausschließt. Der Irrtum Geisbergs fußt auf einigen Beobachtungen, die den Gedanken an eine architektonische Tätigkeit nicht völlig absurd wirken lassen. Das Selbstporträt Ludgers mit dem Zirkel ist unumstritten, doch ein Zirkel ist bekanntlich kein gängiges Werkzeug für einen Maler. Auch für graphische Künstler sind andere Werkzeuge charakteristischer. Als Baumeister, der für eine Baustelle vom Planentwurf über die Bauleitung bis zur Abrechnung zuständig ist, darf man den auf diesem Porträt Dargestellten (also Ludger selbst) kaum ansprechen, doch mit dem Zirkel umgehen muß er schon können – oder wenigstens wollen.

Auch der Vergleich der Münsteraner Domuhr mit verschiedenen Münsteraner Hausgiebeln ist nicht ganz aus der Luft gegriffen. Am nächsten steht das Haus Ägidiistraße 11 (die überlieferte Jahreszahl 1573 ist fraglich¹⁷). Dreieckige Giebelaufsätze an Münsteraner Bauten vor der Domuhr, also vor 1542, sind bislang nicht bekannt, nach der Domuhr kommen sie gelegentlich vor, so an diesem Haus. Die strenge Pilastergliederung in Verbindung mit den dreieckigen Giebelaufsätzen ist eine weitere Parallele. Die anderen von Geisberg herangezogenen Häuser sind nicht so eng vergleichbar, zudem wesentlich stärker umgebaut, was Geisberg nicht immer bemerkt hat und heute nicht mehr überprüfbar ist. Königsstraße 47 ist stark klassizistisch verändert¹⁸, bei Ägidiistraße 62 paßt der Dreistufigengiebel nicht zur Fenstergliederung, der Giebel von Neubrückenstraße 62 scheint barockisiert zu sein. Im übrigen weichen Detailformen doch deutlich ab – die Domuhr zeigt einen Nischenaufsatz und aufwendige, in der gebauten Architektur ganz ungewöhnliche Voluten – zudem ist die gerade Achsenzahl ungewöhnlich, obgleich sich im Haus Ägidiistraße 62 gerade dazu ein Pendant findet. In diesen Fällen kann man sich Ornament- oder Detailformen der Domuhr als Vorbild für die Planungen anderer Baumeister sehr wohl vorstellen, ohne einen Beleg für tom Rings baumeisterliche Tätigkeit in Händen zu haben. Daß andererseits innovative Architekturformen in der Malerei erprobt und erst später an Bau-

werken verwendet worden sein sollen, wie die Annahme einer gemeinsamen Autorschaft des Uhrengiebels und der Häusergiebel indirekt nahelegt, wäre am Beispiel anderer Städte und Bauten nachzuprüfen; auch für diesen Vorgang sind Zweifel zunächst nicht ausgeschlossen. Eher ist anzunehmen, daß der Uhrengiebel auf aktuelle Bauten Münsters der Jahre kurz vor 1542 Bezug nimmt – doch die entsprechenden aktuellen Vorbilder sind unbekannt. Würde man sie kennen, ließe sich die Spekulation beenden, ob Hermann tom Ring ein in der Architektur (gut) durchschnittlich bewandeter Maler oder zudem auch ein Gelegenheits-Entwerfer von Giebelgestaltungen gewesen ist – letzteres ist denkbar, während die Annahme einer „vollwertigen“ Baumeister-Tätigkeit Hermann tom Rings als widerlegt betrachtet werden darf. Am nächsten kommen Gestaltungen der Domuhr solche der Wandvertäfelung der Ratskammer¹⁹ des Rathauses in Münster. Insbesondere die sog. Windfangtür mit zwei flachen Dreiecksbekrönungen, dazwischen einem mittleren kleinen „Pilaster“ und oberhalb dieser Gruppe einer Fächerrosette hat nähere Verwandtschaft mit der Bekrönung der Domuhr als jedes andere Bau- oder Kunstwerk in Münster. Hierfür einen Riß des Malers tom Ring zu erschließen, wäre die ungefährlichste Spekulation, falls nicht bisher unbekannte Rechnungen Aufschluß geben können.

WICHTIGE WERKE MIT ARCHITEKTURDARSTELLUNGEN

Ludger tom Ring d. Ä.

Selbstporträt mit Zirkel (WVZ 1)

Das durch das Wappen eindeutig zuzuordnende Selbstporträt zeigt im Vordergrund eine sorgfältig gemeißelte Brüstung (auch auf dem Porträt der Ehefrau) und fällt vor allem durch das einzige Attribut auf, daß sich Ludger d. Ä. in die Hand gegeben hat: Ein etwa handgroßer Zirkel, aufgrund dessen Ludger d. Ä. häufig als Baumeister angesprochen wurde. Ein solcher Zirkel ist aber nicht nur das Instrument eines Baumeisters, er gehört beispielsweise auch zur Ausstattung eines Astronomen²⁰, eines Geometers (Darstellung im Friedenssaal des Rathauses) oder eines Büchsenmachers, falls überhaupt ein Berufskennzeichen damit gemeint ist²¹.

Epitaph des Dom-Scholasters Rotger Dobbe (WVZ 3)

Das signierte und datierte (1538) Bild zeigt Architektur in mehrfacher Weise: Christus kniet auf einer liegenden Säule (mit Monogramm und Jahreszahl 1538). Unter einem Karnisprofil geht die Säule in die Basis über, die vom Quadrat zum Achteck überleitet, die Überleitung wird durch kleine Dreiecke überspielt, und endet in einem mit dreifachem Rundstab versehenen Basisprofil. Der Säulenschaft ist rund, teils aus rotem Marmor bestehend dargestellt. Das Kapitell besteht aus einem Schafring mit Kehle, darüber einem Kranz schmaler senkrecht stehender Blätter (in der Art von Lorbeerblättern) sowie einzelnen großen Akanthusblättern in den Diagonalen und Blütenstengeln an den Hauptseiten des Kapitells, deren Blüten unter dem einspringenden Abakus sitzen. Unter dem Abakus befindet sich ein Ring, über dem an den Kanten die Akanthusblätter gerollt sind, darüber befindet sich eine abschließende quadratische Deckplatte. Deckplatte, Postament und Sockel sind als Quader dargestellt und zeigen an der nach oben liegenden Seite durch weiße Höhlung eine schräge Schattierung. Die Formen der Säule sind für den Übergang von der Spätgotik zur frühen Renaissance geläufig, ein unmittelbares Vergleichsbeispiel in Münster ist nicht bekannt. Im Hintergrund der Darstellung befinden sich mehrere Bauernhöfe sowie eine ausgedehnte Burgenarchitektur, ein offenbar einzeln stehendes Kloster rechts und

eine Burg bzw. Stadt. Der mittlere Bauernhof ist aus Fachwerk, ein Ständerbau mit gekrümmten Kopfstreben, das Strohdach ist links der Tür zu einem Anbau vor die Giebel-front geschleppt, eine in der Region durchaus denkbare Bauweise. Insgesamt ist die Kombination der im ganzen eher niederdeutsch geprägten Architektur, für die Bauernhöfe gilt dies ganz gewiß, mit einer felsigen, hügeligen Landschaft auffällig.

Die Astronomische Uhr (WVZ 12)

Die Domuhr in Münster ist dreigeschossig aufgebaut. Im Zusammenhang mit Architektur-darstellungen bei tom Ring interessiert insbesondere das obere Geschoß, nämlich die Bekrönung des Zifferblattes und der Kalenderanzeige. Dieses Geschoß zeigt eine Dreiteilung aus zwei seitlichen Loggien und einer mittleren durch einen Dreiecksgiebel überhöhten Portalarchitektur aus zwei Eingängen (für den Zug der Heiligen Drei Könige, die im Halbkreisbogen um eine Madonnenstatue geführt werden). Die einfassende Loggienarchitektur folgt einem streng symmetrischen, recht kompliziert wirkenden Architekturschema (Abb. 3). Das Modul ist ein Joch, das von zwei Pfeilern mit Pilastervorlagen gerahmt wird und ein Biforienfenster aufweist. Die Biforienöffnungen sind leicht spitzbogig. Die Biforien haben jeweils eine Brüstung aus Backsteinmauerwerk und einem abschließenden Brüstungsgesims, letzteres ist mit den Pilastern bzw. Pfeilern verkröpft. Die Pilasterschäfte zeigen oberhalb des Gesimses Kandelaberornamentik, wobei Vasen und Blumenranken Hauptbestandteile sind. Zum Betrachter hin haben die beiden seitlichen Loggien je zwei derartige Joche, denen noch ein den Pilastern entsprechender Pfeiler als Überleitung zum Mittelbau vorgestellt ist, ornamental hervorgehoben durch Masken-Kandelaber, Wappenschilde (Tartschen) und schlanke Vögel. Bis hierhin reicht das waagerechte Gesims über den Arkaden, das zugleich das obere Abschlußgesims der Uhr bildet und vom gemalten Gesims in einen plastischen Abschluß übergeht. Die beiden inneren gemalten Einzelpfeiler tragen zugleich den hohen Dreiecksgiebel, der die mittlere Gruppe mit Mittelbau und Madonna überkrönt. In der Tiefe haben die seitlichen Loggien mindestens sechs Joche, wobei die vorderen drei den Mittelbau begleiten und dahinter ein Quergang von der Tiefe eines Joches eine Verbindung zwischen den Loggien bildet und den Mittelbau rückwärtig umschließt. Die Loggien reichen dahinter noch um wenigstens zwei Joche weiter. Der Raum innerhalb der Loggia ist flach gedeckt, man erkennt Balken im Abstand der Joche und Dielenbretter.

Der Mittelbau besteht frontseitig aus vier Wandfeldern, durch fünf Säulen geschieden. Die Säulen sind kanneliert und haben im Wechsel zwei unterschiedliche Kapitell-Typen (äußere und mittleres: starke Kanneluren, niedrige Voluten, zwischenliegende: niedrige Kanneluren, längliche Voluten). Das Gebälk darüber ist über den Säulen verkröpft. Die beiden äußeren Felder enthalten Türdurchgänge (für den Zug der Könige als Holzklappen ausgebildet), über denen noch ein kleines Wandfeld übrigbleibt, mit einem gemalten Relief in der Mitte, links ein männlicher Kriegerkopf in einem Kreisornament, rechts eine weibliche Büste in einem geflochtenen kreisförmigen Kranz und seitlich jeweils ein kleines Fenster belassend. Die beiden mittleren Felder sind als rundbogige Biforien aufgelöst, mit schwarzen Säulen und goldenen Kapitellen. Durch sie hindurch sieht man auf der Rückseite des Mittelbaues zwei spätgotische Maßwerkfenster. Der Einblick in den Innenraum zeigt links einen Kamin in einer Bauweise des 15. oder 16. Jahrhunderts, was gegen eine Bestimmung des im übrigen kirchlich wirkenden Bauteils als Kapelle spricht. Über den beiden seitlichen Feldern gibt es kleine Giebel, über den beiden inneren erhebt sich ein

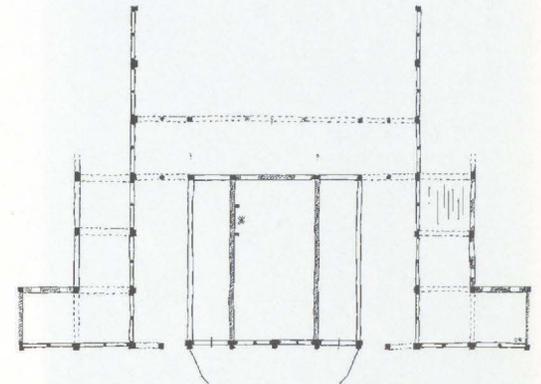


Abb. 3 Ludger tom Ring d. Ä.; gemalte Loggienarchitektur der astronomischen Uhr im Dom zu Münster und ihr gedachtes Grundriffschema nach einer Rekonstruktion von U. Großmann

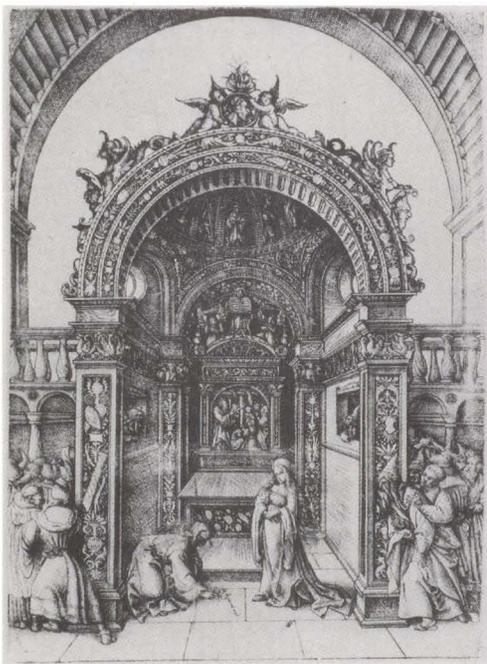
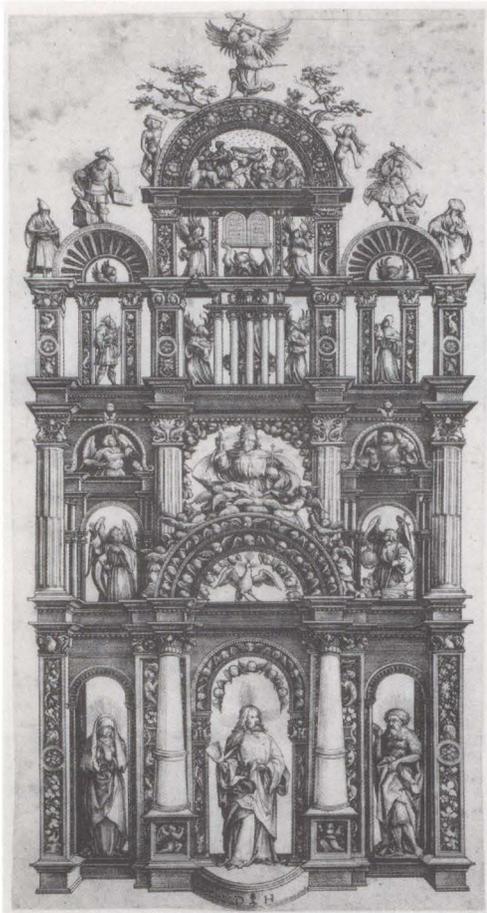


Abb. 4, 5 Daniel Hopper; Kupferstiche, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
 Altarentwurf – Bartsch 20 (478)
 Christus und die Ehebrecherin – Bartsch 7 (474)

weiteres Geschöß, mit Balustraden geöffnet, das den Durchblick in den Dachstuhl gestattet. Das Dachwerk ist abgedeckt, man blickt durch den offenen Dachstuhl aus Sparren und Dachlatten hindurch in den Himmel. Somit ist das Bauwerk als Ruine angegeben, eben als die Geburtsstätte Christi. Wiederum zeigen die Pilaster Kandelaberornament, die Gebälke Blattranken, während die Säulen im Hauptgeschöß als rötliche Marmorsäulen dargestellt sind; vor der mittleren Säule die plastische thronende Madonna (rechts daneben an einem Biforienfenster hält sich der gemalte Josef fest). Der Kämpfer über der Madonna zeigt das Monogramm Ludgers, das Gebälk über dem Giebelgeschöß benennt in der Inschrift Ludger tom Ring. Als Giebelaufsatz dient eine Nische mit Muschelabschluss und seitlichen Voluten; in der Nische eine Statue des David mit einem Schwert und dem Haupt des Goliath. Die Dreiecksgiebel über den Portalfeldern sind mit einer Muschel- bzw. Fächerrosette versehen; auf diesen Giebeln gibt es kleine gemalte Wetterfahnen, die als Schmiedeeisen-Arbeiten dargestellt sind. Von den beiden Maßwerkfenstern des Kapellenraums zeigt das linke Fischblasenform mit einer mittleren Spitze nach unten, das rechte Fischblasen innerhalb eines Rosettenrings. Der Darstellungsweise nach sind zweibahnige Maßwerkfenster gemeint, der Mittelsteg ist aber verdeckt. Ein in den Grundzügen ähnlicher Raum und auf jeden Fall ähnliches Maßwerk findet sich in der Südvorhalle des Münsteraner Domes.

Die gesamte Architektur steht auf einem Sockel aus querrchteckigen und in sich symmetrischen Ornamentfeldern, auf der Höhe der mittig weit herausragenden Plattform (mit der Jahreszahl 1542), auf der die Hl. Drei Könige die Madonna umwandern. Diese Sockel- oder Gesimszone, gegenüber dem obersten Geschöß durch eine auf Abstand liegende Bretterlage abgeschlossen, bildet den Übergang des Zifferblattes, also des mittleren Geschosses, zu diesem oberen. Eine räumliche Beziehung des Ornamentbands zur Architektur gibt es nicht. Das gesamte Geschöß wirkt eher, als wäre es auf einem Rost aufgebaut, das eine Art Vorkragung gegenüber der Fläche des Zifferblattes zu bilden scheint.

In der komplizierten, einen Innenhof mit Mittelbau und einen weiteren Innenhof bildenden Architektur ist eine Idealarchitektur der Renaissance zu sehen, wie sie in Graphiken und Architekturgemälden des späten 15. und 16. Jahrhunderts häufiger zu finden ist. Sucht man nach Vorbildern, wird man in der italienischen Malerei und Druckgraphik auf Entwürfe für Bühnenbilder stoßen, wie beispielsweise die perspektivische Szene von Donato Bramante²², bei der seitliche Loggien einen zentralen Gang einfassen. Andere, mitunter jedoch später entstandene Beispiele zeigen auch einen zentralen kapellenartigen Bau, ohne daß eine unmittelbare Vorbildfunktion nachzuweisen ist. Die Orientierung an Bühnendekorationen wundert dabei letztendlich nicht, denn es wurde das richtige Vorbild für die angestrebte Aufgabe verwendet. Nichts anderes als eine Bühne ist mit dem Aufbau der Domuhr gemeint, umkreisen doch Figuren der Heiligen Drei Könige die auf der Plattform sitzende Madonnenstatue. Wo anders könnte dieses Schauspiel untergebracht sein als auf einer Bühne? – Lehrbuchhaft sind die auf Unteransicht (aus dem Seitenschiff der Kirche heraus) berechnete Zentralperspektive einerseits und die konsequente Symmetrie andererseits.

Graphische Vorbilder sind zu vermuten, jedoch kaum exakt nachzuweisen. Einige frühe Kupferstiche mit Architekturdarstellungen wirken gegenüber diesen Zeichnungen der Domuhr weniger verwandt, zu verweisen ist auf fünf Blätter von Daniel Hopper²³. Abgesehen von der italienischen Wirkung des Blattes „Altarretabel mit Dreieinigkei, Maria, Johannes d. T. und alttestamentarischen Heiligen“²⁴ (Abb. 4) mit seinen Rundbogengiebeln fällt die starke Pilastergliederung des Blattes „Chorgestühl mit Marienkrönung und Heili-



Abb. 6, 7, 8 Daniel Hopfer; Kupferstiche, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
Chorgestühl mit Marienkrönung und Heiligen – Bartsch 19 (477)
Zwei Grotteskenornamente – Bartsch 99a, 99b (497)



gen²⁵ (Abb. 6) und die Gestaltung von Pilastern mit Kandelaber-Ornamentik auf dem Blatt „Christus und die Ehebrecherin“²⁶ (Abb. 5) auf, letztere am ehesten als Parallele zum Ring anzusehen. Die Baluster, die sich seitlich der auf diesem Blatt dargestellten Kapelle als ein Balkongeländer finden, sind ähnlich denen im Gesprenge der Domuhr, dort ein Gitterfenster mit Durchblick in ein Dachwerk bildend. Mit dem Blatt „Altarretabel ...“ verwandt ist der zentralisierende, zur Mitte hin gestaffelte Aufbau mit einer Mittelstatue auf einem halbrunden Podest, bei Hopfer als Teil der Architektur wiedergegeben, bei tom Ring plastisch vor das Gemälde gesetzt. Die Giebel, bei Hopfer Halbkreisgiebel, bei tom Ring seitliche Dreiecksgiebel und in der Mitte eine Halbmuschel, sind untereinander trotz der unterschiedlichen Grundform eher verwandt, als daß sich Beziehungen zum Rings zur Architektur der Renaissance in Westfalen ziehen ließen. Vor allem die Giebelspitze mit den ausladenden blattwerkgeschmückten Voluten, wobei die Halbkreis- muschel nur den Kopfteil einer Figurennische bildet, ist kaum mit tatsächlichen westfälischen Bauten vergleichbar. Unbeschadet einzelner Motive, wie der an die Vorhalle des Münsteraner Domes erinnernden Maßwerfenster des mittleren Rechteckraums der Dom-Uhr, scheint ihre Gestalt im Ganzen doch eher an Kupferstichen, beispielsweise von Daniel Hopfer, orientiert zu sein. Ein Triumphtor mit Gesprenge und darin befindlicher Sängerbühne samt Balustergeländer zeigt Peter Flötner's Einblatt-Holzschnitt der Triumphpforte Kaiser Karls V. aus dem Jahre 1541²⁷. Der Pilaster mit Tartsche, Maskenschaft und Vögeln ähnelt so stark einzelnen Motiven der beiden Blätter „Grotteskenornament“²⁸ (Abb. 7, 8) von Daniel Hopfer, daß diese als bekannt vorausgesetzt werden dürfen. Etliche Einzelmotive haben in anderen Stichen Hopfers eine Parallele²⁹ (Abb. 9, 10). Die hohen Pilastersockel finden sich aber nicht bei Hopfer, sondern bei Flötner³⁰ (Abb. 11), die querrechteckigen Ornamente erinnern an Aldegrevers³¹ (Abb. 12); Vasen finden sich besonders häufig bei H. S. Beham.

Eine erhebliche Rolle schließlich spielt in der Gesamtstruktur Hans Holbein d. J. In keines anderen Künstlers Werk finden wir so viele frühe Renaissancearchitekturen und so zahlreiche zu tom Ring ähnliche Motive, daß die schon von Geisberg und Riewerts/Pieper geäußerte Vermutung der unmittelbaren Kenntnis sehr naheliegend ist. Pilaster, Kapitelle,

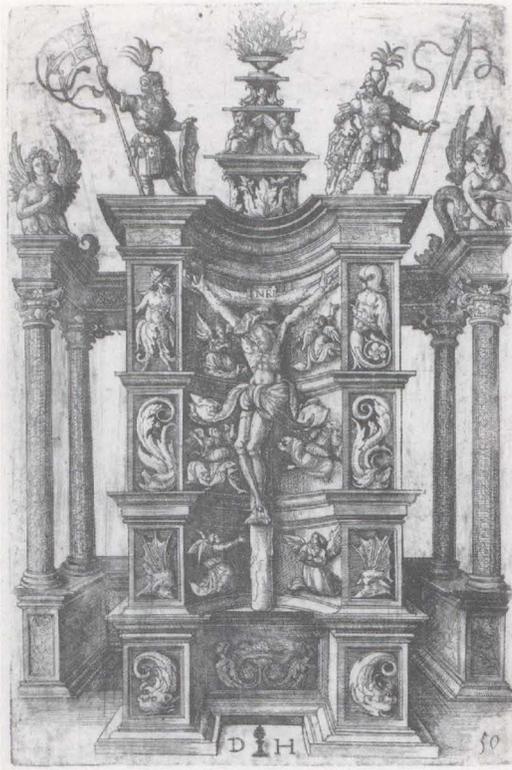
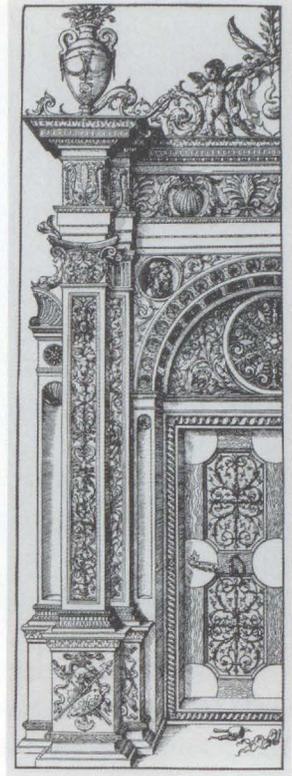


Abb. 9, 10 Daniel Hopfer; Altar-
entwurf mit Christus am Kreuz und
Altarentwurf mit der Muttergottes in
einer Nische, Kupferstiche – Bartsch 13
(475), 44 (484). Germanisches
Nationalmuseum, Nürnberg



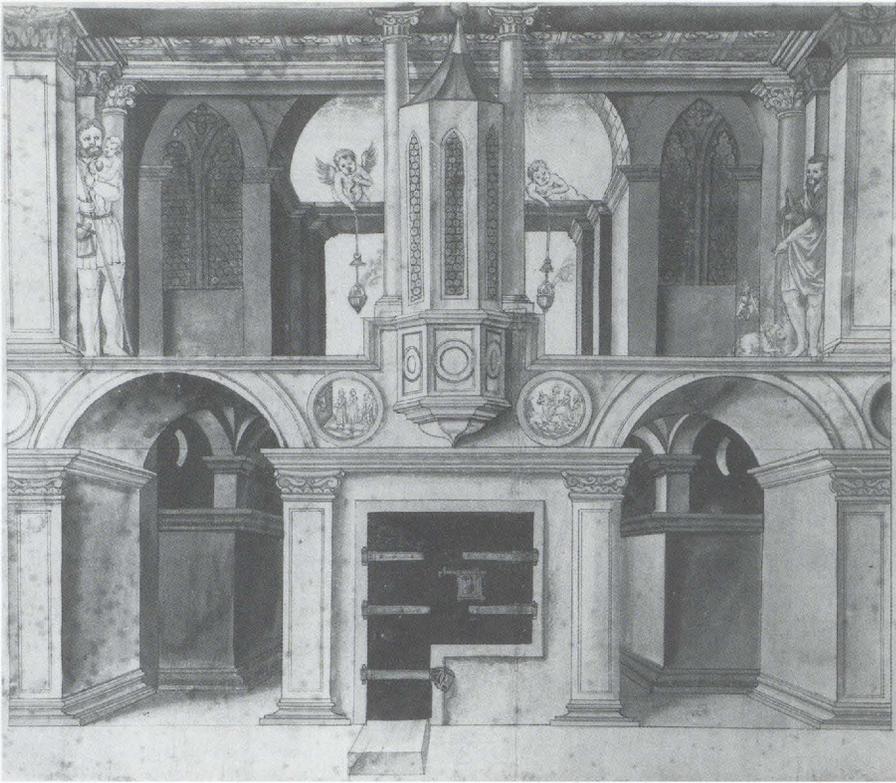
Abb. 11 Peter Flötner;
Architekturornamentik mit Pilastern
und Vase, Kupferstich – Hollstein 66



Zwickeltondi, Ornamente sind zwar nicht zwangsweise auf Holbein zurückzuführen, aber dennoch gut als weiterentwickelte Nachfolgearbeiten zu erklären. Für die Kandelaber-Ornamente an den gemalten Pfeilern der Domuhr bedarf es vermutlich keiner unmittelbaren Vorlagen³², vor tom Ring finden sie sich vielfach im Kupferstich, etwa bei dem Meister I. B.³³. Eine grundlegende Vorbildfunktion kommt offenbar Hans Holbein d. J. zu, dessen Baseler Entwürfe als vielfach verwandt bzw. ähnlich bereits erwähnt wurden. In diesem Zusammenhang ist auch auf zwei Entwürfe zum Nürnberger Rathaus aus der Feder Albrecht Dürers zu verweisen, die in Kopien der Jahre um 1530 überliefert sind³⁴ (Abb. 13, 14). Beide zeigen eine vergleichbare Loggienarchitektur. Die Pilasterordnung und Loggienarchitektur steht stilistisch auf der gleichen Stufe. Nun sind die Zeichnungen Dürers für die Baudekoration in Nürnberg geplant, also in einem ganz anderen Maßstab als die Uhredecoration in Münster. Doch schon der Umstand, daß die Nürnberger Zeichnungen früh kopiert wurden, zeigt eine theoretische Möglichkeit, wie tom Ring zu Vorbildern gekommen sein kann. Auch die Zuschauergruppe kann in den Nürnberger Wandbildern Dürers ein Vorbild haben, wenn man sich etwa den Balkon mit Musikanten ansieht³⁵.

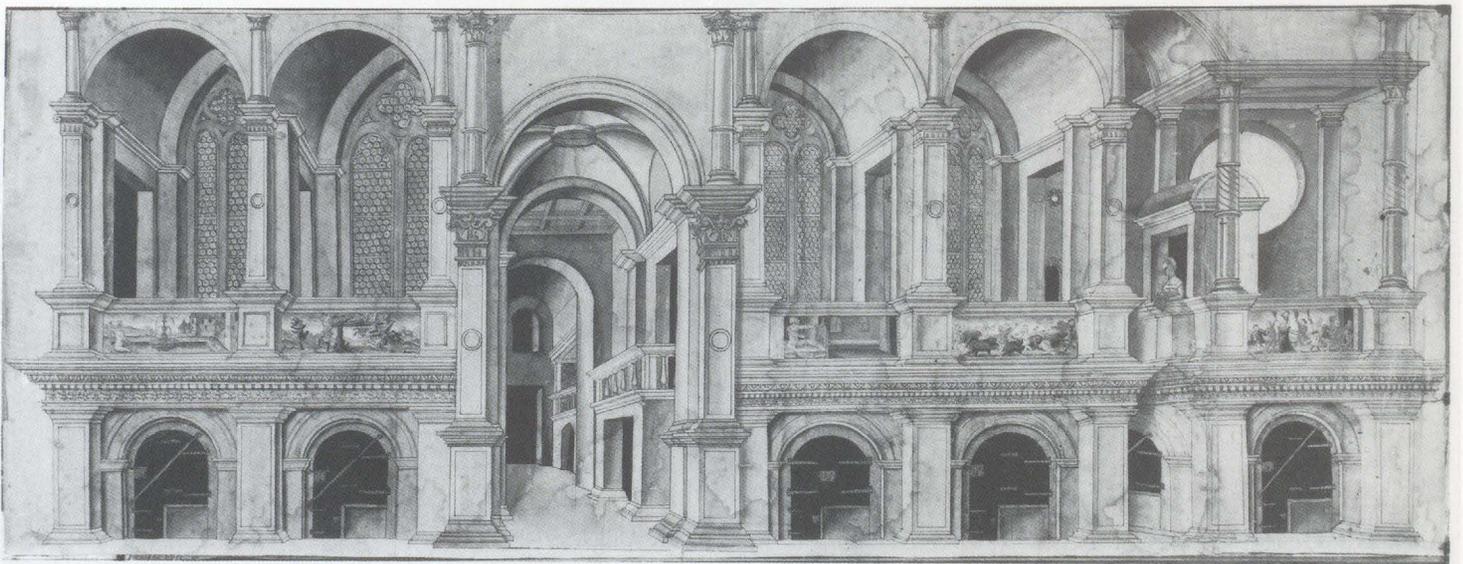
Abb. 12 H. Aldegrever; Ornament,
Kupferstich – Bartsch 243/436





Der Sibyllenzyklus von Ludger tom Ring d. Ä. aus dem Dom zu Münster geht zumindest teilweise auf Kupferstiche des Meisters mit den Bandrollen zurück, die in der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sind. Dies gilt auch für Grundzüge der Innenraumgestaltung, namentlich die Fenster- und Türöffnungen sowie die Balkendecken. Allerdings sind die Kupferstiche nicht sehr detailliert ausgearbeitet, für Ausschmückung nach eigenen Erfahrungen oder eigener Phantasie seitens des Malers bestand daher durchaus Raum.³⁶

Abb. 13, 14 Kopien nach Albrecht Dürer; Entwürfe für das Nürnberger Rathaus, Federzeichnungen, um 1530. Graphische Sammlung Albertina, Wien



Sibylle Cimmeria (WVZ 4)

Weibliches Brustbildnis in einem Innenraum, links Kreuzstockfenster, oben mit feststehendem Glasflügel, Glas in Rautenform, mit einem rechteckigen Ornamentband aus einfachen länglichen Vierpaßornamentscheiben sowie einzelnen kleinen roten oder blauen Scheiben dazwischen, Kreuzstock ohne Profilierung oder Falz. Untere Flügel durch jeweils zwei Läden geschlossen, die übereinander sitzen, wobei die Trennung nicht durch einen Kämpfer o. ä. hervorgerufen wird, sondern nur durch den Falz, mit dem der obere Flügel über den unteren greift. Dementsprechend kann man hier also offenbar die Flügel einzeln öffnen. Die Holzklappen sitzen nicht in einem Falz, sondern undefiniert innerhalb der Wandnische. Es handelt sich um eine Rahmenkonstruktion, mit außen aufgenagelten senkrechten Brettern, paarweiser Anordnung einer dichten Nagelreihung und einfachen Eisenbändern, an unterschiedlichen Stellen angeordnet. Rechts scheint es sich um eine Türöffnung zu handeln, die durch eine große Klappe in einem Falz verschlossen wird, wobei in dieser großen Klappe eine kleinere, schmalere und niedrigere Klappe sitzt, die gewissermaßen als Schlupfloch dient. Die geöffnete Tür gewährt Ausblick auf einen Nebenraum, dessen Boden gefliest ist.

Sibylle Samia (WVZ 5)

Die weibliche Figur steht in einem Innenhof, der durch eine gewinkelte Mauer – rote Fläche mit aufgemalten weißen Fugen – umgeben ist. Den oberen Abschluß bildet ein deckendes Gesims mit Wulst und tiefer Kehle sowie dachförmigem Abschluß, der als Schutz vor dem Regenwasser so angelegt ist.

Vergil (WVZ 6)

Der bebrillte Prophet befindet sich in einem Innenraum, von dem man eine Bretterlage der Decke erkennt, die über einem Balken liegt. Rechts direkt unter der Decke erkennt man einen eintürigen Wandschrank mit Schloß sowie gotischen Beschlägen (Lilienbänder) an der Tür. Der Wandschrank sitzt oberhalb einer Wandvertäfelung mit Faltenwerk, die hinter dem Dichter gerade noch erkennbar ist. Als Hintergrund ist auf allen Flächen die gequaderte Mauer sichtbar.

Sibylle Cumana (WVZ 7)

Das Brustbild der Sibylle erscheint in einem Innenraum, der durch eine Quadermauer – graue Farbe mit weißem Fugennetz – rückseitig begrenzt wird. Den Sockelbereich der Mauer nimmt eine Wandtäfelung in gezapfter Füllungskonstruktion mit Faltenwerk ein. Es handelt sich hierbei um die Rücklehne einer Bank, man erkennt hochklappbare Sitzbretter. Nach oben ist der Raum durch eine Balkendecke begrenzt, auf einer niedrigen Steinkonsole mit Rundstab und Karnies befindet sich ein Unterzug. Als Aufbewahrungsmöbel dient ein einfaches Brett an der Wand, das durch schmale gekehlte Holzkonsolen gestützt wird.

Sibylle Phrygia (WVZ 11)

Nach links gewendete Halbfigur einer Frau hinter einer steinernen Brüstung in einem Innenraum, dessen Wände mit weiß-grauem Fugennetz versehen sind. Kräftiger Querunterzug auf einer langen Konsole, in Längsrichtung Deckenbalken auf kurzen grau gestrichenen, offenbar steinernen Konsolen.

Sibylle Libica (WVZ 8)

Das weibliche Brustbild befindet sich in einem Innenraum vor einer Gruppe aus zwei Kreuzstockfenstern, beide Kreuzstockfenster mit Falz für die unteren dreiteiligen Fensterflügel, oben mit feststehenden Glasflügeln. Diese feststehenden Verglasungen sind rautenförmig mit Bleiruten eingefasst und haben zwei äußere umlaufende rechteckige Streifen aus offenbar zweifarbigem Glas mit abwechselnd schmalen und breiten Scheiben. Die Klappflügel unten sind auf der Außenseite durch zusätzliche Holzklappen abzuschließen. Die Glasscheiben haben diagonale Verglasung und ein umlaufendes Glasband.

Sibylle Delphica (WVZ 10)

Im Hintergrund rechts Innenraum-Mauer mit Kamin und daneben Treppe zu einer hochliegenden Tür. Die Treppe besteht aus einem abgefasten Antrittsposten mit Zierknauf sowie einem Geländer aus Holzbrettern ohne Durchbrechung. Die Tür hat auf Brettern einen aufgedoppelten Rahmen, der den Eindruck einer Zweifüllungstür bewirkt, der Rahmen ist mit dichten Nagelreihen dekorativ aufgenagelt. Tür und Treppe bilden baugeschichtlich interessante, weil in ihrer Gestaltung selten erhaltene Details. Im Grunde handelt es sich aber um eine typische Anordnung westfälischer Bürgerhäuser mit dem Küchenkamin vor der Mauer zum Saal und dem Treppenaufgang zum Saal.

Milesius (WVZ 9)

Der Philosoph steht in einem Innenraum. Im Hintergrund findet sich eine grau gestrichene Mauer, durch Nischen, Türen und Fenster in der auch in Westfalen geläufigen Form durchbrochen. Die Architekturdarstellung wirkt sehr detail- und kenntnisreich.

Hermann tom Ring

Bildnis Johannes Münstermann (WVZ 33)

Der Porträtierte sitzt vor einer feinteilig gearbeiteten Wandvertäfelung. Diese ist zu Seiten der Person doppelt vorgekröpft und mit einem aufwendigen Gebälk sowie mit kannelierten Säulen und ionisierenden Kapitellen versehen. Über den Kapitellen zeigt das Gebälk in Flachschnitzerei links eine männliche Büste in einer Blumenranke und rechts eine weibliche, wahrscheinlich die Eltern des Dargestellten. Dazwischen ist, gleichfalls in der Art eines Reliefs, eine Schlachtenszene mit Kämpfern dargestellt, von denen zwei aufwendig bekleidet – mit Federhut oder Helm – und ein dritter mit einer einfachen Mütze und eng anliegender Kleidung oder nackt, mit Schwertern fechten. Zur Orientierung können Sarkophage wie der Raub des Leukippos oder die Amazonenschlacht³⁷ (Abb. 15) gedient haben,



Abb. 15 Relief des Troja-Kamins von Schloß Horst, Gelsenkirchen

jedoch kaum unmittelbar, sondern sicher transformiert über Kupferstiche, die keinesfalls konkret auf diese beiden antiken Skulpturen zurückgehen. Auffällig ist bei einigen Kämpfern nämlich die neuzeitliche Tracht, die kaum eine Zutat des Malers sein dürfte - vermutlich malte er eine tatsächlich so vorhandene Täfelung. Die Wandvertäfelung ist flach abgedeckt, auf dieser Abdeckplatte befindet sich über den Säulen jeweils eine gleichfalls als geschnitzt angegebene Vase. Grundsätzlich entspricht die Hintergrundtäfelung der des Bildnisses eines Paares im Westfälischen Landesmuseum, dort einem unbekanntem niederdeutschen Meister 1549 bzw. 1551 zugeschrieben, früher als Werk des jüngeren Ludger tom Ring angesehen. Die Architekturdarstellung spricht nicht gegen einen Zusammenhang dieser Werke.

Familienbildnis Rietberg (WVZ 46)

Die gesamte Rückfront des Bildes wird von einer gleichmäßigen Wandvertäfelung eingenommen, die durch den Bilderrahmen oben beschnitten ist. Die Täfelung besteht aus fünf Dreiviertel-Säulen, kanneliert, in einem Wulst endend und in ein nur noch in Ansätzen dargestelltes Kapitell übergehend. Die Basen der Säulen fehlen; vorne ist an den Säulen jeweils ein Haken „eingeschlagen“, der in der Bildmitte zum Anheften eines Zettelchens sowie links und rechts jeweils für eine Inschrifttafel genutzt ist, die rechte erhaltene weist auf Ermengard und Walburg hin. Die Dreiviertel-Säulchen sitzen vor hölzernen Pfeilern mit Gebälken. Die Gebälke bilden ein waagerechtes Gesims, das das gesamte Bild durchzieht und die Namen der Dargestellten aufnimmt. Unter den Gebälken befinden sich in den Wandfeldern Füllungsbretter mit Spiegeln, über den Gebälken halbkreisförmige Muschelrosetten. Diese Rosetten sind von links nach rechts von Feld zu Feld immer besser zu sehen, da die Dargestellten immer kleiner werden; im Zenit der rechten Rosette sitzt das Monogramm des Malers. Die beiden Inschrifttafeln, die an die seitlichen Haken zwischen den Eltern und dem Töchterpaar gehängt sind, bestehen aus einem rechteckigen Schriftfeld in grüner Farbe mit goldenem Rahmen sowie einem weißgrauen Rollwerkrahmen. Dieser Rahmen ist links und rechts mit jeweils einer Blüte verziert, unten mit einem Widderkopf und oben mit einer Büste, einer sogenannten Johannesschüssel. Die beiden Büsten ebenso wie die beiden Widderköpfe blicken jeweils leicht auswärts aus dem Bild, die Büsten unterscheiden sich untereinander etwas stärker als die Widderköpfe, für die man wohl die Orientierung an druckgraphischen Beispielen annehmen darf.

Ein Vergleich mit der realen Architektur wäre hier besonders interessant, doch angesichts der völligen Zerstörung des bedeutenden Renaissance-Schlusses Rietberg nach 1802/03 kann nur spekuliert werden, daß man den Raum hätte identifizieren können. Die Genauigkeit in der Zeichnung der Täfelung legt diese Vermutung aber nahe, zumal die an sich typische Wandtäfelung einigen Abstand zu den Münsteraner Täfelungen dieser Zeit hat.

Lazarustafel (WVZ 31)

Eine idealisierte Loggienarchitektur zu beiden Seiten des Bildes trägt einen im Ansatz erkennbaren Bogen und bildet damit einen Torbau - oder selbst bereits den Hauptbau eines Friedhofs. Zwischen den Loggien befindet sich eine mittlere, durch ein waagerechtes Gitter verschlossene Gruft, schon von Riewerts/Pieper⁹⁸ als Barriere gedeutet, die das Eindringen von Vieh in den Friedhof verhindern soll. Das Postament der Loggien ist als dunkle geäderte Marmorplatte mit Löwenköpfen angegeben. Die Säulen haben im unteren Teil eine starke Entasis, der Säulenschaft zeigt Kanneluren, die kompositen Kapitelle haben

Widderköpfe als Ornament. In den Arkadenzwickeln befinden sich kleine Büsten; ähnliche Ornamente mit Büsten kommen beispielsweise bei P. Flötner vor, doch fehlt eine konkrete Vorlage. Es handelt sich um ein Monument, das Epitaphien der Renaissancezeit nahe kommt und daher als Grab des Lazarus den Zeitgenossen durchaus verständlich gewesen sein kann, selbst wenn die Gestaltung als sehr innovativ gelten muß. Ein verwandtes Architekturmotiv findet sich in einem Stich von Hans Burgkmair (Lucas malt die Madonna³⁹) von 1507 (Abb. 16), der aber nicht als direkte Vorlage postuliert werden kann. Entscheidend ist die schon von Riewerts/Pieper gemachte Beobachtung, daß das Bild nicht zentralperspektivisch angelegt ist, sondern die Fluchtlinien im rechten Bildteil im Kopf bzw. Auge Christi zusammentreffen.⁴⁰ Für die Kapitelle und die skulptierten Säulenschäfte gibt es in der Druckgraphik des früheren 16. Jahrhunderts Parallelen, aber offenbar keine exakten Vorbilder. Im Hintergrund befinden sich links eine größere Burg, rechts ein Haus, in der Mitte eine Bockwindmühle.

Verkündigung vom ehemaligen Hochaltar
der Überwasserkirche in Münster⁴¹ (WVZ 75)

Rechte Tafel: Der in allen Einzelheiten sehr genau wiedergegebene Raum (Fußboden, Wandgliederung, Fenster) enthält zudem mehrere für Westfalen zeittypische Möbel. Links steht eine Kredenz, die mit ihrem Aufbau über mehreren Säulenfüßen einem in verschiedenen Museen erhaltenen Möbel entspricht. Hinter dem Verkündigungsendel leicht rechts befindet sich ein Himmelbett mit dreieckigem Giebel, zur Seite ist das Himmelbett mit einer Truhe bzw. Truhenbank verbunden, rechts des Engels befindet sich ein Bettteil mit einem Eisengriff, als könne man dieses Bett ausziehen. Der Abschlußknauf des rechten vorderen Bettpfostens entspricht auch nicht der Himmelüberdeckung, dieser ausgezogene Teil hat allerdings die Höhe der gesamten Bettwandung. Der Fuß ist gespalten und sieht aus als habe er eine Rolle, möglicherweise handelt es sich hier um eines der in Inventaren häufiger genannten Rollbetten. Der Eisengriff sitzt in einer Raute in einer vertieften Füllung.

Linke Tafel: Der Pilaster der Wandgliederung hat eine vertiefte Spiegelfläche mit marmorierender Gestaltung und eine graue Einfassung, Basis und Kapitell sind toskanisch. Am Gebälk fallen Triglyphen mit zwei Kanneluren und darunter jeweils sechs Tropfenfaszias auf. Das Fenster ist ein steinernes Kreuzstockfenster aus sechs Teilen, wobei unten die beiden äußeren Flügel hölzerne Klapppläden mit eingesetzten Glasscheiben haben, die durch eiserne Haken zu verschließen sind. Das mittlere unten und die drei oberen Fenster sind fest verglast. Dies ist so ungewöhnlich – alle überlieferten Fenster haben unten Holzklappen und oben Glasscheiben, daß es wiederum kaum der Phantasie des Malers entspringen sein kann, sondern baulicher Realität entsprechen dürfte. Alle Glasfenster weisen rautenförmige Bleiverglasung auf und in der Mitte eine Ornamentscheibe, durch reiche Beschlagwerkrahmung verziert. Links im Raum befindet sich der Kamin, dessen Stützkonsolle der Wanddekoration entspricht und mit einem Engelskopf versehen ist; offensichtlich geht hier der Wandpilaster in die Kaminkonsole über. Im Kamin hängt ein Hahl (eiserner Haken). Ferner stehen hier zwei eiserne Kaminständer und eine Kaminzange. Rechts neben dem Kamin ist ein weiteres sechsteiliges Kreuzstockfenster dargestellt, ebenfalls mit Ornamentrahmen, jedoch aufgrund der perspektivischen Wirkung ohne eine differenzierte Binnenzeichnung. Am Kaminsturz befinden sich links und rechts je ein Medaillon mit einer Büste, dazwischen zwei Schriftfelder und in der Mitte ein Kupferteller, der als Blaker für eine Kerze dient. Diese wiederum ist auf einem eisernen Haken befestigt, der in



Abb. 16 H. Burgkmair; Lukas malt die Madonna, Kupferstich, 1507 – Bartsch 24 (209)

den Kaminstuhl montiert ist, eine offenkundige Raumbelichtung. Im Raumwinkel unter den beiden Fenstern befindet sich eine festmontierte Sitzbank auf Konsolen aus Wulst und Kehle (entsprechend der Kaminkonsole), auf der Sitzbank mehrere Kissen⁴²; im Winkel steht ein hölzerner Tisch aus vier Holzsäulen, wie Pilaster behandelt.

Kreuzigung Christi (WVZ 80)

Das Gemälde zeigt im Hintergrund und im Mittelgrund rechts in der Ebene eine Stadt, links einen leicht ansteigenden Hügel mit einer Burg oder Vorburg. Bei der Stadtdarstellung handelt es sich um Münster, aus dem gleichen Blickwinkel bzw. nach Vorlage des tom Ringschen Kupferstichs der Stadt. Links des Kreuzifix die Überwasserkirche, rechts der Dom, St. Lamberti, St. Aegidii sowie das Aegidiitor (Torbau mit Satteldach). Hinter der Mauer erkennt man einzelne Giebel, Treppengiebel und vorherrschend Dreiecksgiebel. Lediglich links der Überwasserkirche schließt sich eine Phantasiearchitektur an.

Zyklus mit Sibyllen und heidnischen Propheten (WVZ 55–68)

Anordnung der Bilder in Dreiergruppen, wie aus den Rahmen und Hintergründen hervorgeht: Insgesamt zeigen die Dreiergruppen jeweils abwechselnd einen Innenraum, einen Landschaftsausblick, wiederum einen Innenraum usw. Die Innenräume sind unterschiedlich, es handelt sich um eine Küche, einen Saal und eine als Raumtyp hier eher ungewöhnliche Loggienarchitektur. Die Landschaftsausblicke dagegen sind vom Typ her identisch, in beiden Fällen eine Bucht mit Schiff und Architektur. Die gruppenweise Aufhängung wird jedoch nicht allein durch die Hintergründe angegeben, sondern zusätzlich durch die Numerierung der zehn Sibyllen erleichtert.

Sibylle Persica 1 (WVZ 55)

Hermes (Trismegistos) (WVZ 56)

Sibylle Chimica 2 (WVZ 57)

Den Hintergrund bildet ein sich über alle drei Bilder erstreckender Innenraum. Der Blick fällt auf eine Rückwand mit einem Kamin (links) sowie einem Küchenregal, auf dem Vasen und Teller, in der Regel wohl aus Zinn, stehen bzw. hängen, ferner Löffel, Dreibein-Krug usw. Rechts der mittleren Figur, Hermes, beginnt ein Portal, das sich bei der Sibylle Chimica fortsetzt, rechts von ihr ein Kreuzstockfenster. Das Portal ist mit Pilastern und Gebälk gerahmt und mit Diamantquadern in den oberen Ecken sowie einem einfachen Dreiecksgiebel mit Fächerrosette verziert. Statuen stehen oberhalb der Pilaster auf dem Gebälk, etwa in der Anordnung wie beispielsweise beim Schloßportal von Hessisch Oldendorf zu beobachten.

Sibylle Samia 3 (WVZ 58)

Albumasar Astrologus (WVZ 59)

Sibylle Hellespontica 4 (WVZ 60)

Die drei Figuren lehnen auf einer Brüstung nicht durchfensterter Öffnungen, die einen Ausblick in die Landschaft mit einzelnen Gebäuden gewähren, darunter eine Baustelle mit einem relativ detaillierten Rohbau, aus dessen noch nicht vorhandenem Dachbereich ein Schornsteinkopf emporragt.

Sibylle Tiburtina. 5 (WVZ 61)

Vergilius (WVZ 62)

Sibylle Cumaea. 6 (WVZ 63)

Die Öffnungen gewähren hinter den drei Figuren Ausblick auf eine Halle, die sich hinter der mittleren und rechten Figur auf einen städtischen Platz, hinter der linken auf eine Gasse öffnet. Die Halle ist durch Halb- und Dreiviertelsäulen zwischen den Fenstern bzw. hinteren Öffnungen gegliedert, die jeweils kräftige Unterzüge zur Stütze einer nicht sichtbaren Raumdecke tragen. Die Rückwandgliederung besteht aus Halb- und Dreiviertelsäulen mit einfachen toskanischen Kapitellen, die auf der Innenseite des Raumes einer ungegliederten kolonnadenartigen Architektur aus Pfeilern und Gebälk, jedoch ohne Kapitellgliederungen usw. vorgelegt sind und deren Kapitelle unmittelbar als Träger der Unterzüge dienen. Hinter der Sibylle Tiburtina erscheint eine offene Kolonnade mit Ausblick auf die Straße, durch dieses Fenster sieht man die gegenüberliegende Häuserfront mit einem Gesims zwischen zwei Geschossen und Kreuzstockfenstern. Rechts von dieser Prophetin und hinter den übrigen Figuren öffnet sich dann die Weiträumigkeit eines Platzes mit massiven Gebäuden, Giebelhäusern, schmal und mehrgeschossig, wie sie in dieser Form in Deutschland und Norddeutschland durchaus vorkommen, jedoch aufgrund des Erhaltungszustandes und der Sichtverhältnisse nicht näher zu identifizieren sind.

Sibylle Erythraea. 7 (WVZ 64)

Saladin (eigentlich: Balaam) (WVZ 65)

Das dritte Bild mit der Sibylle Phrygia fehlt.

Die heute unvollständige Dreiergruppe zeigt wiederum einen Landschaftsausblick mit einzelnen Bauwerken.

Sibylle Libyca. 9 (WVZ 66)

Milesius (WVZ 67)

Sibylle Delphica. 10 (WVZ 68)

Diese drei letzten Halbfiguren finden sich wiederum vor einem Innenraum. Er besteht aus einer Wandgliederung aus Pilastern und durchgehendem, verkröpftem Gebälk, das den gesamten Raum umzieht. Zwischen den Pilastern finden sich kleinere hochrechteckige Fenster, innerhalb eines Holzrahmens kleinteilige diagonale Bleisprossenfenster. Hinter Sibylle Libyca ist zudem ein kleinerer Wandschrank zu sehen, auf dem eine Decke liegt und ein Kerzenständer mit Kerze und Wandteller als Reflektor steht. Die Säulenordnung der Wand ist toskanisch, architektonisch also sehr schlicht. Über dem Pilaster links der Figur und dem entsprechenden Gebälk setzt offenbar eine Arkade an, was auf ein mögliches Gewölbe des Raumes schließen lässt oder eine hohe Wandarkade. Da allerdings die rechte Ecke des Raumes durch das Himmelbett verstellt ist, lässt sich das Auftreffen der entsprechenden Arkade oder des entsprechenden Gewölbes nicht weiter verfolgen, es bleibt dieser Bogenansatz der einzige dementsprechende Hinweis. Rechts des Milesius befindet sich ein bis zur rechten Raumecke reichendes Himmelbett aus Säulen, in Kandelaberform, auf dem Bett zwei Kopfkissen und eine rote Decke. Das Fußende des Bettes zeigt eine Füllungskonstruktion, die kopfseitige Rückwand ebenfalls. Besondere architektonische Einzelheiten des Bettes sind nicht zu sehen.

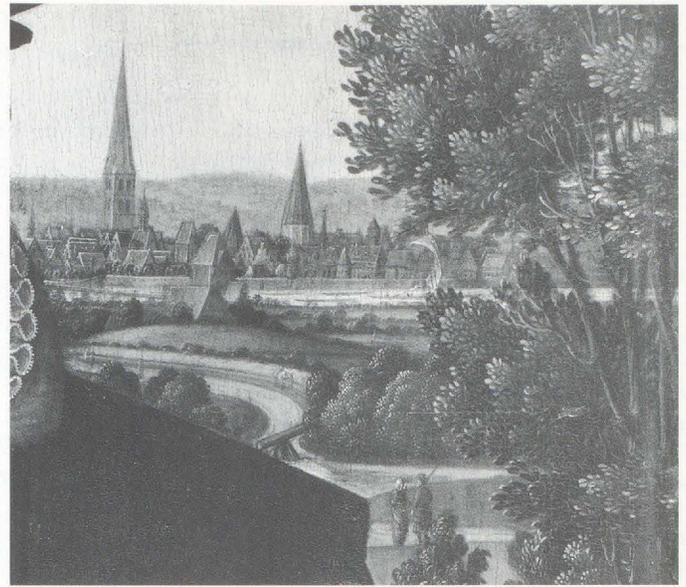
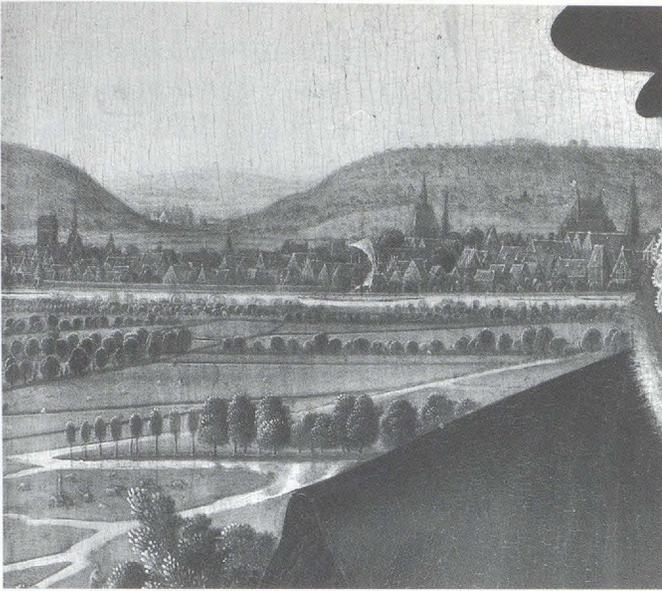
Kalvarienberg (WVZ 41)

Die Golgatha-Darstellung ist in die unmittelbare Nähe einer aufwendigen Architektur gerückt. Den linken oberen Teil des Bildes nimmt die Darstellung einer Stadt bzw. deren Stadtmauer ein, die ausgesprochen nahsichtig gesehen ist. Zwischen den Kreuzen Christi und des linken Schächers (Dismas) ist, leicht zurückversetzt, eine Ziboriumarchitektur zu sehen, im Hintergrund ein Bauernhof. Die Ziborienarchitektur besteht aus vier etwa quadratischen Pfeilern, die in einfachen Kämpfern enden, auf denen runde Arkaden sitzen bzw. ein Gewölbe. Die Arkadenzone schließt in einem Gebälk aus einem Gesims, einem glatten Fries und einem abschließenden vorkragenden Gesims ab. Rechts des Kreuzes des rechten Schächers (Gismas) befindet sich der Felsen mit einem herausgearbeiteten Portal zum Grab Christi. Am linken Bildrand steht ein hoher Stadtturm mit spitzbogigem Tor. Über dem Tor, das als Quadergewände innerhalb eines kleinteiligen, vielleicht aus Backstein bestehenden Mauerwerks dargestellt ist, gibt es ein doppeltes Gesims, das eine Art Brüstungszone darstellt und unmittelbar über dem Tor in verkröpfter Weise vorspringt; dieser Vorsprung ist als Postament einer Statue genutzt (die Statue hält in ihrer linken Hand eine Fackel). Das Geschoß hinter der Statue ist gleichfalls als aus Backstein bestehend angegeben und endet wiederum in einer Gebälkzone aus zwei Gesimsen, von denen das obere weiter vorspringt; diese Gebälkzone entspricht dem eben beschriebenen Gesims unter der Figur. Nach rechts schließt sich eine hohe Mauer an, die auf einen runden Stadtturm zuläuft. Der Turm ist durch graue Farbe als Massivbau, wahrscheinlich Werksteinbau gekennzeichnet. Wie weit er nach unten herunterreicht, kann man nicht sicher erkennen, da der Stadtgrabenbereich relativ dunkel angegeben ist. Im oberen Geschoß des Turmes findet sich ein vergittertes einfaches Fenster. Darüber gibt es eine abschließende Gebälkzone mit Schlüsselochschiefscharten in dichter Folge. In Butterfaßform folgt ein weiteres Turmgeschoß von geringerem Durchmesser, ein Pultdach verbindet den größeren mit dem oberen Turmbereich, dieser obere Bereich ist durch ein einfaches Kegeldach abgeschlossen. Hinter der Stadtmauer gibt es Andeutungen von zwei Giebeln bzw. Dächern von Häusern der Stadt. Vor dem Torbau schiebt sich ein Gebäude in den Graben, das offenbar als ein Fachwerkbau mit Backsteinausfachung, vorkragendem Giebel auf Knaggen und möglicherweise verbrettertem Giebel (hier schimmert jedoch die Holztafel des Gemäldes stark durch, so daß eine Aussage nicht ganz sicher ist) angegeben ist, auch scheint das Dach mit Ziegeln gedeckt zu sein. Der Fachwerkbau läßt sich gut mit spätmittelalterlichen Fachwerkbauten des Münsterlandes vergleichen. Insgesamt ist wiederum zu beobachten, daß sich der Maler stark von der regionalen Architektur bzw. Baugewohnheit inspirieren ließ, ohne offenkundig konkrete Beispiele darzustellen.

Ludger tom Ring d. J.

Hochzeit zu Kana (WVZ 140)

Das bedeutende Innenraumbild zeigt eine geflieste Küche, links den Durchblick in einen Nebenraum mit einem Hausbrunnen, rechts durch eine Tür den Durchblick in ein Speisezimmer (Saal) mit der Hochzeit zu Kana. Die Räume sind so charakterisiert, wie man sie archivalischen Befunden nach erwarten dürfte, also Küche als Hauptraum eines Hauses, mit Kamin und Anrichte, Saal und Nebenraum; allerdings ist die Höhe der Küche nicht zu erkennen, die sich im faktischen Baubestand Westfalens von der deutlich geringeren Höhe des Saales unterscheiden müßte. Es bestätigt sich mit diesem Bild klar die zeit- und regionaltypische Wiedergabe der Bauausstattung, wie dies P. Pieper bereits nachgewiesen hat⁴³.



Porträt des Mindener Superintendenten Hermann Huddaeus (WVZ 154)

Das Gemälde fällt durch seinen Hintergrund besonders auf, denn statt der üblichen Monochromie bzw. der einfachen Brüstung oder des Innenraumes findet sich hier die Darstellung der Stadt Minden (Abb. 17, 18, Ausschnitte). Vor der Stadt erkennt man die Weser. Der Hintergrund zeigt das Wiehengebirge mit der Porta Westfalica, deutlich ist im Taleinschnitt die Burg Hausberge zu sehen, die im frühen 16. Jahrhundert ausgebaut worden war. Der Blick auf Minden erfolgt also von Nordosten. Der Stadtteil rechts des auffälligen hohen Kirchturms muß die Fischerstadt sein, unterhalb des hohen Kirchturms zeichnet sich als Einschnitt der Grenzbereich zwischen Fischerstadt und Altstadt ab. Der hohe Turm kann nur zur Marienkirche gehören, da die gleichfalls markante Martinikirche wesentlich näher beim Dom erscheinen müßte und durch den Kopf des Porträtierten verdeckt ist. Der Turm der Marienkirche mit zwei Fenstergeschossen, tatsächlich sind es drei, ist besonders hoch – so wird er auch auf anderen Stadtdarstellungen des 17. Jahrhunderts gezeigt, etwa bei Merian 1647 (von Südosten gesehen). Ein wichtiger Orientierungspunkt ist der polygonale Kirchturm rechts davon, der zur Johanniskirche am nördlichen Altstadtstrand gehört. Der Westbau des Domes ist links von Huddaeus zu sehen, allerdings sieht man vom Dom-Langhaus eher die Süd- als die Nordseite, zu identifizieren ist auch der Vierungsturm. Links des Domes ist eindeutig die Gruppe von Simeons- und Mauritiuskirche auszumachen. Entgegen Schroeder⁴¹ ist der Abstand der Bauten als annähernd korrekt anzusehen; die Vermutung, daß das Panorama durch den Kopf Huddaeus auseinandergerrückt ist, bewahrheitet sich nicht. Warum ausgerechnet die Kirche verdeckt ist, der Huddaeus besonders verbunden war, wird rätselhaft bleiben; spekulieren kann man, daß er sich für die gesamte Stadt zuständig sah. Festzuhalten bleibt die unerwartet genaue Darstellung der Stadt Minden mit einer guten Erkennbarkeit der einzelnen Bauwerke unter Einschluß der jetzt nicht weiter erwähnten Bürgerhäuser.

Abb. 17, 18 Ludger tom Ring d. J.; Porträt Hermann Huddaeus, 1568 (Ausschnitte). Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin

Ehepaar Reiners (WVZ 155, 156)

Die Dargestellten befinden sich in einem Innenraum, der sich einheitlich über beide Gemälde hinwegzieht. Den Hintergrund bildet eine Wandverkleidung mit einer langen Sitzbank und darüber zwei Kreuzstockfenstern, in deren Glasflügel Wappenscheiben eingelassen sind, dem Ehepaar zugeordnet. Der Fußboden des Raumes besteht aus Steinplatten.

Mette und Margarete von Münchhausen (WVZ 160, 161)

Porträts vor einer architektonisch zwar reichen, malerisch jedoch sehr einfachen Wandtäfelfung aus rundbogigen Füllungen mit schlichtem Beschlagwerk – so kann die tatsächliche Täfelung ausgesehen haben.

Hl. Hieronymus (2 Versionen, 1562 bzw. 1565) (WVZ 139, 148)

Im Mittelgrund links ist ein feudales Bauwerk dargestellt. Es handelt sich um einen massiven Bau, über der mittleren von offenbar drei Fensterachsen. Auf dem Dach ein wohl hölzerner Dachreiter. Rechts schließt sich ein zweistöckiger Fachwerkbau an, gleichfalls mit einem dreieckigen Zwerchgiebel. In den Fachwerkbau führt eine einfache Tür, daneben drei Kreuzstockfenster. Im Hintergrund auf einem dreifach abgetreppten runden hohen Sockel (dreigeschossig) steht eine Bockwindmühle. Eine ihr nahegelegene Siedlung ist nicht differenziert gezeichnet, doch läßt sich eine Kirche mit Turm und einfachem Helm ausmachen. Bockwindmühle auf hohem Sockel, Kirche, Umriß einer Burg.

Altarflügel, Celle, Schloßkapelle

Die verschiedentlich Ludger d. J. tom Ring zugeschriebenen Altarflügel, deren Entstehen im Umkreis Marten de Vos' zu sehen ist⁴⁵, haben als Architekturelemente sowohl einen Innenraum, innerhalb dessen Herzog Wilhelm d. J. von Braunschweig bzw. Dorothea von Dänemark vor einem Altar knien, als auch einen Ausblick auf jeweils ein Bauwerk, nämlich Schloß Celle (linker Flügel, beim Herzog) sowie Schloß Gifhorn (rechter Flügel). Die Schlösser mit Festungsmauern und Kernschloß sind außerordentlich genau wiedergegeben. So entsprechen die Unregelmäßigkeiten in den Zwerchgiebeln dem tatsächlichen Bauzustand und haben dadurch wiederum einen hohen Aussagewert hinsichtlich späterer Veränderungen. Das Schloß ist von der Stadt her, also von Osten, gesehen. Baugeschichtliche Relevanz gewinnt durch die Genauigkeit vor allem die Ansicht des nicht so gut erhaltenen Schlosses Gifhorn, das von Südosten gesehen wird, mit dem Torhaus links, dem seinerzeit viel gleichmäßigeren Ostflügel und rechts dem Kapellenbau.



- 1 Prinz 1953, S. 27f.
- 2 Geisberg 1931, S. 41; Prinz 1953, S. 28; Westfälische Lebensbilder II, S. 40f u. a.
- 3 Prinz 1953, S. 28, Anm. 7 (Im Fürstl. Bentheimschen Archiv Burgsteinfurt, II Rep. A Nr. 2 d Paket 5, nach Prinz a. a. O.).
- 4 Becker 1829, S. 310.
- 5 Ein Beispiel von vielen: Heinrich Aldegrever: Bildnis Jan van Leyden, Kupferstich von 1536. *The Illustrated Bartsch*, 182 (415).
- 6 Westfälisches Landesmuseum, Münster, Inv. Nr. 116 WKV.
- 7 Westfälisches Landesmuseum, Münster, Inv. Nr. 62 WKV.
- 8 Westfälisches Landesmuseum, Münster, Inv. Nr. 10 WKV.
- 9 Westfälisches Landesmuseum, Münster, Inv. Nrn. 36–38 WKV.
- 10 *The Illustrated Bartsch*, 42 (375).
- 11 *The Illustrated Bartsch* 206 (404): Römisches Alphabet und mehrere Bordüren sowie Schwertscheiden.
- 12 Für ausführliche Hinweise und Ergänzungen zu meinem Manuskript danke ich Herrn Kirchhoff besonders herzlich!
- 13 Die im Hintergrund des angeblichen Porträts Hermanns von Ludger (WVZ 14) dargestellten Profilschablonen gehören zudem zu komplizierten Maßwerken und Rippenprofilen, die bei den für tom Ring vermuteten Bauaufgaben völlig überflüssig wären.
- 14 Diesen Siegelring trägt Ludger d. Ä. auf der Motivtafel in der Überwasserkirche (WVZ 34) an seiner rechten Hand.
- 15 Prinz 1953.
- 16 Peteghem 1985.
- 17 Geisberg, BKW Münster III, 1934, S. 234–236; Geisberg 1931/32, S. 58f.
- 18 Geisberg, BKW Münster III, 1934, S. 164ff, bes. S. 170 spricht von einem Umbau nach 1772, ohne dies mit dem Giebel zu identifizieren. M. E. ist gerade der Giebel spätbarock bzw. klassizistisch verändert, jedoch unter Verwendung von Bauteilen der Renaissance. Der Bauherr von 1549, Hermann Kock, nach K. Kirchhoff Rentmeister, führt übrigens einen Stechzirkel als Wappen bzw. Hausmarke.
- 19 Geisberg, BKW Münster II, 1933, Abb. 518 auf S. 349. Geisberg hält tom Ring für den Entwerfer (ebd. S. 357).
- 20 Vgl. Porträt Nikolaus Kratzer von Hans Holbein d. J., 1528, Paris, Louvre.
- 21 Ein hiermit gelegentlich verglichenes Werk (WVZ 14), für das Porträt Hermanns tom Ring aus der Hand seines Vaters gehalten, sicher das Bildnis eines Architekten (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. 629 A) ist tom Ring inzwischen aberkannt worden, mithin können wir das Gemälde nicht als Beleg für eine Baumeister-Tätigkeit Hermann tom Rings ansehen. S. auch oben.
- 22 *Kat. Architekturmodelle der Renaissance*. München 1995, Kat. Nr. 50 (S. 202f).
- 23 *The Illustrated Bartsch* 19 (477), 20 (478), 42 (484), 21 (478) und 7 (474).
- 24 *The Illustrated Bartsch* 20 (478).
- 25 *The Illustrated Bartsch* 19 (477).
- 26 *The Illustrated Bartsch* 7 (474).
- 27 Geisberg, *The german single-leaf woodcut 1500–1540*, hrsg. von W. L. Strauss, New York 1974, S. 787 (G. 822, Rö. 26).
- 28 *The Illustrated Bartsch* 99 A u. B [497]; GNM K 21099–21100, Kps. 423.
- 29 Etwa in den Blättern *The Ill. Bartsch* 13 [475], 20 [478] und 44 [484] (rahmende Säulenarchitektur, Säule mit Schaftring sowie Madonna auf der vorkragenden Platte.
- 30 z. B. Hollstein 66.
- 31 z. B. *TiB* 243 [436].
- 32 Ein Experiment mit 17- und 18jährigen Schülern zeigte, daß selbst heutige kunstinteressierte Schüler in wenigen Stunden das Nachahmen und Erfinden solcher Ornamente beherrschen – wieviel leichter muß dies einem geübten Maler des 16. Jahrhunderts gefallen sein!
- 33 *The Illustrated Bartsch* 50 (317), 51 und 52 (318).
- 34 *Graphische Sammlung Albertina*, Wien. Abb. in: Matthias Mende, *Das alte Nürnberger Rathaus I*, Nürnberg 1979, S. 154f.
- 35 Abb. in: Matthias Mende, *Das alte Nürnberger Rathaus I*, Nürnberg 1979, S. 216.
- 36 Vgl. Albrecht, in: *Imagination* 1993, Kat. Nr. C 2.3. *Vöge* 1949, S. 132–160.
- 37 Phyllis Pray Bober and Ruth Rubinstein: *Renaissance artists & antique sculpture*. London 1986. Kat. 126 und 140. Eine Antikenübernahme aus Westfalen ist am Beispiel des Schlosses Horst verbürgt. Elmar Alshut: *Das ikonographische Programm des Horster Troja-Kamins*. In: *Materialien zur Kunst und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 2*. Marburg 1991, S. 77–101.
- 38 Riewerts/Pieper, S. 25. Dies bestätigt sinngemäß auch S. Dethlefs: *Zur Geschichte der Friedhöfe und des Bestattungswesens in Münster*, hrsg. von F.-J. Jakobi, Münster 1991, S. 18f.
- 39 T. i. B. 24 [209].
- 40 Riewerts/Pieper, S. 25.
- 41 Geisberg, BKDM Münster VI, S. 32–36.
- 42 In mehreren zeitgenössischen Inventaren wird ein solches Kissen als „Pfühle“ ausdrücklich erwähnt. Frdl. Hinweis T. Albrecht.
- 43 Pieper 1962, bes. S. 234. Lediglich die von ihm geäußerte Annahme eines kielbogigen Lichteinfalls im Kaminbereich darf man korrigieren (Pieper 1962, S. 226). Es handelt sich um eine durch den Feuerschein gesehene, wie die gleichfalls eisernen Hahle darüber hell gemalte Kaminplatte.
- 44 Schroeder 1965.
- 45 Zweite 1980, Kat. Nr. 18, S. 270f und S. 124, Anm. 22.