

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

18. Jahrgang

März 1965

Heft 3

## DER MEISTER DER KATHARINA VON KLEVE

Zu den Ausstellungen in New York und Den Haag

Mit 6 Abbildungen

Das für die Herzogin Katharina von Kleve, Gemahlin Arnolds von Geldern gemalte und illuminierte Stundenbuch war lange Zeit ein auch für die Kenner der Utrechter Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts fast unbekanntes Werk. In den großen Bänden von Bijvank und Hoogewerff, die dieses Feld vor allem bestellt haben, taucht das Buch nur am Rande auf. Führte es doch bis vor wenigen Jahren ein verborgenes Dasein in der Bibliothek des Herzogs von Arenberg in Schloß Nordkirchen, der es nur einmal für die Düsseldorfer Ausstellung von 1904 zur Verfügung stellte. Die damals hergestellten wenigen Fotos wurden immer wieder verwendet, ein Urteil über das Ganze war nicht möglich. Trotzdem war die Bedeutung des Buches schon nach diesen Fotos so evident, daß der „Meister der Katharina von Kleve“ zum Begriff wurde.

Nach dem Verkauf der Arenbergischen Bibliothek kam das Manuskript 1958 über den New Yorker Handel in den als Guennol-Collection bezeichneten Besitz eines New Yorker Sammlers. Dieser lieh das Buch zu der Ausstellung des Rijksmuseums von 1958 „Middeleeuwse Kunst der noordelijke Nederlande“, wo es unter den von K. G. Boon bearbeiteten Miniaturen-Handschriften einen hervorragenden Platz einnahm.

In den letzten Jahren vollzog sich für das Buch und seinen Meister eine erstaunliche Entwicklung, die es und ihn an die Spitze der Malerei in den Nordniederlanden für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts setzte. Eine ganze Gruppe von Werken trat überraschend ans Tageslicht. Zeitlich als erstes wurde das Stundenbuch der Katharina von Lochorst bekannt und aus Privatbesitz vom Landesmuseum Münster erworben (von mir vorläufig im Westfalenspiegel, Dezember 1962 veröffentlicht, wissenschaftliche Publikation im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1965). Der engste Zusammenhang dieses Buches mit dem der Katharina von Kleve war leicht zu erkennen. 1963 erwarb die Morgan-Bibliothek ein Stundenbuch, oder besser den Teil eines solchen (M. 917), von dem John Plummer schnell feststellen konnte, daß es ein Teil des Buches der Guennol-Sammlung

ist. Es ließ sich sogar wahrscheinlich machen, daß erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts das Buch – aus welchen Gründen, ist nicht bekannt – aufgelöst wurde und in zwei, vielleicht sogar in drei verschiedene Hände kam. In subtiler Kleinarbeit gelang es Plummer, den Aufbau des Ganzen aus den beiden nunmehr in New York liegenden Teilen zu rekonstruieren (veröffentlicht aus Anlaß der Ausstellung, die im Oktober 1964 in New York gezeigt wurde, in: *The Book of Hours of Catherine of Cleves*, mit Vorwort von Frederick B. Adams, Jr., und Beiträgen von Harry Bober, L.M.J. Delaissé, Millard Meiss und Erwin Panofsky, New York, John Pierpont Morgan Library 1964, 2 farbige und 32 Schwarzweißabbildungen).

Während der Ausstellung wurde ein drittes zugehöriges Stundenbuch von K. G. Boon veröffentlicht (*Bulletin van de Koninklijke Nederlandsche Oudheidkundige Bond*, 6. Serie, Jhrg. 17, 4, 1964, Sp. 241 – 254) und von der Königlichen Bibliothek in Den Haag erworben. Das münstersche Stundenbuch war in New York mit zu sehen, außerdem die sonstigen Utrechter und Delfter Miniaturhandschriften, unter denen das sogenannte Egmond-Brevier (M. 87) hervorragt. Nach neuen Ermittlungen Plummers wurde es nicht für Reinald van Geldern, den Schwiegervater Katharinas, wie bislang angenommen, sondern für Arnold, ihren Gatten geschaffen, wodurch es in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung gewinnt. Die Beteiligung des Meisters der Katharina von Kleve unter den verschiedenen Händen, die sich für dieses Stundenbuch feststellen lassen, bestätigt sich nicht, ebensowenig für das eng damit zusammenhängende Brevier der Walters Art Gallery in Baltimore (W. 174), das gleichfalls in New York zu sehen war.

In der Zeit vom 21. Januar bis zum 27. Februar 1965 zeigte die Königliche Bibliothek im Museum Meermano-Westreenianum die Ausstellung „Rondom de Meester van Catharina van Cleef“, in der ihre Neuerwerbung (M.M.W. 10 F 50) neben dem münsterschen Buch und den entfernter damit zusammenhängenden Handschriften, vor allem M.M.W. 10 E 1 und B.B.L. 224 der Universitätsbibliothek Leyden zu sehen war. P.J.H. Vermeeren, der Konservator der Handschriftenabteilung, bearbeitete den Katalog (Vorwort von C. Reedijk). Auf beide Ausstellungen und die sich aus ihnen ergebenden Probleme sei hier eingegangen.

Der Hauptraum der New Yorker Ausstellung war ausschließlich dem Hauptwerk gewidmet, und zwar in folgender Form. Die beiden Teile, der Guennol-Teil und der Morgan-Teil, wurden mit ihren Eingangsseiten in der Mitte des Raumes zur Schau gestellt. Die Miniaturseiten beider Teile, insgesamt 157, sah man in vorzüglichen, originalgroßen Farbdiaspositiven, von dem Fotografen Hans Lippmann hergestellt, ringsum an den Wänden in Lichtkästen. Und zwar in der von Plummer rekonstruierten ursprünglichen Ordnung des Manuskripts. Das scheint mir die in ähnlicher Form mehrfach, jedoch niemals in diesem Umfang für eine einzelne Handschrift praktizierte beste Form zu sein, Werke der Miniaturmalerei einem großen Besucherkreis zugänglich und erlebbar zu machen.

Die Ordnung des Stundenbuches der Katharina von Kleve, das umfassende ikonographische Programm ist vielleicht das Interessanteste an diesem so rekonstruierten Buch und gibt ihm eine Sonderstellung unter den Gebetbüchern der Spätgotik. Nirgend-

wo sonst ist, soweit wir sehen, ein so reiches Programm konzipiert und bildnerisch verwirklicht wie hier.

Der Anfang ist der übliche. Nach dem Kalender, von dem leider kein Blatt gezeigt wurde, dessen nach Utrecht weisende Heiligenliste aber im Appendix C abgedruckt wird, folgt das viel diskutierte Blatt mit der zu Füßen der Muttergottes knienden Stifterin, umrahmt von fünf Wappen. Friedrich Gorissen (Gelre 57, 1958, S. 201) hat aus heraldischen Erwägungen die Entstehung des Buches oder doch dieser Miniatur für 1430 oder den Anfang des Jahres 1431 festzulegen gesucht. Plummer macht Bedenken gegen diese Frühdatierung geltend (S. 21) und will sie höchstens für den Beginn der Arbeit an der Handschrift gelten lassen, die seiner Meinung nach viele Jahre beansprucht hat.

Auch dem Referenten erscheint das frühe Datum unwahrscheinlich. Man wird nach einer anderen Erklärung für die von Gorissen aufgewiesene heraldische Seltsamkeit (die Helmzier Kleve auf dem Allianzwappen Geldern-Kleve) suchen müssen und sie vielleicht in dem frühzeitigen Zerwürfnis der Eheleute finden können. Nach solchen Erwägungen dürfte das Buch etwa um 1440 begonnen sein. Auch im Verhältnis zu den beiden anderen Büchern, die beide erst um oder nach 1450 entstanden sein werden, erscheint die Frühdatierung unwahrscheinlich. Ulrich Finke (Oud Holland 78, 1963, S. 61) datiert das Buch gleichfalls erst um 1445, allerdings ohne Begründung und ohne den ganzen Komplex bereits zu kennen.

Dem umfangreichen Bilderzyklus der New Yorker Handschrift, ungefähr gleich zahlreich aus ganzseitigen und aus kleineren Miniaturen bestehend, hier im einzelnen in seinen zahlreichen ikonographischen und stilistischen Besonderheiten nachzugehen, würde zu weit führen. Schon die kanonischen Darstellungen der Zyklen aus der Jugendgeschichte Christi und aus der Passion enthalten vielfach Ungewöhnliches, besonders wenn man die phantasievollen und variationsreichen Bordüren einbezieht. Fast einmalig aber sind die Zyklen, die sich nach den Wochentagen geordnet anschließen, mit den Themen: Trinität, Tod, Heiliger Geist, Allerheiligen, Sakrament und Compassio Gottes und Marias.

Es seien nur die Themen der Compassio Dei, der Freitags-Gebete angegeben, um deutlich zu machen, welche entlegenen Stoffe der Maler hier behandelt. Dabei ist die Legende des Kreuzes Christi ausführlich geschildert, beginnend mit dem Auftrag Adams an Seth, den Gnadenbaum zu pflanzen. In den nächsten Bildern gibt der Erzengel Michael Seth einen Zweig des Baumes, Seth pflanzt ihn in den Mund des toten Adam, der Baum wächst aus Adams Grab, Salomo gibt den Befehl, den Baum zu fällen, das Holz für den Kreuzstamm wird gemessen, die Königin von Saba überschreitet auf einem aus dem Holz gefertigten Steg den Fluß; das Wunder des Teiches von Bethseda, der Schmerzensmann auf dem Kreuzbalken stehend, schließen die Folge ab.

In den Samstags-Gebeten begegnet eine so reizvolle Darstellung wie die der Heiligen Familie in einem Wohnraum (Abb. 1), die, etwa an die Innenräume des Robert Campin erinnernd, einen Einblick in die Häuslichkeit gestattet. In dem winzigen Format ist das Inventar des Raumes mit dem Steinkamin, Wandnischen, Borden für Zinngerät, Holzdecke, Fliesenboden usw. eindringlich geschildert. Maria sitzt am Webrahmen,

Christus bewegt sich in einem Laufgerät auf sie zu mit dem Spruch: Ego sum solacium tuum. Josef ist dabei, mit dem Zimmermannsbeil einen Balken zu bearbeiten, mit dem schon der Balken des Kreuzes gemeint ist.

Es wäre wohl falsch, wenn man dieses Bild, zu dem es noch ein Gegenstück (P. 93) mit der das Kind nährenden Maria und dem seine Suppe löffelnden Josef zu seiten des brennenden Kamines gibt, nur aus flämischen Anregungen ableiten wollte. Hier tritt vielmehr etwas autochthon Holländisches auf, eine Intimität, ein Detailrealismus, der das 17. Jahrhundert vorwegzunehmen scheint. In diesem Sinne ist eines der großartigsten Bilder die Darstellung des Höllenrachens (P. 99), in dem die Phantasie und die Gestaltungskraft des Bosch vorausgesehen scheint.

Schon wenn man so weit gelangt ist, fragt man sich, ob das alles, diese kaum übersehbare Bilderfülle aus der Phantasie eines Meisters entstanden sein könne, oder ob nicht doch das Zusammenwirken mehrerer Hände, ein Teamwork in dieser oder jener Form zu vermuten sei. Damit tritt die Frage nach dem Charakter und der Organisationsform dieser Utrechter Werkstätten auf, die seit langem die Forschung beschäftigt: sind es Kartäuser oder Laien, die für die zahlreichen, unter sich allerdings sehr verschiedenartigen und verschiedenwertigen Miniaturen-Handschriften verantwortlich zu machen sind?

Diese Frage kann hier nicht entschieden werden, doch scheint es dem Referenten sicher, daß eine eindringende Analyse zu der Unterscheidung mehrerer Meister und zu einer Chronologie gelangen wird, die mindestens ein Jahrzehnt vom Beginn bis zum Abschluß der Arbeiten umgreift. Dabei ist anzunehmen, daß die ausschließlich dem Morgan-Teil des Stundenbuches angehörenden, mehr als fünfzig Darstellungen von Einzelheiligen als letzte und auch wiederum in einem längeren Arbeitsvorgang entstanden sind. Hier finden sich nun allerdings die erstaunlichsten und ungewöhnlichsten Details, insbesondere bei den Bordüren. Die abgebildeten Beispiele mit dem Apostel Bartholomäus (Abb. 2a, P. 112) und dem Kirchenvater Ambrosius (Abb. 2b, P. 119) mögen das verdeutlichen. Bartholomäus steht vor einem höchst subtil ausgeführten blaugrünen, mit einem zarten, goldenen Wolkenband gemusterten Stoffgrund. Als Rahmung aber sind runde Gebäckstücke und Bretzeln, von männlichen, in Blütenblättern hockenden Figuren gehalten, angeordnet, deren Sinn ungedeutet ist. Bartholomäus ist keineswegs Patron der Bäcker. Plummer lehnt auch mit Recht den Gedanken ab, es handle sich bei dem Gebäck um Hostien. Dabei ist die Realistik des Details, etwa der gebuckelten Oberfläche, der Risse des Gebäcks, stupend. Nicht minder staunenswert die Bordüre des Ambrosius. Die minutiös im Schimmer ihrer schwarzgrauen, gestreiften Schalen und mit goldenem Kern vor weißlichem Grund geschilderten Muscheln erscheinen kunstgeschichtlich mehr als ein Jahrhundert zu früh, man würde sie etwa Georg Hoefnagel und seinen Zeitgenossen zutrauen. Einer der großartigsten Naturalismen des Buches ist die unten eingefügte, unheimlich wirkende braungraue Krabbe. Mit Recht vergleicht Plummer das Ganze mit einem Halsschmuck, dessen Schließe die Krabbe bilden würde. Auch hier bestehen von den Heiligen her keinerlei Beziehungen zu dem Seegetier. Das sind nur zwei Beispiele für eine Fülle ähnlicher avantgardistischer Motive, die auch

innerhalb der Utrechter Buchmalerei fast isoliert stehen und sicherlich noch zu vielfachen Interpretationen Anlaß geben werden.

Da das münstersche Buch, das Gebetbuch der Katharina von Lochorst in New York mit ausgestellt war, ergab sich die Möglichkeit des unmittelbaren Vergleichs der Miniaturen beider Bücher. Auf die sich daraus ergebenden Fragen sei hier anhand einer Gegenüberstellung kurz hingewiesen. Die Kreuzabnahme (Abb. 3a+b) gleicht sich in beiden Büchern nicht nur in der allgemeinen Anlage der Komposition, sondern auch in vielen Details fast wörtlich. Die Männer auf der Leiter sind einfach, bei etwas abweichender Haltung, beide Male die gleichen Personen. Auch der Typ Christi ist identisch. Unterschiedlicher sind Maria und Johannes behandelt, sie erscheinen in dem Lochorst-Buch individualisierter, differenzierter als in dem New Yorker Buch. Das gilt besonders offensichtlich für die Rückenfigur der Maria Magdalena, die nicht nur subtiler in der Durchbildung der Einzelformen, sondern auch überzeugender in ihrer Aktion ist: sie betritt wirklich mit dem rechten Fuß die Leiter, während im Kleve-Buch das Bein in der Luft schwebt. Im ganzen ist die Darstellung des Lochorst-Buches deutlich entwickelter, reifer, also wohl sicher später. Auch aus anderen Argumenten darf man, wie schon gesagt, das münstersche Buch in die Zeit um 1450 datieren. Aber wie ist das Verhältnis der Bücher zueinander? Mit dem Modell: Meister und Werkstattgehilfe scheint es mir nicht erklärt zu sein, denn die Qualität des späteren Buches ist sicher nicht geringer als die des Buches der Katharina von Kleve. Eine Unterscheidung mehrerer Hände wird vermutlich weiterführen. Auch am Buch der Katharina von Lochorst scheinen mindestens zwei Meister beteiligt zu sein.

Zur Klärung dieser Fragen ist es aufschlußreich, das Buch in Den Haag mit heranzuziehen. Aus dessen Studium ergibt sich nämlich, daß es, obwohl gewiß eng dem gleichen Umkreis zugehörig, sicher nicht von einer Hand ausgeführt sein kann. Zeitlich steht es dem Buch in Münster nahe, eher ist es noch später, also nach 1450 geschaffen. Die drei (von ursprünglich sechs) ganzseitigen Miniaturen und die historisierenden Initialen aber sind sicher von anderer Hand als der vielfältige, höchst geistreiche Schmuck der Bordüren, die fast alle Textseiten dieses Buches schmücken. Betrachtet man die Widmungsseite der Handschrift mit den die Muttergottes im Chorraum einer Kirche anbetenden Auftraggebern (Abb. 4), so ist zwar der enge Zusammenhang mit dem New Yorker wie dem münsterschen Buch offensichtlich, gleichzeitig aber ein stilistisches Fortschreiten im Sinne einer Verhärtung und Austrocknung der Form, die sich kaum mehr unter dem gleichen Namen „Meister der Katharina von Kleve“ vorstellen läßt. Bei aller Nähe im einzelnen muß hier doch eine andere Hand innerhalb dieser Werkstatt angenommen werden. Blickt man dagegen auf die Fülle der Einzelfiguren: Tier und Mensch, Alltag und Fest, Skurriles und Geistliches in den Bordüren, so fühlt man sich dem Meister der letzten Teile des New Yorker Buches ganz nahe, wobei sich auch hier schon mehrere Hände unterscheiden lassen. So löst sich, wie es augenblicklich scheint, für alle drei Bücher der „Meister der Katharina von Kleve“ in das komplizierte und schwer durchschaubare Teamwork einer umfangreichen Werkstatt auf, in der sich allerdings führende und mehr handwerkliche Kräfte durchaus unterscheiden lassen. Eine weitere

Klärung wird den größeren Publikationen zu überlassen sein, die jeder der drei Handschriften sicherlich gewidmet werden.

Das unter den Stiftern erscheinende, von Putten gehaltene Allianzwappen des Buches in Den Haag konnte als das des Deric van Sevichveld ermittelt werden (Boon a. a. O., S. 246, Anm. 10). Aus der Eintragung: Sara Plos van Amstel auf dem Vorsatzblatt der Handschrift, geht nur hervor, daß sie zu Ende des 18. Jahrhunderts im Besitz eines der größten Sammler dieser Zeit in Holland, des C. Ploos van Amstel in Amsterdam war, dessen Frau Sara die Tochter des Malers Cornelis Trost war. Zwei interessante Darstellungen des Kunstkabinetts von Ploos van Amstel sind in der gleichzeitigen Delfter Ausstellung „De Schilder in zijn wereld“ zu sehen (Kat. Nr. 77, 146), die vom 6. Februar bis zum 14. März 1965 auch im Museum Antwerpen gezeigt wird.

Paul Pieper

## REZENSIONEN

### NEUE BEITRÄGE ZUR VELAZQUEZ-LITERATUR

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*, Madrid, Fundación Lazaro Caldiano 1963. 640 S.

JOSÉ LOPEZ-REY: *Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre with an introductory study*, London, Faber and Faber. 1963. 367 S. 458 Abb.

JOSÉ CAMON AZNAR: *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe SA. 1964. 2 Bände 1090 S. zahlreiche Taf. u. Abb. im Text.

Die Forschung über Velázquez (V.) hat in den beiden letzten Jahrzehnten eine Fülle neuer Ergebnisse gebracht, die das Bild von Wesen und Entwicklung des Künstlers und seines Werkes entscheidend verändert haben. Die spanische Kunstwissenschaft – in der jüngsten Zeit außerordentlich rege – dabei, wie die italienische, französische und niederländische fast ausschließlich auf die Kunst des eigenen Landes ausgerichtet – hat an diesen Ergebnissen hervorragenden Anteil. Allein das 300. Todesjahr, das in Madrid im Winter 1960/61 mit einer großen, viel diskutierten Ausstellung im Casón von Buen Retiro und einem spanisch-französischen Colloquium in der Casa de Velázquez gefeiert wurde, hat eine Unmenge wichtiger Veröffentlichungen gebracht. Auch an ihnen hat Spanien den Löwenanteil. Zu nennen sind neben dem Ausstellungskatalog (in der 2., verbesserten Auflage) und den *Actes du colloque: V., son temps, son influence*, Paris 1963 in erster Linie die beiden Bände *Varia Velazqueña*, Madrid 1960, von denen der erste Beiträge der internationalen Forschung enthält, der zweite eine treffende Auswahl von Gedichten, Texten und kritischen Kommentaren über V. von 1625 bis 1943 (S. 11 – 208; die fremdsprachlichen Texte leider wimmelnd von Druckfehlern) und eine sehr nützliche Zusammenstellung aller bis dahin bekannten auf den Künstler bezüglichen Dokumente in vollem Wortlaut und chronologischer Reihenfolge (S. 213 – 413). Dann die dem Künstler gewidmeten Hefte der spanischen Zeitschriften *Archivo español de Arte*, *Goya*, *Arquitectura* und *Revista de Ideas Estéticas*. Einige Beiträge im *Archivo Español* enthalten – wie auch ein Beitrag im *Bulletin hispanique*