Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 17 (1957)

Heft: 3-4

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Buchbesprechungen

GEZA DE FRANCOVICH: *Benedetto Antelami, architetto e scultore, e l'arte del suo tempo.* 1 vol. de texte, 520 pages et 1 vol. de planches, 331 pages. (Electa editrice, Milano–Firenze, 1952).

La monographie que Geza de Francovich a consacrée à Benedetto Antelami dépasse largement le cadre de la sculpture romane en Italie du Nord. L'auteur aborde non seulement des problèmes stylistiques et iconographiques que pose l'art du Midi de la France, mais encore des questions qui touchent directement à la sculpture rhénane, entre Coire et Bâle. Sur un ton de polémique violente, Francovich présente l'état de ses recherches sur les ensembles sculptés de la cathédrale de Coire, du Grossmünster de Zurich et de la cathédrale de Bâle, et met ces œuvres, auxquelles il consacre des analyses détaillées, en relation directe avec l'art de l'Italie septentrionale.

Nous n'allons pas rendre compte de l'ouvrage monumental de Francovich, déjà suffisamment ancien pour avoir été présenté dans les principales revues d'art, mais chercher à résumer les positions de l'auteur sur la sculpture romane en Suisse. Les divergences entre ses théories et les conceptions traditionnelles des historiens de l'art suisses nécessitent une première mise au point qui permettra peut-être, dans un avenir prochain, de déterminer dans quelle mesure les perspectives nouvelles ouvertes par Francovich font progresser la connaissance de la sculpture romane de notre pays. Avant tout, il ne sera pas inutile de regrouper en quelques lignes des remarques qui sont dispersées au long des 520 pages de ce maître livre.

Les études fondamentales sur la sculpture romane de l'Italie du Nord étaient, jusqu'à Francovich, celles de Krautheimer-Hess[1] et de Jullian[2]. L'auteur apportant une classification stylistique et une chronologie absolument nouvelle, nous sommes contraints de résumer également – d'une façon lapidaire – ses vues sur la sculpture italienne de la seconde moitié du XIIe siècle. Il distingue dans cet art trois courants: l'école de Plaisance, l'école de Campione et les œuvres d'Antelami et de ses élèves. Il attribue à chacun de ces groupes quelques sculptures suisses, à propos desquelles nous nous arrêterons plus longuement.

L'ÉCOLE DE PIACENZA. La notion de *scuola di Piacenza* correspond à peu près à ce que Krautheimer-Hess appelait le «Reduktionsstil» et Jullian «l'expansion émilienne», sans que les trois concepts se recouvrent entièrement. Francovich définit cette école par l'art des chapiteaux du dôme de Piacenza (1125 à 1150), des sept reliefs des corporations dans le même édifice (vers 1150), de l'ambon de Capri (1140–1150), des statues des saints et des prophètes dans la nef de Plaisance (1150–1170), de l'ambon de Castellarquato (1175), du portail de Cadeo (1165–1170), du portail de Lodi (1175–1180) et des reliefs de Fano (1175–1180). Ces œuvres conservent la trace de l'influence de Niccolò et de Wiligelmo da Modena, mais les artistes piacenzains se sont dégagés peu à peu de l'influence de leurs maîtres, «pour accentuer la valeur des masses et des volumes, et traiter les draperies dans un style calligraphique très vivant (p. 41)».

Francovich attribue à l'école de Piacenza le décor sculpté du Grossmünster de Zurich, exécuté dans la seconde moitié du XIIe siècle, sous la direction de maîtres *comasco-pavesi*. L'auteur compare le relief de Felix et Regula et celui des soldats combattants aux reliefs de l'ambon de Castellarquato, qui présentent des analogies – Francovich dit des «concordances» – avec les sculptures zurichoises. Les reliefs de Fano, postérieurs à ceux de Zurich, montrent clairement les relations qui unissent Zurich au groupe piacenzain (p. 40).

De même, l'auteur considère le *Stifterrelief* de la cathédrale de Bâle comme influencé par l'école de Piacenza. Il fait appel, une fois encore, à l'ambon de Castellarquato pour illustrer sa thèse (p. 41).

L'ÉCOLE DE CAMPIONE. Un groupe très important d'œuvres de la seconde moitié du XIIe siècle sont réunies par Francovich sous la dénomination de «courant provençalisant» et attribuées à des artistes originaires de la région des lacs, et plus particulièrement de Campione. Ainsi, le *pontile* du dôme de Modène (1160–1175) est dû au ciseau d'Anselmo da Campione.

[1] Krautheimer-Hess, *Die figurale Plastik der Ostlombardei, von 1100 bis 1178*, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, IV, 1928, pp. 231–307.

[2] Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris, 1945.

Par contre, le grand relief des apôtres, déposé au dôme de Milan (1185–1187), et l'ambon de Modène (vers 1210) sont anonymes. L'école connaît au XIIIe siècle un essor impressionnant, avec les œuvres d'Adamino da San Giorgio et Guido da Como. L'apport de l'art provençal est prépondérant dans les sculptures du groupe de Campione. Nous noterons, en passant, que l'auteur a pour la Provence une chronologie personnelle [façade de St-Gilles du Gard, second quart du XIIe siècle; façade de St-Trophime d'Arles, 1148–1158].

Les maîtres de Campione sont les auteurs des apôtres, se dressant à l'entrée de la crypte de la cathédrale de Coire, des deux grands reliefs de St-Vincent et des six apôtres, insérés dans les chapelles latérales de la cathédrale de Bâle et de la sculpture du *Kunostor* de Bâle. Si les remarques de Francovich sur les œuvres piacenzaines en Suisse sont présentées d'une façon sommaire, les sculptures suisses de l'école comasco-lombarde sont, par contre, l'objet d'une enquête poussée.

Les apôtres de Coire, considérés jusqu'ici comme les éléments d'un ancien portique, sont en réalité les restes d'un *pontile*. Le jubée lombard est une séparation entre la nef et le presbytère qui, dans sa forme la plus simple, se réduit à un parapet de plaques de pierre s'élevant à l'entrée du chœur. Le *pontile* est une construction rectangulaire qui prolonge le sol du presbytère en direction de la nef centrale, formant une sorte de «pont» devant l'entrée de la crypte. Il est supporté par des colonnes et muni de deux parapets, vers la nef et vers le chevet. C'est un tel *pontile* que Francovich reconstitue à Coire, et sa démonstration vaut la peine d'être étudiée de près (pp. 74–81).

Dans le *Necrologium Curiense*, il est question d'une *statua* située près d'un *vestibulum*, dénommé par ailleurs *porticus*. On en a déduit l'existence d'un portique, placé devant la façade de la cathédrale, et considéré les quatre statues des apôtres, réemployées à l'entrée de la crypte, comme les piliers de ce portique. L'existence d'un portique à la façade de la cathédrale a été prouvée de façon péremptoire par Poeschel[3]. Mais le *Necrologium*, datant de 1358, peut fort bien faire allusion à un portique du XIVe siècle, et, comme il ne parle que d'une seule statue, on ne voit pas très bien quel rapport ce texte pourrait avoir avec les quatre apôtres du XIIe siècle. Mieux encore, la reconstitution tentée par Poeschel postule que les quatre statues soient disposées deux à deux, l'un des groupes à l'extrémité du portique et l'autre appuyé contre la façade. Or les quelques rares portiques romans, appartenant au type indiqué par Poeschel, comportent des supports de formes inégales. Les lions qui soutiennent les colonnes destinées à s'appuyer contre la façade, n'ont pas d'arrière train, de telle façon que les supports puissent plaquer entièrement contre le mur. A Coire, non seulement les quatre apôtres sont montés sur des lions de forme absolument égale, ce qui présuppose qu'ils étaient disposés primitivement de front, sur une seule ligne, mais les «quatre» supports sont en réalité cinq, si l'on prend en considération la statue-colonne conservée aujourd'hui au centre de la crypte, et qui est très semblable aux quatre autres. Ces cinq apôtres faisaient certainement partie d'un *pontile*, identique à ceux des cathédrales de Modène, ou de Fano.

La discussion sur la fonction primitive des statues de Coire est loin d'être une question de détail, car c'est précisément de la fonction de ces sculptures que dépend leur datation. Pour établir une chronologie satisfaisante d'un point de vue stylistique, il avait fallu inventer une hypothétique façade romane pour laquelle on aurait fait le portique, avant d'avoir édifié la façade elle-même. Poeschel, tirant avec rigueur toutes les conséquences de son hypothèse, avait proposé de dater les statues du milieu du XIIIe siècle, époque de la construction de la façade. La reconstitution de Francovich permet d'établir la chronologie des statues de Coire indépendamment de la datation de la façade occidentale. Ces cinq œuvres s'insèrent naturellement dans le développement de l'architecture de la cathédrale, entre la construction de la crypte antérieure et du presbytère, entre 1170 et 1178. Francovich penche pour une date proche de 1178.

Dans l'ensemble sculpté du *pontile* de Coire, Francovich discerne trois artistes, auxquels il attribue respectivement les apôtres, les chapiteaux et les lions. Le chef d'atelier, auteur des apôtres, est fortement influencé par les souvenirs qu'il a rapportés du cloître de St-Trophime d'Arles (les deux galeries les plus anciennes). On retrouve dans les sculptures de Coire le «même pathos antiquisant» qui caractérise les bas-reliefs du cloître arlésien. Cependant l'expression des visages, lumineuse à Arles, s'est transformée, à Coire, en une méditation intime, empreinte de tristesse. Une transformation «psychologique» analogue, par rapport au modèle provençal, se rencontre au *pontile* de Modène, qui possède de nombreux caractères communs avec Coire. Francovich hésite a reconnaître dans le maître qui sculpta les apôtres de Coire, Anselmo, l'auteur du *pontile* modenais. Il désigne un artiste anonyme, très proche d'Anselmo, mais plus empreint encore que celui-ci de souvenirs arlésiens.

Les deux aides du maître de Coire sont également des *campionesi*. Celui qui a sculpté les chapiteaux révèle la double influence de Wiligelmo da Modena et de

[3] Poeschel, *zur Baugeschichte der Kathedrale und der Kirche S. Lucius in Chur*, in *ASA*, 32, 1930, pp. 99–113, 165–186, 219–234.

l'art provençal. Les corbeaux supportant le linteau de l'église Ste-Marthe à Tracscon, présentent de surprenantes analogies stylistiques avec les lions de Coire. Francovich attribue au second artiste de Coire, les petits atlantes assis sur les lions du *pontile* de Modène, et la décoration de l'ambon de San Vitale delle Carpinete.

L'auteur des lions et des atlantes de Coire est le moins doué des artistes de cette loge. Ses œuvres sont, elles aussi, fortement influencées par la Provence. Il est probablement l'auteur du lion, situé à gauche de l'entrée du presbytère de la cathédrale de Coire, et des lions faisant primitivement partie du *pontile*, placés aujourd'hui sous l'ambon de Modène.

Les deux grands bas-reliefs bâlois, connus sous le nom de *Vincentiustafel* et d'*Aposteltafel*, ont été attribués un peu à toutes les époques, depuis le VIe jusqu'au XIIIe siècle. Francovich reprend l'idée que ces œuvres sont une imitation subtile de sarcophages paléochrétiens. Tandis que les comparaisons faites jusqu'à présent[4] se bornaient à des rapprochements iconographiques, Francovich apporte à l'appui de sa thèse un document peu connu, d'une valeur exceptionnelle (pp. 85–96). Il s'agit d'un sarcophage paléochrétien, conservé dans le dôme de Mantoue, refait presque entièrement entre 1186 et 1200, par un sculpteur de l'école de Campione. Les rapports stylistiques entre ce sarcophage et le relief des apôtres sont saisissants. Pour marquer encore davantage le contexte dans lequel se place le relief bâlois, Francovich esquisse des comparaisons avec les apôtres de Coire et le relief monumental des apôtres du dôme de Milan, issus de la même école, mais dus à des artistes bien différents. Il attribue le relief de St-Vincent, au maître comasco-lombard du relief des apôtres bâlois, et montre les influences provençales subies par cet artiste de grande classe. Cette fois-ci, ce n'est pas Arles qui a joué le rôle prépondérant dans la formation du sculpteur, mais l'atelier du cloître d'Aix-en-Provence et celui de St-Guilhem-du-Désert. Francovich met les deux reliefs en corrélation avec la construction du chœur de la cathédrale de Bâle, et les attribue pour cette raison aux années 1200.

BENEDETTO ANTELAMI ET SON ECOLE. La carrière de cet étonnant artiste lombard a pu être reconstituée avec précision par Francovich. Antelami fut d'abord architecte à Gènes et apprit le métier de sculpteur sur les chantiers d'Arles (1150 à 1175). Puis il revint en Italie, où il travailla à Parme (Déposition de la Croix, 1178; Trône épiscopal, 1180). La France l'attirait encore, et il s'en alla œuvrer à St-Denis et à Chartres (1196). Fortement impressionné par l'art français, il regagna l'Italie, où il fit preuve d'une activité intense. Il décora le baptistère de Parme (1196–1216), tandis qu'il dirigeait simultanément la construction et la décoration du dôme de Borgo San Donnino (1196–1218), auquel il avait déjà travaillé avant son dernier séjour en Ile-de-France. Enfin, il mena à bien les deux grandes églises de Verceil, St-André et le dôme (1219–1226).

L'auteur ne s'attarde guère à l'étude des œuvres de l'école d'Antelami et de ses imitateurs. L'ombre de l'éminent artiste semble écraser ses disciples moins doués. Parmi les monuments dans lesquels Francovich retrouve des «reflets antélamiques», nous citerons le cavalier du Grossmünster de Zurich, rapproché de son modèle, le bel Oldrado da Tresseno, à Milan. Francovich y voit une copie maladroite de l'œuvre milanaise, exécutée par un sculpteur lombard de second plan (pp. 464–465).

La *Galluspforte* de la cathédrale de Bâle, présente des rapports avec les portes du baptistère de Parme, dont elle imite, entre autres, les bas-reliefs des Œuvres de Miséricorde. Francovich considère le portail bâlois (pp. 204–206 et 208–210) comme le travail d'un campagnard peu doué, et déclare qu'elle ne mérite pas l'encre qu'elle a fait couler depuis près d'un siècle. Non sans avoir critiqué violemment tous ceux qui, jusqu'à présent, s'en sont occupés, il qualifie ce monument d'œuvre très médiocre, dans laquelle se reflètent des influences lombardes (prédominantes) et des souvenirs du Midi de la France. Le programme iconographique, confus et fait de pièces et de morceaux, relève de la même médiocrité. L'auteur s'arrête plus longuement sur les petits reliefs des piedroits, représentant les Œuvres de Miséricorde. Réunies au thème du Jugement Dernier, sculpté au tympan, elles forment un ensemble iconographique nouveau, qui existe également au baptistère de Parme. Nul doute, pour Francovich, que la réunion de ces deux thèmes dans un même monument, ne soit, à Bâle, reprise de la sculpture antélamique de Parme. C'est principalement pour cette raison que la *Galluspforte* doit être datée, au plus tôt, des dix ou vingt premières années du XIIIe siècle. Cette œuvre bâloise, d'un archaïsme étonnant, a été imitée dans la région, notamment à Petershausen.

Nous n'avons pas l'intention de faire la critique des théories de Francovich sur la sculpture lombarde ou provençale. Par contre, ses remarques sur l'art de notre pays nécessitent une mise au point provisoire.

Il est à peine besoin de souligner le caractère sommaire de certaines affirmations. Ainsi, c'est faire beaucoup d'honneur aux maigres restes romans du *Kunostor* de Bâle, que de les attribuer à un artiste comasco-lom-

[4] Gantner, *Histoire de l'art en Suisse*, Neuchâtel, s. d., tome I, pp. 282–287, avec la bibliographie ancienne.

bard. De même, les relations entre le cavalier du Grossmünster de Zurich et l'Oldrado de Milan, reconnues depuis longtemps par les historiens de l'art, ne permettent pas, sans autre, de prétendre qu'un artiste milanais soit l'auteur du médiocre «Constantin» (?) zurichois. Les constatations de Francovich s'appuient uniquement sur des analogies iconographiques, d'ailleurs peu probantes.

Dans son analyse de la *Galluspforte*, l'auteur étaie, une fois encore, ses théories sur des arguments d'ordre iconographique. Il ne tient aucun compte du fait que ce portail s'insère stylistiquement dans le développement interne de la sculpture bâloise, entre le décor de la nef et celui du chœur. La Galluspforte ne saurait donc être rajeunie de vingt ou trente ans, sans raison valable. L'argument avancé par Francovich est-il suffisant? Peut-on prétendre que la synthèse des Œuvres de Miséricorde et du Jugement Dernier est une invention d'Antelami, copiée par le sculpteur bâlois, simplement parce que la qualité de la décoration parmesane est infiniment supérieure à celle du monument rhénan? Certes, il est peu probable, que le génial Antelami soit venu «copier» la *Galluspforte*, et nous avons conscience, comme Francovich, du ridicule d'une telle supposition. Mais l'iconographie nouvelle qui apparaît à Bâle entre 1190 et 1200, puis à Parme vers 1196–1216, peut avoir sa source dans un manuscrit à peintures, ayant servi de modèle aux deux monuments. La question est loin d'être élucidée par Francovich.

Les autres considérations sur la sculpture romane en Suisse, sont beaucoup plus intéressantes. Les relations entre les reliefs du Grossmünster de Zurich et l'ambon de Castellarquato semblent évidentes. Malheureusement la démonstration de Francovich tourne un peu court, et il faudrait faire à ce sujet une étude détaillée. Dans quelle mesure, par exemple, les souvenirs de l'art catalan, incontestablement présents dans ces reliefs[5], se combinent-ils avec les influences piacenzaines? Ce serait soulever la question de l'origine commune de ces sculptures lombardes et pyrénéennes, sur laquelle Francovich ne se prononce pas.

L'analyse des deux reliefs de St-Vincent et des Apôtres de Bâle et de leurs relations stylistiques avec le sarcophage de Mantoue, est une contribution capitale à la connaissance de la sculpture bâloise. L'argumentation présentée par Francovich est convaincante et constitue l'une des hypothèses les plus séduisantes qui aient été émises sur cette question épineuse. Par contre, la date proposée pour ces deux sculptures nous semble trop tardive. Francovich leur assigne une chronologie déterminée par l'achèvement du chœur de la cathédrale, vers 1200. Nous devons remarquer que les deux reliefs – que rien n'oblige à considérer comme les éléments d'un tout – pourraient avoir été destinés aussi bien à la décoration de la cathédrale du XIe siècle, ou à une autre église bâloise, qu'à l'édifice actuel. Nous ne voyons pas pourquoi ils devraient être mis en relation avec l'achèvement du chœur roman. L'école de Campione ayant atteint son plein épanouissement dans le *pontile* de Modène dès 1165, peut avoir créé les reliefs bâlois déjà vers 1170–1180, en tout cas avant 1185.

L'idée de rapporter les quatre colonnes sculptées de Coire à un *pontile*, et non à un portique, est déjà ancienne. Elle fut combattue par Poeschel[3], aux moyens d'arguments que Francovich réfute avec brio. L'étude stylistique et l'attribution à trois sculpteurs campionais, de l'ensemble sculpté ayant formé l'ancien *pontile* de Coire, sont faits avec un soin et une méthode qui emportent l'adhésion. On peut se réjouir particulièrement de la datation proposée par Francovich, qui replace ainsi les sculptures de Coire dans l'évolution stylistique de l'art provençal et lombard.

En conclusion, le livre de Francovich, dont le texte et l'excellente illustration constituent une documentation remarquable, ouvre sur certains aspects de la sculpture romane en Suisse des perspectives nouvelles. A côté d'hypothèses peu vraisemblables, il apporte une contribution positive à la connaissance de l'art roman dans notre pays.

Claude Lapaire

THEODOR RIEWERTS UND PAUL PIEPER: *Die Maler tom Ring*. Deutscher Kunstverlag, München 1955. 137 Seiten, 148 Tafeln.

Die Malerfamilie der tom Ring war in Westfalen beheimatet, und ihre Tätigkeit setzte ein, als die Lebenskraft der altdeutschen Malerei im ganzen gebrochen war: Ludger d. Ä. (1496–1547) ist ein Altersgenosse Hans Holbeins d. J. In Ludgers Söhnen Hermann (1521–1597) und Ludger d. J. (1522–1584) lebt, sich mit der Zeit wandelnd, nicht allein die altwestfälische, sondern die gesamtdeutsche Malerei bis gegen Ende des Jahrhunderts fort. Mit ihnen versiegt jedoch die schöpferische Kraft der Familie: die Malerei der Söhne Hermanns, Nikolaus (1564–1622) und Johann (1571–1604), geht über die «Gebrauchskunst» nicht hinaus.

Der vorliegende Band gibt zum ersten Male eine abschliessende Veröffentlichung von Leben und Werk der tom Ring. Theodor Riewerts, vom Landesmuseum in Münster, der Wissenschaft leider durch den Krieg zu früh entrissen, ist der Verfasser des sorgfältig geschriebenen Textes. Paul Pieper, am gleichen Museum

[5] Homburger, *Studien über die romanische Plastik und Bauornamentik im Grossmünster zu Zürich*, in *Oberrheinische Kunst*, 3, 1928, pp. 1–18.

tätig, hat nach dem Krieg diese Arbeit durch einen ausführlichen wissenschaftlichen Œuvrekatalog aller dreier Maler, Ludgers d. Ä., Hermanns und Ludgers d. J. ergänzt. Der Katalog umfasst von jedem Meister jeweils seine signierten Gemälde, dann die ihm zugeschriebenen und zuletzt – wenn vorhanden – die graphischen Blätter. Besonders dankbar sind wir Verfasser und Verleger für die reiche Bebilderung, denn in den 148 Abbildungen werden alle Werke gezeigt, teilweise mit mehreren Ausschnitten, die im Text und im Katalog behandelt sind. Wenn auch vielleicht einige der durchgehend schwarz-weiss gehaltenen Tafeln weniger scharf geraten sind, so wird dies reichlich durch die Tatsache aufgewogen, dass ein verdienstvoller Versuch gelungen ist, das ganze Œeuvre der drei Künstler zu zeigen. Die tom Ring – vorab Ludger d. Ä. – malten alle hervorragende Porträts, und ihre Männer- und Frauenbildnisse stehen in vorderster Reihe. Die Porträts sind für uns vor allem in kulturgeschichtlicher Hinsicht sehr wichtig, denn sie liefern u. a. äusserst wertvolles Bildmaterial zur Geschichte des Kostüms. Auch im reichen Schaffen des Hermann tom Ring finden sich bis ins feinste Detail ausgearbeitete Porträts, in welchen der Kenner und Liebhaber von Schmuck auf eine wahre Fundgrube stösst. Von ihm gibt es aber vor allem Tafeln mit biblischen Darstellungen, wobei jedoch das religiöse Thema bloss zum Vorwand für die Schilderung eines lieblichen, bürgerlichen Innenraumes (Verkündigung) oder eines grossartigen Küchenstückes (Hochzeit zu Kana) dient. Sein Bruder Ludger d. J. zeichnete sich durch gute Blumenmalerei aus, die ja ohne die zeitgenössische, wissenschaftliche Betrachtung der Pflanzenwelt nicht zu denken ist. Bei der Beschäftigung mit dem Werk der tom Ring wird uns bewusst, wie stark diese Maler den Umwelteinflüssen ausgesetzt waren, und dass Westfalen stets in fruchtbarem Austausch mit den benachbarten Niederlanden stand, sind doch die Beziehungen der tom Ring zu den verschiedenen Stufen der niederländischen Entwicklung deutlich erkennbar.

Jenny Schneider