

Beiträge zu Stil und Oeuvre des Jean de Liège

GERHARD SCHMIDT

Professor, Kunsthistorisches Institut der Universität Wien

EINER DER INTERESSANTESTEN Aspekte jenes Stilwandels, der sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts in der französischen Kunst vollzieht, betrifft nicht eigentlich ihren Formenkanon, sondern ihre Farbigekeit. Sehr deutlich zeigen das die Werke der Glasmalerei: An die Stelle der in satten Rot- und Blautönen "glühenden" Fenster des 13. Jahrhunderts treten nun hellere Scheiben, in denen zunächst kühle, gebrochene Farben wie Grün und Lila mitsprechen, bis schließlich gelbes und weißes Glas für immer größere Flächen Verwendung findet. Ein ähnlicher Prozeß wird in der Buchmalerei durch Jean Pucelle eingeleitet, dessen eigentümliche Semigrisaille-Technik die kräftigen Lokalfarben vermeidet und sie durch die zart abgestufte Grauschattierung vorwiegend weißer Körper ersetzt. Das Stundenbuch der Jeanne d'Evreux in den Cloisters ist eines der ältesten und kennzeichnendsten Beispiele für dieses neue Kolorit, das in seiner ästhetischen Wirkung so stark an Elfenbeinreliefs erinnert. Von da an bis an

1. Vgl. beispielshalber die ganzseitige Krönungsminiatur von 1380 in den "Grandes Chroniques de France," ferner Beauneveus Propheten- und Apostelbilder in dem Psalter des Duc de Berry sowie die Illustrationen der Brüder Limburg zur Bible moralisée; farbige Abbildungen bei J. Porcher, *L'enluminure française* (Paris 1959) Taf. LVII, LXIII und LXIX. Es ist meines Wissens noch nicht untersucht worden, welche Gründe in jedem einzelnen Fall zu der Wahl dieses ungewöhnlichen koloristischen Prinzips geführt haben. Das gilt übrigens ebenso für die gleich noch zu besprechenden Werke der Plastik; bei diesen dürfte es allerdings die relative Kostspieligkeit der "weißen" Materialien (Elfenbein, Marmor und Alabaster) mit sich gebracht haben, daß sich ihrer nur eine kleine Elite von Auftraggebern bedienen konnte.

das Ende des Mittelalters ist die Semigrisaille, neben der traditionellen Buntfarbigkeit, als besonders verfeinerte buchmalerische Technik in Gebrauch geblieben.¹

In der Skulptur hatte eine parallele Entwicklung offenbar schon früher eingesetzt; die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts aufblühende Elfenbeinschnitzerei mag für die allgemeine Verbreitung des neuen farblichen Geschmackes sogar eine bahnbrechende Rolle gespielt haben. Um 1300 treten dann auch in der Plastik größeren Formates die transluziden Materialien wie Alabaster und Weißmarmor neben den traditionellen Kalkstein. Zumindest für Mitglieder des französischen Königshauses und des Hochadels wird nun das Marmorgrabmal obligatorisch, das in der Regel aus einer Schwarzmarmortumba bestand, von der sich die aus weißem Stein gebildeten figürlichen und dekorativen Teile umso effektvoller abhoben² (Abb. 1–3). Spätestens ab dem zweiten Jahrhundert-

2. Die beiden ältesten in Saint-Denis erhaltenen Marmorfiguren sind die der Isabella von Aragon († 1271) und ihres Gemahls, Philipps III. († 1285). Beide sind allerdings erst etwas später ausgeführt worden—die Königin um 1280, der König zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Vgl. P. Vitry und G. Brière, *L'église abbatiale de Saint-Denis* (Paris 1908) S.120 f., Nr. 25, 26. Ich verwende im folgenden die Bezeichnung "Alabaster" als Synonym für "weißen Marmor" und umgekehrt; die mittelalterlichen Quellen halten es bekanntlich ebenso. Für die Fragen stilistischer und ästhetischer Natur, mit denen sich dieser Aufsatz befaßt, dürfte eine präzise Unterscheidung dieser in ihrer künstlerischen Wirkung nahezu identischen Materialien nicht erforderlich sein.



ABB. 1
Jean de Liège, um 1380: Grabmal der Blanche de France-Orléans und ihrer Schwester Marie de France in Saint-Denis. Nach Gaignières (Photo: Bibliothèque Nationale, Paris)

viertel wird diese Materialkombination auch für Retabel üblich (Abb. 5), und die minderen Steinsorten finden zuletzt nur noch für monumentale Bauplastik sowie für solche Grabmäler oder Altäre Verwendung, deren Stifter den weniger wohlhabenden Ständen angehörten.

Auch diese Marmorskulpturen waren farbig gefaßt, doch beschränkte sich die Polychromierung nun auf

wenige Teile ihrer Oberfläche: auf das Haar und einige Einzelheiten der Gesichter, auf heraldische Motive und auf das Gold von Kronen, Schmuckstücken und kleineren Gewandpartien. Den Gesamteindruck bestimmten das Schwarz und das Weiß des Marmors sowie die vergoldeten Teile—ein strenger, feierlicher Dreiklang also, der sich von der viel bunteren Fassung der Steinskulpturen sehr deutlich unterscheiden haben muß.³ Im wesentlichen entsprach er zweifellos jener kühlen und vornehmen Farbwirkung, die uns von den zeitgenössischen Elfenbeinen und von den erwähnten Grisaille-Miniaturen vertraut ist.

Während von den Marmorgrabmälern des 14. Jahrhunderts immerhin einige fast intakt und von vielen anderen wenigstens die Bildnisfiguren der Verstorbenen auf uns gekommen sind, haben sich von den entsprechenden Retabeln nur wenige Bruckstücke erhalten; ein auch nur annähernd komplettes Ensemble, das uns eine Vorstellung von ihrem ursprünglichen Aussehen vermitteln könnte, gibt es meines Wissens überhaupt nicht. Man wird sie sich wohl, ähnlich wie die gleichzeitig entstandenen und in größerer Zahl überlieferten Kalkstein- oder Holzretabel, als ein niedriges Rechteck von beträchtlicher Länge vorstellen dürfen, an dessen Vorderseite, oft unter Blendarkaden, die einzelnen figürlichen Gruppen angebracht waren. Über die ungefähre Wirkung einer solchen Szenenfolge informieren uns etwa jene drei Marmorreliefs des Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen, die heute wieder vor einer Platte aus dunklem Stein aufgestellt sind (Abb. 5).

Bei diesen Antwerpener Fragmenten handelt es sich wahrscheinlich um Pariser Arbeiten etwa der Mitte

3. Es gibt nicht mehr viele Beispiele gotischer Sand- oder Kalksteinplastik, vor denen man noch einen Eindruck ihrer ursprünglichen Buntheit gewinnen kann. Eine der Ausnahmen ist die zauberhafte Verkündigungsmaria des Metropolitan Museum of Art (Acc. No. 17.190.739), farbig reproduziert in: *The Middle Ages, Treasures from The Cloisters and The Metropolitan Museum of Art*. Los Angeles County Museum of Art, 1969, cat. no. 79, ill. p. 173. Über die beabsichtigte Farbwirkung der Marmorgräber geben auch die zeitgenössischen Quellen Aufschluß. Von dem Doppelgrab Philipps IV. und der Jeanne d'Evreux für Maubuisson etwa heißt es in der Abrechnung mit dem Bildhauer: "... une tombe de marbre noir de Dinant, ... et dessus y celle a 2 images d'albâtre blanc, ... et sont lesd. ymages offroisiez d'or où il appartient, et autour de lad. tombe a lettres gravées et

des 14. Jahrhunderts.⁴ Mit ihrer strengen Komposition und Gruppenbildung, ihrer Flächenbezogenheit und der nur zaghaften Andeutung von Raumtiefe erinnern sie noch an die Chorschranken-Reliefs der Notre-Dame, die im Lauf der ersten Jahrhunderthälfte entstanden waren; auch bei einzelnen Figurentypen ist das Nachwirken älterer Vorbilder festzustellen. Alles in allem exemplifizieren sie eine technisch hochstehende, sonst aber nicht sonderlich originelle Serienproduktion, wie sie damals in mehreren französischen und niederländischen Werkstätten gepflegt worden sein dürfte. Dasselbe gilt für die meisten derartigen Reliefs, die erhalten sind. Umso größeres Interesse mußten die ganz wenigen künstlerisch hervorragenden Retabel-Fragmente bei den Kunsthistorikern erwecken: So hat man das wohl großartigste von ihnen, die schöne Darbringungsgruppe des Musée Cluny (Abb. 4), schon vor längerer Zeit mit André Beauneveu in Zusammenhang gebracht und in ihm den Rest eines großen Altaraufsatzes sehen wollen, den dieser Künstler gegen Ende seiner Laufbahn, also in den neunziger Jahren, für eine der Schloßkapellen des Duc de Berry geschaffen hätte.⁵

Diese Zuschreibung an einen der berühmtesten Meister der Epoche war vermutlich weniger durch greifbare Übereinstimmungen mit dessen gesicherten Werken als durch die ungewöhnlich hohe Qualität des fraglichen Reliefs motiviert. Will man ihre Stichhaltigkeit überprüfen, muß man zunächst eine möglichst präzise Vorstellung von dem bildhauerischen Stil Beauneveus zu gewinnen trachten,⁶ denn dieser ist noch längst nicht eindeutig definiert: Einesteils, weil sich die Forschung bisher viel intensiver darum bemüht hat, seine persönliche Eigenart von derjenigen

dorées." Andere Farben werden in dem Text nicht erwähnt. Vgl. B. Prost, "Quelques documents sur l'histoire des arts en France" (II), *Gazette des Beaux-Arts* 36 (1887/II) S. 235–242; der zitierte Text auf S.238.

4. J. de Coe, *Museum Mayer van den Bergh, Catalogus 2: Beeldhouwkunst* (1969) Nr. 2116–2118 ("südniederländisch-französisch, 3. Viertel 14. Jhd."); neuerdings hat man auch ihre Entstehung um 1350/60 in Valenciennes erwogen—vgl. R. Didier u.a., "Une Vierge tournaisienne à Arbois . . .", *Bulletin monumental* 128 (1970) S.105. Ein anderes gut erhaltenes Beispiel sind die vier Fragmente aus der Pariser Sainte-Chapelle im Louvre, die Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung und Grablegung darstellen. Vgl. M. Aubert und M. Beaulieu, *Description raisonnée des sculptures, vol. I: Moyen Age* (Paris 1950) Nr. 189–192.



ABB. 2

André Beauneveu und Jean de Liège (?), 1364–1379: Grabmal Karls V. und der Jeanne de Bourbon in Saint-Denis. Nach Gaignières (Photo: Bibliothèque Nationale, Paris)

5. G. Troescher, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters* (Frankfurt 1940) S.33 f.; Th. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400–1500* (Harmondsworth 1966) S.15, 22. Die Beauneveu betreffende Literatur bis 1955 ist zusammengestellt bei M. Aubert, "Beauneveu," *Encyclopedia of World Art*, vol. II (1960), Sp. 409–411.

6. Seine Tätigkeit als Maler und Illuminator kann in diesem Zusammenhang außer Betracht bleiben.

jüngerer Meister (wie Claus Sluter oder Jean de Cambrai) abzugrenzen als von der seiner gleichaltrigen Zeitgenossen;⁷ andererseits auch, weil es im Grunde keine einzige Skulptur gibt, deren *eigenhändige* Ausführung durch Beauneveu einwandfrei belegt wäre. Das gilt schon von seinem ersten großen Auftrag, den Grabmälern der drei ältesten Könige aus dem Hause Valois in Saint-Denis, die Karl V. im Herbst 1364 bei ihm bestellt hat. In den Geldanweisungen, die der Meister für sie erhielt, wird er zwar vom König als "nostre amé Andrieu Biauneveu, nostre ymager" bezeichnet, empfängt jedoch die einzelnen Geldbeträge stets ausdrücklich "pour faire prest et paiement aus ouvriers qui font les dittes tumbes, et leur distribuer par la fourme et maniere que bon lui semblera."⁸ Von Art und Umfang seiner eigenen Beteiligung ist nirgends die Rede, so daß er hier in erster Linie als verantwortlicher Koordinator der Arbeiten erscheint, die offenbar von einem größeren Team in relativ kurzer Zeit durchgeführt werden sollten.

Drei der vier Liegefiguren, die damals bestellt wurden, haben sich in Saint-Denis erhalten: Philipp VI., Johann der Gute und Karl V.; über das ungefähre Aussehen der Johanna von Burgund, die Philipps VI. zweite Gemahlin und Karls V. Großmutter gewesen war, informiert uns nur eine alte Nachzeichnung der Sammlung Gaignières (Abb. 3). Die drei heute noch überprüfbaren Gisants stammen nun ganz offensichtlich nicht von einer Hand, sondern verraten, daß sie aus dem Zusammenwirken mehrerer Kräfte hervorgegangen sind. Die Figuren Philipps VI. und Johanns des Guten sind zwar in ihrem physischen Habitus, in Kostümierung und Faltenwurf nahezu identisch, tragen aber Köpfe, die sich voneinander durch ihren Stil und ihre technische Ausführung erheblich unterscheiden; mindestens zwei, wenn nicht sogar drei Meister müssen an ihrer Ausführung beteiligt gewesen sein. Karl V. endlich stimmt mit den beiden

genannten Statuen weder in der Kopf-, noch in der Körperbildung überein, sondern setzt sich von ihnen in jeder Hinsicht deutlich ab.⁹

Diese Figur des regierenden Königs ist zweifellos die künstlerisch bedeutendste von den dreien und scheint auch stilistisch ganz aus einem Guß zu sein (Abb. 6). Es spricht vieles dafür, daß wir es hier, wo es um das Grabmal des Auftraggebers ging, mit einer Schöpfung des leitenden Meisters, eben Beauneveus, zu tun haben.¹⁰ Diese Vermutung (denn um mehr handelt es sich zunächst nicht) gewinnt noch dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß die einzige andere Skulptur, die Beauneveu relativ überzeugend zugeschrieben werden kann, wesentliche Stilmerkmale gerade mit dem Gisant Karls V. teilt. Es ist das die lebensgroße Statue einer hl. Katharina in der sogenannten Grafen- (oder Katharinen-) Kapelle zu Courtrai (Abb. 8), die der Meister vermutlich um 1373/74 geschaffen hat. Er stand damals in den Diensten des Grafen von Flandern, Louis de Male, der in dieser von ihm gestifteten und seit Ende des Jahres 1373 benützbar Kapelle sein Grabmal errichten lassen wollte. 1374 erhält Beauneveu die ersten (und sogleich relativ hohen) Zahlungen "sur l'ouvrage d'une novele tombe que monseigneur lui fait faire pour lui."¹¹ Dieses Monument scheint jedoch nie vollendet worden zu sein, da Beauneveu in den folgenden Jahren auch mancherlei anderen Arbeiten in Ypern und Cambrai nachging¹² und Louis de Male noch in seinem Testament von 1381 Vorsorge treffen mußte, "que par dessus nostre corps soit faite une tombe par l'ordenance de noz executeurs . . . , telle comme bon leur semblera."¹³ In einem zweiten Testament, das erst knapp vor seinem Tod (1384) aufgesetzt wurde, verfügte der Graf schließlich, daß man ihn nicht in Courtrai, sondern in Lille begraben solle.¹⁴ Dort hat ihm dann allerdings erst sein Urenkel, Philipp der Gute von Burgund, ein Bronzedenkmal errichten lassen, das heute ebenso ver-

7. Vgl. Müller, *Sculpture*, S. 14 f., sowie St. K. Scher, "Beauneveu and Sluter," *Gesta* VII (1968) S. 3–14.

8. Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle* (Lille 1886) S.452–454; L. Courajod und P.-F. Marcou, *Musée de sculpture comparée. Catalogue raisonné. XIVe et XVe siècles* (Paris 1892) S. 37 ff., Nr. 654.

9. Vgl. außer unseren Abb. 12 und 13 auch die Wiedergaben aller drei Köpfe bei M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de*

Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke (London–New York 1967) Fig. 589–591.

10. P. Pradel, "Les tombeaux de Charles V," *Bulletin monumental* 109 (1951) S. 273–296.

11. Vgl. Troescher, *Burgundische Plastik*, S. 23 f. Die entsprechenden Belege wieder bei Dehaisnes, *Documents*, S. 523 f.

12. Ebenda, S. 553 f.

13. Ebenda, S. 580.

14. Ebenda, S. 601.

ABB. 3

André Beauneveu und seine Werkstatt, 1364/65:
Grabmal der Jeanne de Bourgogne in Saint-
Denis. Nach Gaignières (Photo: Bibliothèque
Nationale, Paris)



schwunden ist wie die Reste des von Beauneveu be-
gonnenen Marmorgrabes.

Die einzige aus der fraglichen Zeit erhaltene Plastik
in Courtrai ist die erwähnte Katharinenstatue. Da
Beauneveu damals an dem für die Katharinenkapelle
bestimmten Grab arbeitete, liegt es nahe, ihm auch
die Figur der Titelheiligen zuzuschreiben; diese dürfte
sogar seine erste für Louis de Male ausgeführte Arbeit
gewesen sein.¹⁵ Stellt man die Heilige dem Gisant
Karls V. in Saint-Denis gegenüber (Abb. 6 und 8),
erscheint es—zumal, wenn man den zeitlichen Ab-
stand von rund zehn Jahren bedenkt—durchaus glaub-
haft, daß beide Werke von ein und demselben Künst-
ler stammen. Und dieser kann nach menschlichem
Ermessen nur André Beauneveu gewesen sein, denn
er allein ist sowohl für Karl V. in Saint-Denis als auch
für Louis de Male in Courtrai tätig gewesen.

Von diesen zwei Skulpturen ausgehend, läßt sich
Beauneveus Kunst zumindest in ihren wesentlichen
Merkmale bestimmen: Obwohl sie in Einzelheiten—
etwa in dem packenden Porträtkopf des Königs (Abb.
12)—einen bis dahin unerhörten Realismus anstrebt
und verwirklicht, sind ihr im Ganzen doch ein ge-
wisser Adel und ein schöner, feierlicher Ernst eigen.
Die Figuren werden einem strengen Umriß einge-
schrieben and relativ flach gebildet; fast meint man,
noch den Formzwang des Marmorblocks zu spüren.
Trotzdem gelingt es Beauneveu, sowohl den ganzen
Gestalten als auch allen Kleinformen eine betont
haptische Wirkung zu verleihen. Gleichgültig, ob es
sich um einen menschlichen Körper, um einen Kopf
oder nur um die Nase, die Lippen, ja selbst die Aug-
äpfel handelt—jedem einzelnen dieser Gebilde scheint
eine besondere Schwellkraft eigen, die es gleichsam
von innen her an die Grenzen der vom Künstler ge-
wollten Form herandrängt. Ähnlich werden auch die
Draperien primär durch einige großzügig schwingende
und schön gerundete Faltenwülste, und erst in zweiter
Linie durch die seichte Hohlform der Mulden defi-
niert; selbst die Schlingen und Spiralen der Gewand-
säume dienen hier nicht einem linearen—denn das

15. D. Roggen, "A. Beauneveu en het Katharinabeeld van
Kortrijk," *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* XV (1954)
S. 223–231, hat diese alte Hypothese mit neuen und sehr über-
zeugenden Argumenten untermauert.



ABB. 4
Jean de Liège, um 1365/70: Darbringung Christi im Tempel. Musée Cluny, Paris (Photo: Bildarchiv Foto Marburg)



ABB. 5

Paris oder Hainaut, um 1350: Darbringung im Tempel, Einzug in Jerusalem, Christus auf dem Ölberg. Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen (Photo: Bildarchiv Foto Marburg)

hieße: flächengliedernden—Effekt, sondern sollen vor allem die räumliche Tiefe der Faltenröhren bezeugen. All das ist zwar an der majestätischen Heiligen noch viel vollkommener entwickelt als an der älteren Bildnisstatue des von Natur aus schwächtigen Königs, doch werden beide Figuren unverkennbar von identischen Formvorstellungen geprägt. Soweit sie noch ihre originalen Hände besitzen (bei Karl V. ist nur die linke, bei der hl. Katharina die rechte intakt erhalten), folgen sogar die Finger demselben morphologischen Prinzip: Trotz ihrer Schlankheit wirken sie prall und fest, weil ihre klare, zylindrische Grundform weder durch Runzeln noch durch das übermäßige Betonen der Gelenke beeinträchtigt wird (Abb. 7).

Die Darbringungsgruppe des Musée Cluny (Abb. 4) läßt sich mit den beiden besprochenen Statuen nur schwer auf einen gemeinsamen stilistischen Nenner bringen. Hier wird die Körperlichkeit der Figuren bei weitem nicht so bewußt ausgekostet wie dort, sondern eher künstlich verschleiert: sowohl durch das komplizierte Spiel der Bewegungen und Faltenwürfe als auch durch die feine stoffliche Differenzierung der Oberfläche. Die Gewandfalten mit ihren schmalen, manchmal sogar scharfen Graten sind zahlreicher und zugleich schlaffer; sie betonen eher das lockere Fallen als das plastische Schwellen der Draperien. Der Kopf

Mariae (Abb. 9) ist zwar dem der hl. Katharina im Typus verwandt,¹⁶ doch erkennt man bei näherem Zusehen, daß sein eigentlicher Reiz nicht auf seinen plastischen Werten beruht, sondern auf der subtilen Behandlung seiner Oberfläche. Was hier zählt, ist die zarte, unter dem Druck des Fingers nachgebende Haut, nicht das Formgerüst aus Knochen und festem Fleisch. Noch drastischer unterscheiden sich die Hände, die in der Darbringung relativ plump wirken und an deren kurzen Fingern jedes Gelenk durch eine knotige Verdickung betont erscheint.

Das alles müßte die Autorschaft Beauneveus nicht unbedingt ausschließen, handelt es sich doch bei dieser Gruppe erstens um eine Skulptur viel kleineren Formats, zweitens um ein Relief und drittens vielleicht auch um ein Spätwerk des Künstlers aus seinen letzten Lebensjahren in Bourges, das von der Statue der hl. Katharina durch einen Zeitraum von rund zwanzig Jahren getrennt sein mag.¹⁷ Man könnte sich—wenn auch zögernd—mit dieser Begründung einverstanden

16. Eine gute Detailabbildung des letzteren bei Meiss, *French Painting*, Fig. 672.

17. Allerdings zeigt auch keine der in Bourges erhaltenen Skulpturen, die mit der dortigen Tätigkeit Beauneveus in Zusammenhang gebracht werden können, irgendeine Verwandtschaft mit dem Relief des Musée Cluny. Vgl. Scher, "Beauneveu and Sluter," dem das Verdienst zukommt, den spezifischen Stil dieser "Schule von Bourges" herausgearbeitet zu haben.



ABB. 6
André Beauneveu, 1364/65: Liegefigur Karls V.
in Saint-Denis (nach "Musées et Monuments de
France," I, 1936)

erklären, gäbe es nicht ein anderes Bildwerk, das der Darbringung um vieles näher steht als die Statuen Beauneveus und das zudem als Arbeit eines ebenso bedeutenden Bildhauers gesichert ist. Es ist dies das Eingeweidegrab König Karls IV. und seiner Gemahlin Jeanne d'Evreux, das 1372 in der Abtei Maubuisson aufgestellt wurde, von wo die beiden Liegefiguren in den Louvre gelangt sind (Abb. 11). Aus dem "Compte de l'exécution du testament" der erst 1371 verstorbenen Königin geht hervor, daß sie noch zu ihren Lebzeiten einen gewissen "Hennequin du Liege, ymagier à Paris" mit der Ausführung dieses Grabmals beauftragt hatte.¹⁸

Die Statuen des Königspaares sind unterlebensgroß; mit ihrer Länge von ca. 110 cm kommen sie dem Darbringungsrelief (Höhe 64 cm) relativ nahe. Das erleichtert den Stilvergleich, bei dem allerdings von den erneuerten Kronen und dem ergänzten rechten Unterarm der Jeanne d'Evreux abzusehen ist. Was an dem Doppelgrab zunächst ins Auge springt, ist die energische Haltung der Figuren, die nicht eigentlich ruhen (wie beispielshalber Karl V., Abb. 6), sondern sich vergleichsweise aktiv gebärden. Vor allem der König ist für eine Liegefigur ganz ungewöhnlich konzipiert: Wie er die rechte Hand, die ursprünglich das Szepter hielt,

18. Aubert u. Beaulieu, *Description raisonnée*, Nr. 220–221; Prost, "Quelques documents," S. 238.



ABB. 7
André Beauneveu: Die linke Hand Karls V. Vgl.
Abb. 6 (Photo: Stephen K. Scher)

ABB. 8

André Beauneveu, 1373/74: Die hl. Katharina.
Grafenkapelle, Courtrai (Photo: Copyright
A.C.L. Bruxelles)

vom Körper abspreizt, oder mit der linken den Eingeweidebeutel gegen die Brust drückt und den Mantel rafft, wie er den Rumpf vorstreckt und zugleich den Kopf zurückwirft, das alles zeugt von einer gewissen Freude des Künstlers an dramatischen Effekten, die sich nicht zuletzt auch darin äußert, wie er das üppige Haar Philipps locker und der Schwerkraft folgend nach hinten fallen läßt. Schon vor diesem Werk glaubt man zu spüren, daß Jean de Liège nicht ausschließlich Grabmäler oder Statuen, sondern auch szenische Gruppen geschaffen haben wird.

Die Darbringung Christi im Tempel ist von ihrem Thema her sowie nach alter ikonographischer Tradition ein feierlich ruhiger Vorgang; die Gruppe des Musée Cluny jedoch führt in dieses Geschehen sowohl inhaltliche als auch räumlich-körperliche Spannungen ein, deren Außergewöhnlichkeit einem erst voll zu Bewußtsein kommt, wenn man etwa die ältere Antwerpener Fassung desselben Gegenstandes zum Vergleich heranzieht¹⁹ (Abb. 5). Recht reizvoll ist dort das anekdotische Motiv des Christkinds, das ängstlich vor dem bärtigen Alten zurückzuweichen scheint; sonst aber zeigt keine der Figuren eine definierbare seelische Regung. In dem Pariser Relief dagegen verhält sich das Kind zwar passiv, steht aber räumlich und ideell im Mittelpunkt einer wirklichen Handlung: Liebevoll und nachsichtig lächelnd hält es Maria dem greisen Simeon hin, der sich mit behutsam ausgebreiteten Armen vorbeugt, während sich in seinem zerfurchten Antlitz schon die visionäre Erregung spiegelt (Luk. 2, 25–35). Auch wie die Begleiterin Mariae von hinten betulich herandrängt und zugleich die Blickverbindung mit dem Betrachter sucht, ist neu gegenüber der viel konventionelleren Haltung der entsprechenden Figur in Antwerpen.

19. Troescher, *Burgundische Plastik*, S. 33 f., hat dieses Relief für "eine vereinfachte jedoch deutliche Replik nach dem Pariser Marmorfragment" gehalten. Mir scheint es für eine Replik zu viele Unterschiede gerade in signifikanten Details aufzuweisen—abgesehen davon, daß eine Datierung an das Jahrhundertende, wie sie die These Troeschers impliziert, aus stilistischen Gründen nicht akzeptabel sein dürfte.



Der Meister des Pariser Fragments ist ein Menschenschilderer von hohen Graden und zugleich ein packender Erzähler gewesen, der die potentiell dramatischen Elemente eines Vorganges gleichsam instinktiv erfaßt haben muß. Schon diese Grundhaltung legt es nahe, ihn mit dem Schöpfer des eigenartig belebten Königspaares aus Maubuisson (Abb. 11) in Verbindung zu bringen. Ein Vergleich der stilistischen Merkmale der beiden Werke bestätigt vollends unsere Vermutung: Die Darbringungsgruppe des Musée Cluny ist nicht von Beauneveu, sondern von Jean de Liège geschaffen worden. Am klarsten zeigt das ihr sehr differenzierter und ein wenig spröder Faltenstil, für den die tiefen Einschnitte und knitterigen Brüche ebenso kennzeichnend sind wie die Dürtigkeit aller positiv plastischen Formwerte. Die Säume bilden keine voluminösen Spiralen, sondern schmiegen sich in flachen Schlingen oder locker geführten Meandern an die tiefer liegenden Gewandschichten an. Wohl wird oft der Kontrast zwischen energisch gerafften und locker fallenden Partien gesucht, aber weder Faltenbäusche noch Faltengehänge besitzen schwellende Kraft. In der Darbringung wie im Doppelgrab verrät die Gewandbehandlung dieselbe Tendenz, eher von der plastischen Substanz zu zehren als diese in ihrer Wirkung zu steigern. Gewisse, häufig wiederkehrende Formeln unterstreichen die Übereinstimmung im Grundsätzlichen: so die kleinen Faltschlaufen in den Ellenbeugen oder die hakenförmigen und dreieckigen Faltenbrüche, die sich vor allem beim Aufstoß des Gewandes über den Füßen bilden. Ein Vergleich der Hände (kurze, lebhaft bewegte Finger mit artikulierten Gelenken) und der Gesichtsbildung beseitigt den letzten Zweifel: Bei der Darbringungsmaria (Abb. 9) wie bei der Königin finden wir die gleiche kleine, aber fleischige Nase, die gleiche punktförmige Vertiefung in den Mundwinkeln und den gleichen Schnitt der Augen die mit ihren ein wenig geschwollenen Lidern in eine weich modellierte, fast kreisförmige Mulde eingebettet liegen.

Jean de Liège war—wie André Beauneveu—einer jener Bildhauer niederländischer Herkunft, deren Tätigkeit für französische Auftraggeber zwar durch zahlreiche Quellen belegt ist, von deren bezeugten Werken jedoch nur ganz wenige auf uns gekommen sind. Während nun die Tatsache, daß Beauneveu



ABB. 9
Jean de Liège: Ausschnitt aus der Darbringungsgruppe Abb. 4 (Photo: Bildarchiv Foto Marburg)

zuletzt im Dienste eines so vielseitigen und glänzenden Mäzens wie des Duc de Berry stand, das Interesse an ihm stets wachgehalten und wohl auch spekulative Zuschreibungen begünstigt hat, wurde Jean de Liège nur selten zum Gegenstand intensiverer Studien gemacht.²⁰ Die ersten Nachrichten, die wir von diesen

20. Eine Ausnahme ist Pierre Pradel, der sich in mehreren wichtigen Aufsätzen mit diesem Künstler beschäftigt hat: P. Pradel, "Les tombeaux," S. 281–291; derselbe, "Notes sur la vie et les oeuvres du sculpteur Jean de Liège," *L'Art Mosan. Journées d'études, Paris, Février 1952* (Paris 1953) S. 217–219; derselbe, "Les tombiers français en Angleterre au XIV^e siècle," *Mémoires de la Soc. Nat. des Antiquaires de France, Recueil du Cent Cinquantenaire* (Paris 1954) S. 235–243. Aus dem älteren Schrifttum sind zu nennen: A. Vidier, "Un tombier liégeois à Paris au XIV^e siècle," *Mémoires de la Soc. de l'Hist. de Paris et de l'Île-de-France* XXX (1903), S. 281–

beiden, vermutlich fast gleichaltrigen, kurz vor oder um 1330 geborenen Künstlern besitzen, stammen zufällig aus demselben Jahr: 1361 restaurierte Beauneveu in seiner Heimatstadt Valenciennes eine beschädigte Statue, während Jean de Liège, der damals schon als "faiseur de tumbes" in Paris sesshaft war, das Grab der Jeanne de Bretagne in der Dominikanerkirche zu Orléans errichtete.²¹ Karl V. hat dann, schon kurz nach seinem Regierungsantritt, beide Meister in

308; M. Devigne, *La sculpture mosane du XIIe au XVIe siècle* (Paris-Bruxelles 1932), S. 77–96; W. H. Forsyth, "A Head from a Royal Effigy," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* N. S. III (1944/45) S. 214–219.

21. Dehaisnes, *Documents*, S. 440 und 432. Dieses Grabmal ist nicht erhalten.



ABB. 10
Liegefiguren der Jeanne d'Evreux und Karls IV.
in Saint-Denis (Photo: Gerhard Schmidt)

seinen Dienst genommen. Beauneveu wird 1364 mit der Herstellung der erwähnten Grabmäler in Saint-Denis betraut, und Jean de Liège wirkt spätestens ab 1365 an der Dekoration der "Vis du Louvre" mit, ja erhält sogar den besonders wichtigen Auftrag, die Statuen des Königs und der Königin für diese Prunktreppe zu schaffen. Beauneveu scheint Paris allerdings bald wieder verlassen zu haben und verschwindet vorübergehend aus den Quellen; wir treffen ihn erst in den siebziger Jahren in den Niederlanden wieder, und von 1386 bis zu seinem Tod um 1400 ist er—vor allem in Bourges—als Illuminator, Maler und Bildhauer für Jean de Berry tätig gewesen.

Jean de Liège aber scheint in Paris zum bevorzugten Grabplastiker des Hofes avanciert zu sein.



ABB. 11
Jean de Liège, vor 1371: Liegefiguren vom Eingeweidegrab der Jeanne d'Evreux und Karls IV.
aus Maubuisson. Louvre, Paris (Photo: Bildarchiv Foto Marburg)



ABB. 12

Andrè Beauneveu: Der Kopf Karls V. Vgl. Abb. 6 (Photo: Stephen K. Scher)



ABB. 13

Jean de Liège (?), um 1365 oder um 1376/79: Kopf der Liegefigur Philipps VI. in Saint-Denis (Photo: Stephen K. Scher)

1367–1369 arbeitet er an dem Herzgrab Karls V. für die Kathedrale von Rouen, dessen Aussehen uns nur in einem leider nicht sehr aufschlußreichen Aquarell der Sammlung Gaignières überliefert ist;²² vor 1371 muß er das erwähnte Doppelgrab für Maubuisson gefertigt haben, und daß er auch in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens nicht müßig war, geht aus seinem Nachlaßinventar hervor, das im Winter 1382/83, rund zwei Jahre nach seinem Tode, verfaßt wurde und das unter anderem auch die Skulpturenverzeichnet, welche die Exekutoren in seiner Werkstatt vorgefunden hatten.²³ Darunter befanden sich mehrere Grabmäler, sowohl aus Marmor als auch aus billigeren Steinsorten, ferner eine lebensgroße Madonna (“V piez et demi de lonc”), eine ebensolche Statue Johannes des Täufers, zwei Statuetten Mariae und eine weitere des Täufers (“toutes d’alabastré et d’un pié de lonc ou environs”), zwei Porträtfiguren Karls V. und seiner Gemahlin (“de pierre du franc de Vitry”), schließlich ein Steinretabel mit der “ystoire de la vie saint Martin” und

eine Anzahl von Alabastergruppen, die zweifellos auch für Altäre bestimmt waren: ein “crucifement où sont les ymages du crucefilx, de Notre Dame, de mons.

22. Pradel, “Les tombeaux,” S. 281 ff. mit Abb.

23. Im Wortlaut publiziert von Vidier, “Un tombier,” S. 290–308. Die Liste der Bildwerke auf S. 298 f., zwei weitere Stücke werden auf S. 301 erwähnt. Hier noch ein Wort über die Entstehungszeit dieses Dokuments und über die Hinweise, die es auf das Todesdatum des Jean de Liège gibt: Das Inventar ist nach dem 23. Dezember 1382 aufgesetzt worden, da ein einleitend zitierter Erlaß, mit dem das Parlament von Paris zwei Kommissare zu der Verlassenschaft delegiert, dieses Datum trägt. Abgeschlossen und von den Kommissaren signiert wurde das Schriftstück erst am 7. Mai 1383. (Vgl. Vidier, op. cit., S. 290 und 308.) Daß Jean de Liège damals schon rund zwei Jahre lang tot war, scheint daraus hervorzugehen, daß die Exekutoren Spesen für einen ebensolangen Zeitraum verrechnen. Unter “autres mises pour depens commun” heißt es nämlich (Vidier, op. cit., S. 306): “Item, pour plusiers dyners faiz au Palaiz et en l’ostel dudit Hennequin, où nous, executeurs dessus dits, plusieurs notaires, examinateurs et autres, avons esté par deux années, XXXIII l. p.” Jean de Liège dürfte also bereits im Frühjahr 1381 gestorben sein.

saint Jehan l'Evangeliste," eine "Annunciacion" und eine "Gesine Notre Dame"—also Darstellungen der Verkündigung Mariae und der Geburt Christi.

Das Inventar zeigt Jean de Liège als einen relativ vielseitigen Bildhauer, der keineswegs nur Grabmäler und monumentale Statuen, sondern auch kleine Alabasterstatuetten und zahlreiche Altarreliefs geschaffen hat. Es liegt auf der Hand, daß unsere zunächst nur aus stilistischen Gründen erwogene Zuschreibung der Cluny-Darbringung durch diese Nachrichten noch erheblich an äußerer Wahrscheinlichkeit gewinnt.²⁴ Außerdem befindet sich unter den im Inventar erwähnten Grabmälern eines, das uns in seinen wichtigsten Teilen bis heute überliefert ist: "la tombe madame la duchesse d'Orleans et de sa seur, dont les ymages sont d'alebastre et la tombe est de marbre noir de Dinant." Es handelt sich hier um jenes Doppelgrab, das Blanche de France (†1393)—eine Tochter Karls IV. aus seiner Ehe mit Jeanne d'Evreux, seit 1375 kinderlose Witwe des Philippe d'Orléans und zuletzt die einzige noch lebende Angehörige der kapetingischen Hauptlinie—für sich und für ihre schon 1341 nur vierzehnjährig verstorbene Schwester Marie de France in Saint-Denis hat errichten lassen (Abb. 1). Dort hat sich nur die Liegefigur der Blanche erhalten, während die Marie in den Wirren der Revolution abhanden kam.²⁵ Erst in unserem Jahrhundert ist ihre Büste wieder aufgetaucht; sie gelangte 1941 in das Metropolitan Museum of Art, wo es bald darauf gelang, ihre Herkunft und Identität festzustellen.²⁶

Dieser makellos erhaltene Kopf und die ebenfalls noch weitgehend intakte Statue der Blanche²⁷ erlauben es uns, den Spätstil des Jean de Liège anhand von Originalen zu beurteilen, die in seinen letzten Lebensjahren, um 1380, entstanden sein müssen (Abb. 16, 21). Ganz anders als auf dem Doppelgrab aus Maubuisson, das mindestens zehn Jahre älter ist (Abb. 11), erscheinen die Liegefiguren nun völlig bewegungslos und von einem sehr schlichten Umriß bestimmt.²⁸ An dem Grundcharakter der Drapierung jedoch, die nach wie vor die scharf einschneidenden Mulden stärker betont als die schmalen Faltenwülste mit ihren spröden Schlaufen und Brüchen, hat sich kaum etwas geändert. Die Gesichter schließlich (Abb. 14, 21) zeigen noch immer dieselbe, ja sogar eine gesteigerte Empfindlichkeit für die besonderen Oberflächenreize des Inkarnats: Die ringförmig eingetieften Augenhöhlen, die leicht

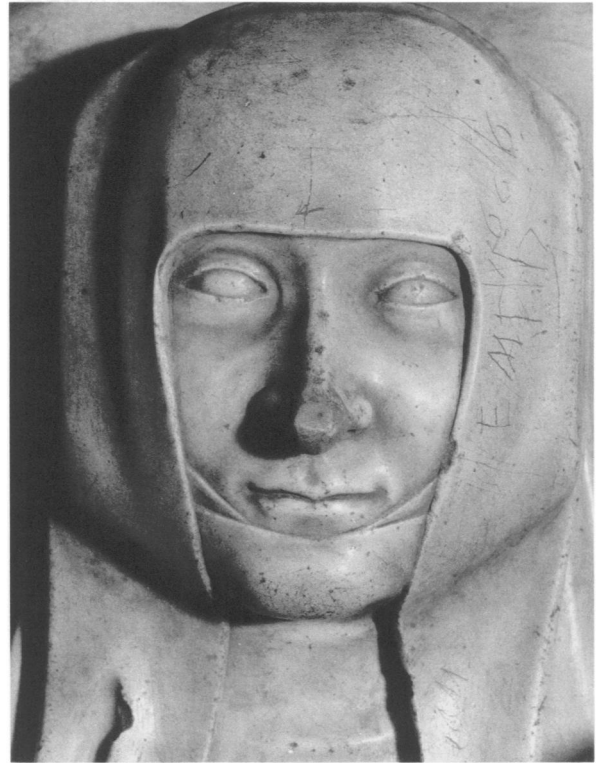


ABB. 14

Jean de Liège, um 1380: Kopf der Blanche de France-Orléans. Vgl. Abb. 1 (Photo: Stephen K. Scher)

geschwollenen Lider, das weiche Fleisch der Wangen, der Mund mit der schmalen, zipfeligen Oberlippe und den zwei punktförmigen Grübchen in den Winkeln—das alles scheint wie aus Wachs modelliert und gewinnt dem Marmor eine Wirkung von vibrierender Sinnlichkeit ab. Die individuelle Charakterisierung der Personen schließlich erreicht nun eine Schärfe, die den Vergleich mit Beauneveus Königsgrab (Abb. 12)

24. Es muß hier ergänzt werden, daß uns keine einzige der bisher bekannt gewordenen Quellen von einer ähnlichen Tätigkeit Beauneveus berichtet.

25. Courajod u. Marcou, *Musée*, S. 52 ff., Nr. 664; Vitry u. Brière, *Saint-Denis*, S. 130 f. Nr. 45.

26. Forsyth, "Royal Effigy."

27. Ergänzungen des 19. Jahrhunderts sind nur die gefalteten Hände, die äußerste Spitze der Nase und das unterste Viertel des Körpers.

28. Vgl. die Gesamtansicht der Blanche de France-Orléans bei G. Schmidt, "Drei Pariser Marmorbildhauer des 14. Jahrhunderts," *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXIV (1971), Abb. 221.

nicht mehr zu scheuen braucht; die mit allen körperlichen Merkmalen der Jugend ausgestattete und doch von der Schwermut eines frühen Todes gezeichnete Marie de France zählt, ebenso wie ihre ältere Schwester mit den klugen Augen und dem skeptischen Mund, zu den unvergeßlichsten Physiognomien, die das 14. Jahrhundert hervorgebracht hat.

Mit diesen beiden für Jean de Liège gesicherten und auch zeitlich annähernd festgelegten Doppelgräbern aus Maubuisson (vor 1371) und Saint-Denis (um 1380) besitzen wir zwei Anhaltspunkte, die es uns ermöglichen müßten, andere Zuschreibungen zu überprüfen und die ungefähre Entstehungszeit undatierter Werke zu ermitteln. Bezieht man etwa die Darbringung des Musée Cluny in den Vergleich ein, zeigt sich sofort, daß sie dem älteren Grabmal entschieden näher steht (Abb. 4, 11) und daher ebenfalls aus den Jahren vor oder um 1370 stammen wird.

Wo das ältere Schrifttum dem Jean de Liège andere als die zwei urkundlich bezeugten Werke zugeschrieben hat, geschah dies meist aufgrund irgendeines Hinweises

in den reichlich erhaltenen Quellen. So hat sich seinerzeit eine kleine Kontroverse darüber entsponnen, ob unser Meister identisch gewesen sei mit jenem Hennequin de la Croix, der 1374 ein bei Sauval beschriebenes Grab des Thévenin de Saint-Léger, des Narren Karls V., für eine Kirche in Senlis geschaffen haben soll;²⁹ da dieses Denkmal nicht erhalten ist, können wir die damit zusammenhängende Streitfrage vernachlässigen. Größeres Gewicht hat die heute fast allgemein akzeptierte Zuschreibung des Grabes der englischen Königin Philippa von Hennegau (†1369) in Westminster, für dessen Ausführung dem "Haukino Liege de Francia" am 20. Jänner 1367 eine Zahlung aus der königlichen Kasse bewilligt wird.³⁰ Es wäre immerhin denkbar, daß sich Jean de Liège—ungeachtet der politischen Spannung zwischen den beiden Ländern—vorübergehend in England aufgehalten hätte, nachdem die Vis du Louvre vollendet war und ehe er durch

29. Übersichtlich resümiert in dem Artikel "Jean de Liège" bei Thieme und Becker, *Allg. Lexikon der bildenden Künstler*, vol. XVIII (1925) S. 461 f.

30. Vgl. Pradel, "Tombeaux français," S. 237.

ABB. 15

Jean de Liège (?), um 1375/79: Liegefigur der Maria von Spanien in Saint-Denis (Photo: Stephen K. Scher)



Karl V. mit der Ausführung seines Herzgrabes in Rouen beauftragt wurde. Dafür spricht nicht nur die Namensgleichheit (in Verbindung mit dem auffälligen Zusatz "de Francia"), sondern auch der vorzügliche Kopf der Philippa,³¹ der sich tatsächlich dem Frühstil unseres Meisters einzuordnen scheint. Die schlechte Sichtbarkeit des Originals in Westminster erschwert freilich ein abschließendes Urteil, und auf keinen Fall wird Jean de Liège viel mehr als diesen Kopf eigenhändig gearbeitet haben. Denn sowohl die Liegefigur der Königin als auch der Grabmaltypus insgesamt entsprechen viel unmittelbarer der englischen als der französisch-niederländischen Tradition.³²

Angeregt durch die Erwähnung zweier Statuen Karls V. und seiner Gemahlin im Nachlaßprotokoll

31. Ebenda, Fig. 1.

32. Royal Commission on Historical Monuments, *An Inventory of the Historical Monuments in London, vol. I: Westminster Abbey* (London 1924) Taf. 58, 187.

33. Devigne, *Sculpture mosane*, S. 84. Zu den Figuren vgl. Aubert u. Beaulieu, *Description raisonnée*, Nr. 223–224, und A. Erlande-Brandenburg, "Les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon du Musée du Louvre," *Bulletin monumental* 1968, S. 28–36.

von 1382 hat man diese mit den beiden Stifterfiguren von der Pariser Coelestinerkirche gleichsetzen wollen, die sich heute im Louvre befinden.³³ Eine solche Hypothese ist freilich durch stilistische Argumente kaum zu erhärten und stößt überdies auf chronologische Schwierigkeiten: Da die Coelestinerkirche bereits 1370 geweiht wurde, ist nicht recht einzusehen, warum ihre Portalfiguren noch zwölf Jahre später (und offenbar in vollendetem Zustand) in der Werkstatt des Bildhauers hätten stehen sollen.³⁴—Schließlich wurde auch, und zwar aus stilistischen Gründen, das Grabmal der Margarete von Flandern (†1382) in Saint-Denis mit der Werkstatt des Jean de Liège in Verbindung gebracht.³⁵ Diese Vermutung mag zutreffen, doch wird es sich bei dem in allen Einzelheiten plas-

34. Kürzlich habe ich an anderer Stelle auf die Möglichkeit hingewiesen, ein bisher nur aus den Quellen bekannter Bildhauer, Jehan de Torry, könnte unter Umständen der Autor der Skulpturen am Coelestinerportal gewesen sein: Vgl. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1971, S. 80, Anm. 17.

35. Vitry u. Brière, *Saint-Denis*, S. 131, Nr. 46; Pradel, "Jean de Liège," S. 218.

ABB. 16

Jean de Liège, um 1380: Liegefigur der Blanche de France-Orléans in Saint-Denis. Vgl. Abb. 1 (Photo: Stephen K. Scher)



ABB. 17

Jean de Liège, um 1375/80: Engel von einer Verkündigungsgruppe. The Metropolitan Museum of Art, gift of J. Pierpont Morgan, 17.190.390

tisch artikulierten Antlitz dieser Fürstin kaum um eine eigenhändige Arbeit des Meisters handeln.

Darüber hinaus gibt es schließlich noch eine Anzahl von bisher wenig beachteten Skulpturen, die ich allein aufgrund ihrer charakteristischen Stilmerkmale dem Jean de Liège zuschreiben möchte. An ihrer Spitze steht ein Verkündigungsengel aus weißem Marmor, der aus der Sammlung Morgan in das Metropolitan Museum of Art gelangt ist (Abb. 17). Früher soll er sich auf Schloß Bussy-Rabutin in Burgund befunden haben,³⁶ doch läßt diese Nachricht kaum Rückschlüsse auf seinen ursprünglichen Bestimmungsort zu. Sicher ist lediglich, daß er zu einem Marmorretabel gehört haben muß, das offenbar jenem ähnelte, von dem die Darbringungsgruppe des Musée Cluny stammt. Die Verwandtschaft der beiden Stücke ist nicht unbemerkt geblieben: Aus Aufzeichnungen im Metropolitan Museum geht hervor, daß Otto Pächt und Theodor Müller schon vor Jahren in mündlichen oder brieflichen Äußerungen einen Zusammenhang vermutet haben. Ihrer Größe nach³⁷ könnten die zwei Fragmente sogar von ein und demselben Ensemble stammen, doch sprechen gewisse Unterschiede sowohl des Materials als auch des Stils gegen diese Annahme. Denn erstens besteht die Darbringungsgruppe nicht aus dem gleichen makellos weißen Stein wie der Engel, sondern aus einem Material, das von bräunlichen Schlieren durchzogen ist, und zweitens weist ihre ein wenig schärfere Formgebung auf eine frühere Entstehung hin. Vergleicht man die beiden Stücke miteinander (Abb. 4 und 17), zeigt es sich zwar, daß sie in den grundlegenden Stilqualitäten übereinstimmen: Im Duktus seiner Körperbewegung entspricht Gabriel weitgehend dem Simeon, in den Drapierungsmotiven fast wörtlich der Maria, und seine das Spruchband unterstützende Linke gleicht in allen Einzelheiten jener Hand, mit der die Begleiterin Mariae einen

36. P. Vitry, "Les collections Pierpont Morgan," *Gazette des Beaux-Arts* 56 (1914/I) S. 435.

37. Die aufrecht stehende Maria der Darbringung ist 64 cm, der leicht gebückte Verkündigungsengel 61 cm hoch.

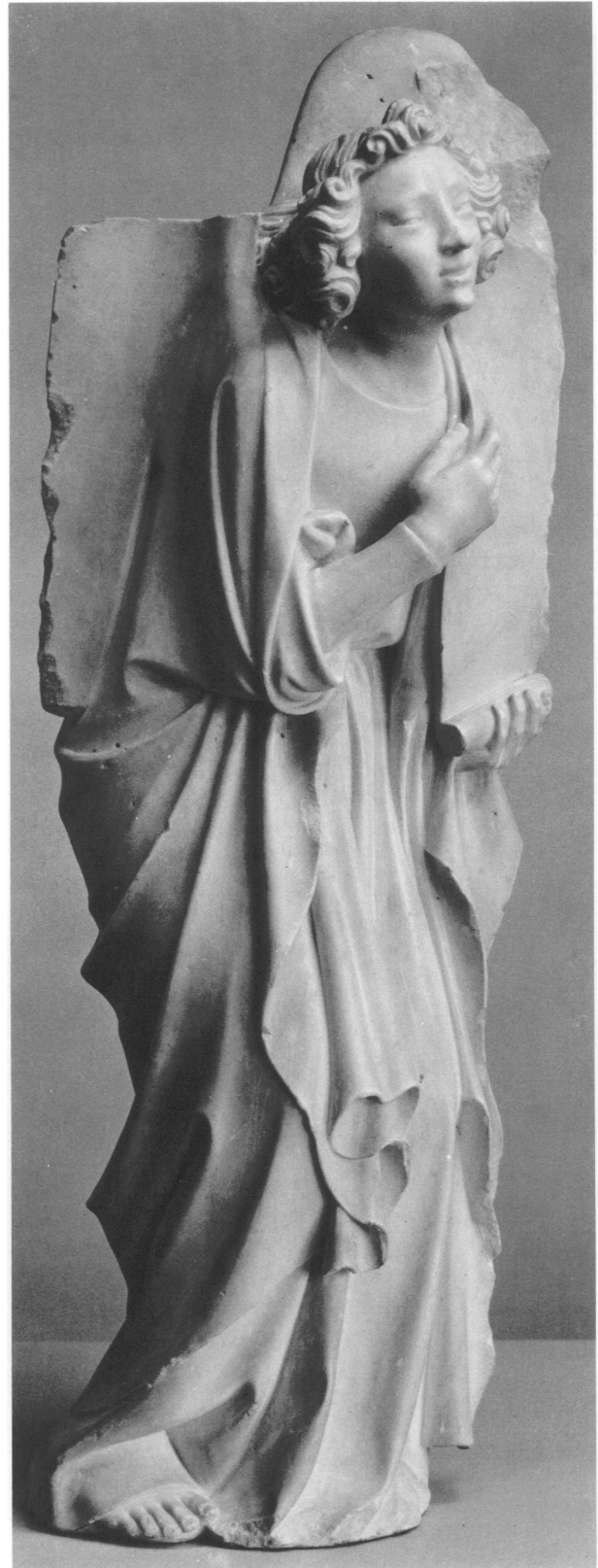


ABB. 18

Jean de Liège, um 1380: Der Evangelist Johannes. Musée Cluny, Paris (Photo: Gerhard Schmidt)

kurzen, zylindrischen Gegenstand hält.³⁸ Aber die Oberfläche des Engels ist eine Spur malerischer und in den Details großzügiger behandelt; man kann das vor allem an seinem weich modellierten, in den Einzelzügen wie verwischt wirkenden Antlitz und an den üppig geringelten Haarspiralen überprüfen, wenn man sie mit entsprechenden Details der Darbringungsgruppe vergleicht (Abb. 4, 9, 19). Insofern steht der Gabriel späteren Werken des Jean de Liège, namentlich der Marie de France (Abb. 21) näher, der man ihn ja sogar im Original gegenüberstellen kann.³⁹ Dabei erweist es sich, daß etwa die Profillinien der beiden Köpfe, der Augenschnitt und viele Einzelheiten der plastischen Bildung von Stirne, Wangen und Kinnparte in einem Ausmaß übereinstimmen, das mit Hilfe von Photographien gar nicht anschaulich gemacht werden kann. Der Gabriel repräsentiert also sehr wahrscheinlich ebenfalls den Spätstil des Meisters und wird daher in die späten siebziger Jahre, wenn nicht um 1380 zu datieren sein.⁴⁰

Von diesem New Yorker Verkündigungengel ausgehend kann—wie ich glaube—noch eine weitere Figur überzeugend dem Jean de Liège zugeschrieben werden: die 115 cm hohe Marmorstatue eines hl. Johannes Evangelista des Musée Cluny (Abb. 18), die sich früher in der Abbaye des Dames zu Longchamps befunden haben soll. Als wohlponderierte, freistehende Rundfigur führt sie eine neue Gattung

38. Die Ergänzung dieses Objekts in Form eines Leuchterfußes sowie die zugehörige rechte Hand der Frau gehen auf eine jüngere Restaurierung zurück und wurden inzwischen entfernt. Insofern gibt unsere Abb. 4 den gegenwärtigen Zustand der Gruppe nicht ganz korrekt wieder.

39. Ich möchte an dieser Stelle den beiden verantwortlichen Beamten des Museums, Dr. Florens Deuchler und William H. Forsyth, für das außerordentliche Entgegenkommen danken, mit dem sie mir eine Untersuchung der beiden Plastiken aus größter Nähe und unter allen Blickwinkeln ermöglicht haben.

40. Es wäre natürlich verführerisch, in dieser Figur einen Teil gerade jener "Annunciacion Notre Dame où est l'ymage de Notre Dame et de saint Gabriel" sehen zu wollen, die im Nachlaßinventar erwähnt wird (Vidier, "Un tombier," S. 298); leider fehlt diesbezüglich jede Kontrollmöglichkeit.

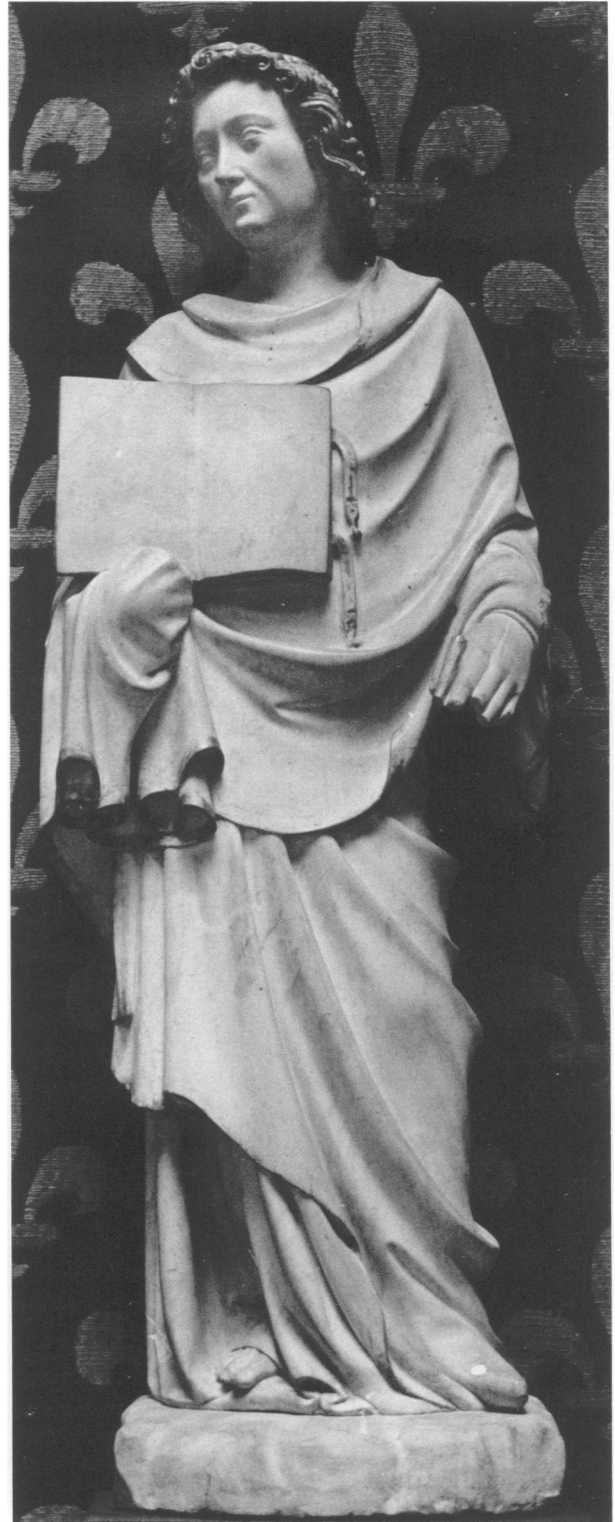




ABB. 19
Jean de Liège: Ausschnitt des Verkündigungse-
ngels. Vgl. Abb. 17

in das bisher besprochene Oeuvre des Meisters ein; allerdings legt es ihre grundsätzlich—etwa in der Betonung der Vorderansicht als einziger Schauseite—doch sehr “reliefhafte” Auffassung nahe, sie eher mit den Retabelfragmenten als mit den Grabmälern zu vergleichen. Der elegante, von raffinierten Kontraposten bestimmte Bewegungsrhythmus dieser Gestalt und die harmonisch schwingenden Faltenkurven ihres reich drapierten Mantels weisen bereits auf Formvorstellungen des Internationalen Stils voraus; sie befürworten—ebenso wie die enge Übereinstimmung des Kopfes mit dem Gabriel des Metropolitan Museum—eine Spätdatierung um 1380 (Abb. 19 und 20). Ob-

wohl das Gesicht des Heiligen ein wenig hagerer und im Ausdruck ernster wirkt als das des strahlenden Engels, ist die morphologische Verwandtschaft beider—etwa hinsichtlich der Mund- und Augenbildung oder der ganz unverwechselbaren Haarbehandlung—evident. Aber auch zu der älteren Darbringungsgruppe bestehen noch einige Beziehungen. Dort läßt vor allem der locker um die Schultern geworfene und die Hände verhüllende Umhang des Simeon einen Vergleich zu (Abb. 4 und 18). Einzelne Drapierungsmotive des Johannes schließlich gehören überhaupt dem konstanten Formenschatz des Jean de Liège an: die scharf einbrechenden Faltenwinkel an den Ellbogen etwa oder die ausgezackte Umrißlinie, die sich entlang des Spielbeines dadurch ergibt, daß einige Faltenstege des hochgerafften Mantels in teleskopartiger Schichtung straff um den Körperkern herumgeführt werden.

Auch das Kopffragment eines Prinzengrabes im Museum Mayer van den Bergh (Abb. 22) läßt sich aufgrund stilkritischer Vergleiche als sichere Arbeit des Jean de Liège agnoszieren. Im Gesichtsschnitt stimmt es weitgehend mit der Darbringungs-*maria* des Musée Cluny, hinsichtlich der Wiedergabe des Haares und der großen, fleischigen Ohren mit dem dortigen Jesuskind überein⁴¹ (Abb. 9, 22).

Von den im folgenden zu besprechenden Skulpturen halte ich es zwar für wahrscheinlich, daß auch sie von Jean de Liège stammen, doch erlauben sie aus dem einen oder anderen Grunde keinen so zwingenden Vergleich mit seinen besser gesicherten Arbeiten, daß man sie ihm ohne Vorbehalt zuschreiben könnte. Das wichtigste Werk dieser Kategorie ist das nur in einer Zeichnung der Sammlung Gaignières überlieferte Hochgrab Karls V. und seiner Gemahlin Johanna von Bourbon (Abb. 2), das—abgesehen von dem Gisant des Königs, den Beauneveu schon 1364/65 geschaffen hatte—erst zwischen 1376 und 1379 vollendet worden ist.⁴² Unter den drei erhaltenen und von Pradel identifizierten Originalfragmenten der rahmenden

41. Einen Zusammenhang mit Jean de Liège vermutet neuerdings auch R. Didier, “Les sculptures du musée Mayer van den Bergh à Anvers,” *Revue des Archéologues et Historiens d’Art de Louvain* IV (1971) S. 229.

42. Vgl. die scharfsinnige Untersuchung dieses Denkmals bei Pradel, “Les tombeaux,” S. 287 ff., wo auch schon die Autorschaft des Jean de Liège vermutet wird.



ABB. 20

Jean de Liège: Kopf des hl. Johannes. Vgl. Abb. 18 (Photo: Gerhard Schmidt)

Arkatur⁴³ befindet sich auch eines, das noch Teile einer Bischofsfigur enthält; ihre spröden und tief eingeschnittenen Gewandfalten entsprechen tatsächlich der Art des Jean de Liège. Ebenso überzeugend ist ein Vergleich der Königin mit gesicherten weiblichen Grabfiguren dieses Meisters, der sich freilich nur anhand der Gaignières-Zeichnungen durchführen läßt (Abb. 1 und 2). Wenn man etwa die Jeanne de Bourgogne danebenstellt, die unter Beauneveus Leitung schon um die Mitte der sechziger Jahre entstanden sein dürfte (Abb. 3), wird die Zusammengehörigkeit der jüngeren Königin mit Blanche und Marie de France nur umso deutlicher.

Fast gleichzeitig mit diesem königlichen Auftrag könnte der Künstler auch an dem Grab der Maria von Spanien (†1379) gearbeitet haben, das ursprünglich in der Jakobinerkirche stand und jetzt ebenfalls in Saint-Denis Platz gefunden hat.⁴⁴ Die Statue gehört wieder demselben Typus an, den auch Blanche und Marie de France vertreten (Abb. 1, 15, 16, 21), doch ist die Oberflächenbehandlung des Gesichtes nicht ganz so subtil wie bei der letztgenannten. Die

43. Vgl. die Abb. ebenda, S. 288.

44. Zusammen mit der wohl schon früher entstandenen Liegefigur ihres bereits 1346 bei Crécy gefallenen Gemahles Charles de Valois. Vgl. Vitry u. Brière, *Saint-Denis*, S. 129, Nr. 42, 43; die ganze Figur der Maria von Spanien ist bei Schmidt, "Marmorbildhauer," Abb. 219, reproduziert.

plastische Härte der Einzelformen und der schärfere Schnitt der Augen erinnern sogar ein wenig an die Art Beauneveus (Abb. 12), der freilich schon aus chronologischen Gründen nicht als Autor in Frage kommen dürfte. Man wird deshalb entweder eine stärkere Beteiligung von Gehilfen oder eine etwas frühere Entstehung dieser Figur (noch vor dem Tod der Dargestellten, schon in den frühen siebziger Jahren?) für die erwähnten Anomalien verantwortlich machen müssen. Diese sind aber insgesamt nicht so groß, daß sie die Zuschreibung an Jean de Liège ernsthaft in Frage stellen würden.

Noch schwieriger liegt der Fall eines weiteren Grabmals in Saint-Denis, das durch eine leider nicht ganz eindeutige Nachricht mit unserem Künstler in Zusammenhang gebracht wird, weshalb man es gelegentlich auch unter seine Werke gezählt hat. Dieselbe Quelle, der wir unsere Informationen über das Doppelgrab aus Maubuisson verdanken, berichtet nämlich zugleich von zwei anderen Zahlungen, die die Exekutoren der Königinwitwe Jeanne d'Evreux dem Jean de Liège leisteten "pour faire descendre du tresor de l'eglise de Saint-Denis en France, l'image d'albâtre et l'asseoir sur la tumba de mad. dame en lad. eglise, XL sols parisis. Item, pour semblablement en l'eglise des Freres mineurs de Paris où le cuer de mad. dame fut ensepuluré, XXXII sols parisis."⁴⁵ Es handelt sich hier um zwei Gräber, die offenbar schon zu Lebzeiten der Königin ausgeführt worden waren und die nun lediglich an den vorgesehenen Bestattungsorten aufgestellt werden sollten; das dafür ausgeworfene Honorar ist dementsprechend gering. Aus der Tatsache, daß gerade Jean de Liège mit dieser Arbeit betraut wurde, folgert natürlich nicht zwingend, daß er auch der Schöpfer der betreffenden Figuren gewesen sein muß, doch ist ein solcher Gedanke zumindest nicht von der Hand zu weisen.⁴⁶

Das Herzgrab der Jeanne d'Evreux ist verloren; die erhaltene Liegefigur ihres Grabes in Saint-Denis aber müßte eine Kontrolle dieser Hypothese erlauben. Die Königin ist auch dort an der Seite ihres Gemahls beigesetzt (Abb. 10), doch gehören die beiden Figuren stilistisch nicht zusammen. Von Karl IV. wissen wir,

45. Prost, "Quelques documents," S. 238.

46. Nur Devigne, *Sculpture mosane*, S. 81 f., und der Artikel in Thieme u. Becker, *Lexikon*, S. 462, schreiben ihm die beiden Gräber ohne Vorbehalt zu.

daß sein Grab gleich nach seinem Tode (1328) errichtet wurde;⁴⁷ von der Statue seiner Witwe jedoch hören wir zum ersten Mal aus der oben zitierten Quelle von 1372. Vergleicht man das Eingeweidegrab aus Maubuisson (Abb. 11) mit den Figuren desselben Paares in Saint-Denis, so fällt immerhin auf, daß die Königin in beiden Denkmälern einen sehr verwandten Typus vertritt, während sich die Darstellungen ihres Gemahls radikal voneinander unterscheiden. Auch Einzelheiten der Faltenbehandlung und der Gesichtsbildung könnten dafür sprechen, daß Jean de Liège die Statue der Königin in Saint-Denis nicht nur aufgestellt, sondern auch selbst angefertigt hat. Andererseits wurde ebenso zutreffend darauf hingewiesen, daß diese Figur in manchen Zügen—etwa in dem noch relativ ausgeprägten “déhanchement”—einer ganzen Reihe von Frauengräbern in Saint-Denis ähnelt, die sicher schon in den zwanziger Jahren entstanden waren.⁴⁸

Eine klare Entscheidung dieses besonders problematischen Falles scheint mir derzeit nicht möglich. Vielleicht liegt die Wahrheit hier tatsächlich in der Mitte:

47. Courajod u. Marcou, *Musée*, S. 20 ff., Nr. 629–630.
48. Vitry u. Brière, *Saint-Denis*, S. 127.

Jeanne d'Evreux mag zwar ihre Grabfigur für Saint-Denis schon in den ersten Jahren ihrer Wittwenschaft, also um 1328/30, angeschafft haben, rund vierzig Jahre später aber hätte sie diese inzwischen unmodern gewordene und gewiß nicht mehr porträtähnliche Statue von Jean de Liège überarbeiten lassen. Gerade die Herstellung des Eingeweidegrabes durch denselben Künstler könnte dazu den Anstoß gegeben haben, und das würde auch erklären, warum diese beiden Liegefiguren der Königin—trotz des grundsätzlich verschiedenen Körpergefühls—in manchen Einzelheiten übereinstimmen.

Ich glaube, daß man noch eine letzte Grabplastik mit Jean de Liège in Verbindung bringen darf, obwohl sich auch diese Zuschreibung ausschließlich auf stilkritische Beobachtungen stützt und durch die urkundlichen Nachrichten eher in Zweifel gezogen als bekräftigt wird. Wir haben schon anläßlich der ersten Erwähnung der drei unter Beauneveus Leitung entstandenen Königsgräber von 1364 angemerkt, daß zwar die *Liegefiguren* Philipps VI. und Johanns des Guten eng verwandt sind, nicht aber ihre *Köpfe*. Es ist nun gerade das Antlitz des erstgenannten (Abb. 13), das alle Merkmale der uns inzwischen vertraut gewordenen künstlerischen Handschrift aufweist; kon-

ABB. 21

Jean de Liège, um 1380:
Büste der Marie de France
von ihrem Grab in Saint-
Denis (vgl. Abb. 1). The
Metropolitan Museum of
Art, gift of George
Blumenthal, 40.100.132



frontiert man es mit der Physiognomie Karls V. (Abb. 12), wird man sofort an den Unterschied zwischen der ausgesprochen "plastischen," jede Einzelform in ihrer Körperlichkeit betonenden Art Beauneveus und der "malerischen" Faktur des Jean de Liège erinnert, dem es viel mehr auf die sinnliche Wirkung der Oberfläche und auf die abwechslungsreiche, Licht und Schatten fein nuancierende Modellierung ankommt. Zum Vergleich mit diesem Kopf bieten sich etwa die Begleiterin Mariae und der Simeon der Darbringungsgruppe (Abb. 9, 24), aber auch noch die Blanche de France von ca. 1380 an (Abb. 14).

Jean de Liège mag also in den mittleren sechziger Jahren vorübergehend mit Beauneveu zusammengearbeitet haben. Da er damals bereits im Dienst Karls V. stand und am Skulpturenschmuck des Louvre mitwirkte, ist seine Beteiligung an einem anderen königlichen Unternehmen im Grunde gar nicht überraschend, ja es wäre sogar denkbar, daß ihm dessen Leitung übertragen wurde, als Beauneveu aus ungeklärten Gründen den französischen Hof verließ. Da die erhaltenen Nachrichten über Zahlungen an Beauneveu, die von Oktober bis Dezember 1364 reichen, offenkundig nur den Anfang der Arbeiten betreffen, sind wir über deren Fortgang und den Zeitpunkt ihrer Vollendung auf Spekulationen angewiesen.⁴⁹ So wäre es übrigens auch vorstellbar, daß die eine oder andere der vier Grabfiguren beim Ausscheiden Beauneveus noch unfertig war und in diesem Zustand blieb, bis Karl V. in den siebziger Jahren die Aufstellung seines eigenen Doppelgrabes neuerlich betrieb. Da er sich, wie wir gesehen haben, zu diesem Zweck vermutlich des Jean de Liège bedient hat, mag er ihn gleichzeitig auch mit der Vollendung der allenfalls noch unfertigen Liegefigur seines Großvaters beauftragt haben. Tatsächlich scheint der Kopf Philipps VI. hinsichtlich seiner Oberflächenbehandlung mit relativ späten Arbeiten des Jean de Liège noch besser übereinzustimmen als mit den um oder vor 1370 entstandenen. Angesichts dieser möglichen Alternative möchte ich ihn nicht vorbehaltlos als sein vermutlich ältestes erhaltenes Werk ansprechen, solange nicht wenigstens *ein* verlässlich datierbares Beispiel für seinen frühen Stil bekannt geworden ist, das eine Kontrolle gestatten würde.

49. Vgl. Dehaisnes, *Documents*, S. 452 ff., und Pradel, "Les tombeaux," S. 275 ff.

Schließlich muß noch ein Retabelfragment aus Alabaster in unsere Betrachtung einbezogen werden: das etwa 38 cm hohe Teilstück einer figurenreichen Kreuzigungsgruppe (Abb. 23), das in der Skulpturensammlung des Louvre durch seine souveräne Technik und die packende Gruppierung der ausdrucksvoll agierenden Personen sofort die Aufmerksamkeit gefangen nimmt.⁵⁰ Der unter dem Kreuz—zu dem er weinend aufblickt—zusammengekauerte und die Hände ringende Johannes stimmt zwar nicht mimisch, wohl aber in vielen physiognomischen Details mit dem New Yorker Gabriel und mit der Statue des Evangelisten im Musée Cluny überein (Abb. 19, 20). Der Kopf des Hauptmanns wieder ruft mit seinem ein wenig zotteligen Haar und dem halbgeöffneten Mund die Erinnerung an den ähnlich ergriffenen Simeon der Darbringung wach (Abb. 24). Das relativ viel

50. Vom Louvre 1933 erworben. Bei Aubert u. Beaulieu, *Description raisonnée*, nicht besprochen.

ABB. 22

Jean de Liège, um 1370: Kopf eines Prinzen von einem unbekanntem Grabmal. Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen (Photo: Bildarchiv Foto Marburg)





ABB. 23

Jean de Liège (?), um 1380: Fragment einer Kreuzigung. Louvre, Paris (Photo: Bildarchiv Foto Marburg)

kleinere Figurenformat des Louvre-Fragments erschwert einen detaillierten Vergleich des Faltenstils, doch dürfte die Gruppe auch in dieser Hinsicht keine Merkmale aufweisen, die mit der Autorschaft des Jean de Liège unvereinbar wären. Am zweifelhaftesten ist wohl, ob ein so dicht komponiertes und in mehrere Raumschichten aufgelöstes Relief überhaupt schon vor 1380 entstanden sein kann. Ähnliche Effekte kennen wir sonst erst aus Werken der neunziger Jahre wie den beiden Retabeln des Jacques de Baërze in Dijon, und auch die bizarren Kostüme der Soldaten scheinen eine etwas spätere Datierung nahezu legen. Diese für unseren Zuschreibungsversuch entscheidende Frage muß hier offen bleiben. Sie ließe sich vielleicht beantworten, wenn es gelänge, die ikonographische Quelle (wohl eine Malerei?) aufzufinden, die dieses kleine Meisterwerk inspiriert haben muß.

Alle besprochenen Skulpturen stammen offenbar aus der Pariser Zeit des Jean de Liège, die meisten von ihnen dürften sogar erst in seinen letzten zehn bis zwölf Lebensjahren entstanden sein. Von seinen An-

fängen in den Niederlanden aber und von seinem Pariser Frühstil wissen wir so gut wie nichts. Dennoch erscheint sein greifbares Oeuvre ziemlich umfangreich, besonders wenn man bedenkt, daß sich aus Beauneueus viel längerer Schaffenszeit noch wesentlich weniger Werke erhalten haben, die ihm überzeugend zugeschrieben werden können. Das mag zum Teil daran liegen, daß—trotz aller ihrer Verluste—ein relativ hoher Prozentsatz der Pariser Plastik des 14. Jahrhunderts auf uns gekommen ist, während diejenige der Niederlande, wo Beauneveu gerade während seiner Reifejahre tätig war, noch viel radikaler dezimiert wurde. Aber auch ein zweiter Grund ist nicht zu übersehen: Während uns Beauneveu vorwiegend als Organisator und Unternehmer entgegentritt, der die Tätigkeit größerer Künstlerkollektive beaufsichtigte und nur wenige besonders wichtige Arbeiten selbst ausführte, scheint sich Jean de Liège stets einer relativ kleinen Werkstatt mit nur wenigen Gehilfen bedient zu haben.⁵¹ Die aus diesem Atelier hervorgegangenen Skulpturen werden also vorwiegend seine eigenhändigen Schöpfungen gewesen sein und schließen sich deshalb zu einem viel einheitlicher wirkenden Oeuvre zusammen als jene Stücke, die mit dem Namen Beauneueus verbunden sind und deren stilistische Variationsbreite der Forschung so viele Rätsel aufgibt.

Das erklärt auch, warum es im Grunde nur so wenige Denkmäler gibt, vor denen man im Zweifel ist, ob sie dem Jean de Liège selbst, oder mehr allgemein seiner "Werkstatt," seinem "Umkreis" oder seiner "Nachfolge" zuzuschreiben sind. Eigentlich stellen uns nur zwei der weiter oben erwähnten Bildwerke vor eine solche Entscheidung: die Margarete von Flandern in Saint-Denis und das kleine Kalvarienberg-Fragment

51. Wenigstens um 1364/65 in Saint-Denis und dann wieder von ca. 1386 bis gegen 1400, als er die bildhauerische und malerische Ausstattung der Bauten des Duc de Berry leitete, war Beauneveu zweifellos primär als Organisator und nur sekundär als ausübender Künstler tätig—vgl. Pradel, "Les tombeaux," und Scher, "Beauneveu and Sluter." Von Jean de Liège hingegen wissen wir, daß er in seinem Atelier nur einen Altgesellen (Robin Loisel) und einen untergeordneten Gehilfen namens Regnaut beschäftigt hat; vgl. Vidier, "Un tombier," S. 285.

des Louvre. Die meisten jener Pariser Marmorgräber aus den späten siebziger bis frühen neunziger Jahren aber, die man tatsächlich als "Richtung des Jean de Liège" zu klassifizieren versucht wäre, stammen offenbar von einem einzigen, seinerseits präzise faßbaren Bildhauer; dieser ist höchstwahrscheinlich mit jenem Robin Loisel identisch, der durch längere Zeit ein Gehilfe unseres Meisters war und der es, trotz seiner viel bescheideneren Begabung, verstanden zu haben scheint, in die Rolle eines Nachfolgers hineinzuwachsen.⁵²

Bei Beauneveu ist das anders: Seine künstlerische Bedeutung vermag man nur dann in ihrem ganzen Umfang zu würdigen, wenn man außer den wenigen verläßlich eigenhändigen Werken auch jene Skulpturen in die Betrachtung einbezieht, an denen sich sein prägender Einfluß auf das gesamte frankovlämische Milieu manifestiert. So darf man vielleicht das um 1374 entstandene Eingeweidegrab Karls V. aus Maubuisson, heute im Louvre,⁵³ als Beispiel dafür zitieren, daß es noch im Paris der siebziger Jahre so etwas wie eine Beauneveu-Nachfolge gegeben hat; ein anderes Stück aus seinem Umkreis, das unverkennbar die Formensprache der Katharina in Courtrai nachahmt, ist das schöne Bostoner Statuenfragment einer hl. Anna, die Maria das Lesen lehrt (Abb. 25). Sicher könnte auch ein Teil der spärlich erhaltenen niederländischen Bauplastik des letzten Jahrhundertdrittels indirekte Aufschlüsse über Beauneveus dortige Tätigkeit geben; dazu wird man dieses Material allerdings erst ebenso eindringlich analysieren müssen, wie das—in Hinblick auf dasselbe Problem—bisher nur für die in Bourges erhaltenen Skulpturen versucht worden ist.⁵⁴

Aber auch schon beim gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse vermag man festzustellen, daß sich Beauneveu und Jean de Liège nicht nur in ihrem Temperament und in ihrer Arbeitsweise, sondern auch hinsichtlich ihrer künstlerischen Bildung unterschieden haben müssen. Ihre Werke geben von fast gegensätzlichen

52. Sein umfangreiches Oeuvre ist zusammengestellt bei Schmidt, "Marmorbildhauer." Er scheint schon zu Lebzeiten des Jean de Liège manche Grabmäler ganz selbständig ausgeführt zu haben, unter anderem das für die Coelestinerkirche bestimmte Eingeweidegrab der Jeanne de Bourbon (um 1378), von dem die heute in Saint-Denis befindliche Liegefigur dieser Königin stammt.

53. Aubert u. Beaulieu, *Description raisonnée*, Nr. 222.

54. Und zwar von Scher, "Beauneveu and Sluter."

Formvorstellungen Zeugnis, obwohl beide Meister niederländischer Herkunft waren und auch ungefähr der gleichen Generation angehört haben dürften. Nun war Beauneveu aus Valenciennes, also dem Hennegau, gebürtig, während Jean de Liège aus dem Maasgebiet stammte; regionale Traditionen mögen daher schon bei ihrer Ausbildung eine Rolle gespielt und gewisse Unterschiede begründet haben. Leider wissen wir zu wenig über die hennegauische Plastik des 14. Jahrhunderts, um eine solche Vermutung bezüglich Beauneveus kontrollieren zu können; bei Jean de Liège aber liegen die Dinge günstiger. Seitdem es gelungen ist, eine Gruppe maasländischer Skulpturen der dreißiger und vierziger Jahre zusammenzustellen, die offenbar aus einem einzigen großen und relativ langlebigen Atelier hervorgegangen sind, besitzen wir eine sehr

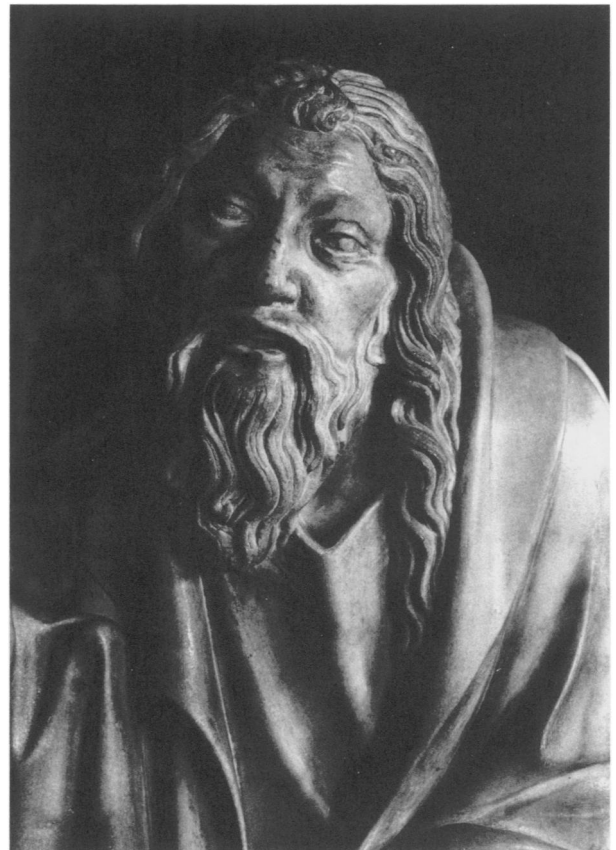


ABB. 24

Jean de Liège: Ausschnitt aus der Darbringungsgruppe Abb. 4 (Photo: Bildarchiv Foto Marburg)

konkrete Vorstellung davon, wie das Bildungsmilieu unseres Meisters ausgesehen haben dürfte.⁵⁵ Gerade die kennzeichnendsten Elemente seines Figurenstils scheinen sich tatsächlich von dieser älteren Werkgruppe herzuleiten, wenn sie bei ihm auch in den Dienst eines besonders kraftvollen und individuellen Künstlertums gestellt werden: So die subtile Oberflächenbehandlung, dank welcher die weich modellierten Gesichter eine viel geringere stoffliche Dichte zu besitzen scheinen als etwa die Gewänder; so auch viele Motive des Faltenwurfes und des Saumlineaments; so schließlich der dramatische Grundzug, der sich—ohne den Wohlklang formaler Zusammenklänge zu stören—in der Vorliebe für Kontraposte aller Art manifestiert. Selbst an Einzelheiten lassen sich diese Beziehungen noch ablesen: Die Darbringungsmaria des Musée Cluny beispielshalber (Abb. 9) weist eine auffällige physiognomische Verwandtschaft mit jener 1340 nach Saint-Denis gestifteten "Notre-Dame-la-Blanche" auf, deren Zusammenhang mit der Maaskunst von Forsyth entdeckt worden ist,⁵⁶ und der hl. Johannes aus Longchamps (Abb. 18) folgt in Körperschwung und Drapierung noch immer dem Schema der um fast fünfzig Jahre älteren, aus Lüttich stammenden Marmormadonna in der Kathedrale von Antwerpen.⁵⁷

Daß Jean de Liège an die Tradition dieser maasländischen Werkstatt anknüpfen konnte, erscheint noch unter einem anderen Blickwinkel bedeutsam. Es liegt ja auf der Hand, daß jenes Aufblühen der Marmorskulptur im Norden, von dem einleitend die Rede war, das Interesse der gotischen Bildhauer auf Italien lenken mußte, wo die Bearbeitung dieses Materials seit der Antike ohne Unterbrechung gepflegt worden war. Manche von ihnen werden wohl selbst die Toskana aufgesucht haben, um technische Fertigkeiten zu erwerben; dort aber konnten sie damals auch schon die Werke der Pisani und ihrer Schule kennen lernen. Ein kleiner Künstlertrupp aus dem oben erwähnten maasländischen Atelier etwa muß bereits in den dreißiger Jahren nach Mittelitalien gekommen sein; das bezeugen Skulpturen aus Carrara, Pisa und Sarzana, die teils von den niederländischen Meistern

selbst stammen, teils ihren Einfluß auf bodenständige Bildhauer erkennen lassen.⁵⁸ Dieser unmittelbare Kontakt mit dem Süden erklärt wohl auch, weshalb gerade spätere Arbeiten der maasländischen Werkstatt gelegentlich so "ungotisch" wirken: Sie setzen sich offenkundig mit trecentesken Figurentypen auseinander, die etwa der Art des Giovanni Pisano oder des Tino di Camaino entsprochen haben dürften.⁵⁹ Aus denselben Quellen muß aber auch Jean de Liège geschöpft haben, und zwar höchstwahrscheinlich nicht bloß aus zweiter Hand, sondern durch persönliches Studium der italienischen Originale. Wir haben schon die ausgezackte Konturlinie erwähnt, die an der Beinpartie mancher seiner Figuren dadurch entsteht, daß stufenförmig geschichtete Faltengehänge seitlich um die Körper- und Halsrundung herumgeführt werden (Abb. 4, 17, 18); dieses Motiv ist bekanntlich bei Giovanni Pisano vorgebildet, am prägnantesten wohl an der "Madonna della Cintola" in der Kathedrale zu Prato. Aber auch die rundlichen Frauengesichter eines Tino di Camaino und eines Giovanni di Balduccio mit ihren schmalen, tief in das Fleisch eingebetteten Augenschlitzen dürfte unser Lütticher Meister gekannt haben.⁶⁰ Und schließlich weist die sonst ungebräuchliche Wiedergabe des kleinen Jesus als Wickelkind mit bloßen Schultern und Armen, die an der Darbringungsgruppe des Musée Cluny im Gegensatz zu dem Antwerpener Beispiel auffällt (Abb. 4, 5), auf italienische Anregungen hin; Jean de Liège scheint hier bewußt auf den andachtsbildartigen Christkind-Typus anzuspielen, der sich spätestens

58. Ebenda, Fig. 26, 27. Vgl. ferner U. Middeldorf und M. Weinberger, "Französische Figuren des frühen 14. Jahrhunderts in Toskana," *Pantheon* 1928/I, S. 187 ff.

59. Ein vorzügliches Beispiel für die trecenteske Modifikation des Werkstattstils liefert die große Marmormadonna von 1345 im Metropolitan Museum (Acc. No. 24.215), die aus dem Beginenhaus in Diest stammt; vgl. Forsyth, "Mosan Sculptures," S. 43, Fig. 1. Stellt man sie der zweifellos älteren Madonna in Antwerpen gegenüber (ebenda, Fig. 19), springt dieser Wandel der künstlerischen Haltung umso stärker ins Auge, als beide Figuren demselben ikonographischen Typus angehören.

60. Vgl. J. White, *Art and Architecture in Italy 1250-1400* (Harmondsworth 1966) Taf. 131 u. 147.—Beauneveu verdankt der toskanischen Trecentoplastik ebenfalls gewisse Anregungen, doch scheint er sich mehr auf Vorbilder in der Art des Nino Pisano zu berufen, die stilgeschichtlich und chronologisch bereits einer jüngeren Stufe angehören. Sollte auch Beauneveu eine Italienfahrt unternommen haben (was mir durchaus glaubhaft erscheint), dann könnte diese in die Jahre vor und um 1370 gefallen sein, aus denen wir im Norden keinerlei Nachrichten über ihn besitzen.

55. W. H. Forsyth, "A Group of Fourteenth-Century Mosan Sculptures," *Metropolitan Museum Journal* 1 (1968) S. 41-59.

56. Ebenda, S. 57, Fig. 30, 31.

57. Ebenda, S. 52, Fig. 19, 20.



ABB. 25
 Umkreis des André
 Beauneveu, um 1375/
 80: Die hl. Anna,
 Maria das Lesen lehr-
 end (Fragment). Mu-
 seum of Fine Arts,
 Boston (Photo:
 Courtesy, Museum of
 Fine Arts, Boston)

im zweiten Viertel des Trecento in Siena ausgebildet hatte.⁶¹

Bei alledem bleibt Jean de Liège doch unverwechselbar ein Vertreter der "frankovlämischen" Schule. Die italienische Komponente geht in der Regel völlig in der nordisch-gotischen Grundsubstanz seiner Kunst auf und wird nur gelegentlich in Einzelheiten wie den eben angeführten greifbar. Hingegen dürfte ihn gerade seine niederländische Herkunft zu dem wohl wichtigsten Beitrag prädestiniert haben, den er zu der weiteren Entwicklung leistete: Der radikale Sensualismus zumindest seiner schönsten Bildnisköpfe weist auf verwandte Phänomene sowohl der niederländischen Malerei als auch der toskanischen Marmorplastik des 15. Jahrhunderts voraus, ja er nimmt sogar—wenn man unseren Meister überhaupt in ein so weitma-

61. Vgl. hierzu U. Schlegel, "The Christchild as Devotional Image in Medieval Italian Sculpture," *The Art Bulletin* 52 (1970), S. 1–10.

schiges Netz kunsthistorischer Zusammenhänge einbeziehen darf—spezifische Formqualitäten des Barock und Rokoko vorweg. Daß man der Marmoroberfläche den matten Glanz und den taktilen Reiz menschlicher Haut verleihen kann—diese kostbare Erfahrung der antiken Plastik hatte das an ganz anderen ästhetischen Werten interessierte Mittelalter während eines vollen Jahrtausends in Vergessenheit geraten lassen. Auch die neuerliche Hinwendung zu den hellen und bildsamen Materialien wie Elfenbein und Alabaster, die sich um 1300 vollzog, hat daran zunächst nicht viel geändert; sie ergab sich ja, wie wir gesehen haben, in erster Linie aus einem allgemeinen Wandel im koloristischen Geschmack der Epoche. Erst Jean de Liège hat dann—früher und intensiver als alle seine Zeitgenossen nördlich wie südlich der Alpen—auch die "sinnliche" Qualität des weißen Steines wieder gespürt und sie aufs neue in das Bewußtsein der abendländischen Kunst gehoben.

Contributions on the Style and Works of Jean de Liège

AN IMPORTANT change took place in French art at the beginning of the fourteenth century, possibly due to the influence of the then popular ivory carving. There appeared a tendency to abandon polychromy in favor of a “semi-grisaille” scale of colors, a few subtle and subdued tones combined with white and gray. This tendency is typical for stained glass of the fourteenth century, but is also found in manuscript illumination, introduced by Jean Pucelle’s *Book of Hours of Jeanne d’Evreux* (1325–1328), at *The Cloisters*. In monumental sculpture a partial abandonment of polychromed limestone in favor of more translucent material—alabaster and white marble—also took place, with colors restricted to a few details on faces and to heraldic devices, and with gold used on crowns, in jewelry, and in clothing ornaments. Effigy figures carved in white marble or alabaster, set against a background of black marble, are found on many royal tomb monuments.

Some of these fourteenth-century tombs have survived, but only a few fragments remain from related contemporary altar retables. Among the latter are three marble reliefs in the Mayer van den Bergh Museum, Antwerp, probably made in a Paris workshop of the mid-fourteenth century. As in many similar pieces from contemporary Netherlandish and French ateliers, a high-quality workmanship combines here with lack of originality.

Far more important is a relief in the Cluny Museum, Paris, depicting the *Presentation at the Temple*. This relief was long supposed to have been part of a retable carved by André Beauneveu for the chapel in one of the châteaux of Jean, duc de Berry. Yet it does not convincingly relate in style to the only two works that can

safely be attributed to Beauneveu: the gisant of Charles V at Saint-Denis and the statue of St. Catherine made for a chapel at Courtrai.

The Cluny relief, for its part, shows much closer affinities to two other gisants in the Louvre, of Charles IV and his queen, Jeanne d’Evreux, from the abbey of Maubuisson, documented as by “Hennequin du Liège, ymagier à Paris.” These sculptures have in common a dramatic liveliness apparently typical of the work of Jean de Liège, which is different from the more sedate and noble plastic style of Beauneveu. The difference in stylistic temperament between the works of these two contemporary sculptors may be partly explained by the difference of their places of origin, Jean de Liège coming from the middle Meuse Valley, and Beauneveu from Valenciennes in Hainaut. Both were born about 1330, and both worked in the 60s in Paris for French royalty, Beauneveu later working in the Low Countries, and in Bourges for Jean, duc de Berry, while Jean de Liège continued to work in Paris for the royal family until his death in the early spring of 1381.

The posthumous inventory of Jean’s atelier, made in 1382–1383, lists not only tomb effigies and large figures of saints, but also a retable and several alabaster groups with scenes from the life of Christ. Thus the attribution of the Cluny relief to Jean de Liège becomes all the more plausible. Also listed in this inventory is the double tomb of Marie and Blanche de France, daughters of Charles IV and Jeanne d’Evreux. The effigy of Blanche is still at Saint-Denis, where she and Marie were buried, while the head of the lost effigy of Marie is now in the Metropolitan Museum. The Cluny relief may be dated about 1370, by comparison to Jean de Liège’s effigies of Charles IV and Jeanne d’Evreux

from Maubuisson (before 1371) and to that of Blanche de France (about 1380).

An Angel of the Annunciation in the Metropolitan Museum, from a retable as well, may also be attributed to Jean de Liège because of stylistic similarities to the Cluny relief and to the head of Marie de France. The Angel is datable in the late 1370s or around 1380.

Three more attributions to the same sculptor are proposed here: a marble statue of St. John the Evangelist in the Cluny Museum, the head of a young prince in the Mayer van den Bergh Museum, and the gisant of Marie of Spain (d. 1379), made for the church of the Jacobins, Paris, and now in Saint-Denis. Tentatively attributed to Jean de Liège are several minor fragments surviving from the tomb of Charles V and Jeanne de Bourbon, completed about 1376–1379; the lost gisant of this queen, known only from de Gaignières's drawings; the head of Philippe VI, which belongs to one of the royal gisants at Saint-Denis made under Beauneveu's supervision; and finally the remarkable alabaster fragment from a Crucifixion in the Louvre.

In 1367 a minor payment was made to "Haukino Liege de Francia" for the tomb of Philippa of Hainaut in Westminster Abbey, but only the head of the queen's effigy is unquestionably in the style of our artist. The gisant of Margaret of Flanders (d. 1382) at Saint-Denis is probably to be attributed to his workshop. Besides, several tomb monuments dating from the 80s and 90s, and obviously depending on older prototypes by Jean de Liège, may have been made by his collaborator and pupil Robin Loisel.

Jean de Liège is definitely a representative of the so-called Franco-Flemish school. His subtle treatment of surfaces, facial modeling, and drapery folds have connections with the style of the Meuse Valley from which he came. He also shares the Mosan familiarity with Italian style, including the drapery patterns of Giovanni Pisano, and the sensuous surfaces of his marble sculpture foreshadow aspects of baroque and rococo art.

VERA K. OSTOIA
Curatorial Consultant, Medieval Art