

Jaques de Baerze und Claus Sluter

von Wiltrud Mersmann

Im Jahre 1390 bestellte der Burgundische Herzog Philipp der Kühne bei dem »Maitre Jaques de Bars, sculpteur sur bois de Termonde« zwei Altäre für die Kirche der Karthause von Champmol bei Dijon. Der eine war für den Altar im Kapitelsaal bestimmt und der andere für den »Autel du Duc de Berry« in der Apsis hinter dem Hauptaltar.¹ Wir erfahren weiter aus den Urkunden, daß dem Meister Jacques aufgetragen wurde, die beiden Retabel nach dem Vorbild zweier bestehender Altäre in Termonde und Gent anzufertigen. Als Preis wurden 400 fr. ausgemacht.

Nach wechselvollen Schicksalen, die nach der Zerstörung der Karthause die beiden Retabel in ihrem Bestand bedrohten, gelangten sie in das Museum von Dijon, das Heiligen-Retabel leider ohne die Bilder der Außenseiten. Bei dem Kreuzigungs-Retabel sind die vier Szenen aus der Jugend – geschichte Christi, Werke des Melchior Broederlam, erhalten. Beide Altäre sind in Aufbau und Einteilung gleich (Abb. 1–6). Sie gehören einem Typus von Schnitzaltären an, der wohl in Deutschland im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts entstanden ist: Der Schrein mit reich vergoldeten Einzelfiguren, die Außenseiten kostbar bemalt. Doch geht Meister Jacques über die Aufreihung der Einzelfiguren hinaus und schließt in den Mittelteilen seine Figürchen zu szenischen Darstellungen zusammen, was in Burgund – und überhaupt um 1390 – eine bedeutende Neuerung ist.²

Im Rahmen dieser Entwicklung betrachtet, ist offenbar das »Retable des Saints et Martyrs« altmodischer und daher wohl auch etwas älter als das »Retable de la Crucifixion«. Das Heiligenretabel

stand gewiß den Vorbildern in Termonde und Gent sehr nahe. Bei ihm sind die Heiligenfiguren der Flügel hinten flach, reliefhaft vor den Grund gestellt. Die abwechselnd männlichen und weiblichen Heiligen haben alle fast gleiche Gesichter. Sie sind nur wenig bewegt und ohne innere Beziehung zu ihren Attributen. Die Heiligen des Kreuzigungsaltares folgen dem gleichen Schema, haben genau dieselben Bewegungsmotive, aber sie sind vollrund geschnitzt, lebensvoller und reicher in Gesicht und Bewegung. Noch erstaunlicher ist der Unterschied der Mittelteile. Beim Heiligenretabel sind die Figuren noch fast ohne Handlung aufgereiht: Die Familie des Herodes neben der Enthauptung des Täufers, dahinter wie ein Versatzstück der Turm des Gefängnisses. In der Mitte stehen die Martyrien der Heiligen Katharina und Barbara nebeneinander, auch die Versuchung des hl. Antonius ist aus drei Bestandteilen addiert: Landschaftsgrund, Bäumchen, Häuser bleiben symbolische Attribute. Ganz anders beim Passionsretabel: Drei geschlossene Szenen sind bildhaft in den drei Abschnitten dargestellt. Die faltenreichen Figürchen agieren vor- und hintereinander im geschlossenen Bildraum. Die einheitliche Komposition ist auf den jeweiligen Mittelpunkt bezogen.

Die Entstehungsgeschichte der beiden Altäre, soweit sie aus den Dokumenten hervorgeht, läßt uns ahnen, daß mit tiefgreifenden Änderungen des ursprünglichen Planes um eine neue Form gerungen wurde. Ich stütze mich wieder auf Monget: Im August 1391, nachdem Meister Jacques von den im Vorjahr vereinbarten 400 fr schon 336 erhalten hatte, wurden die »...deux grans tables de

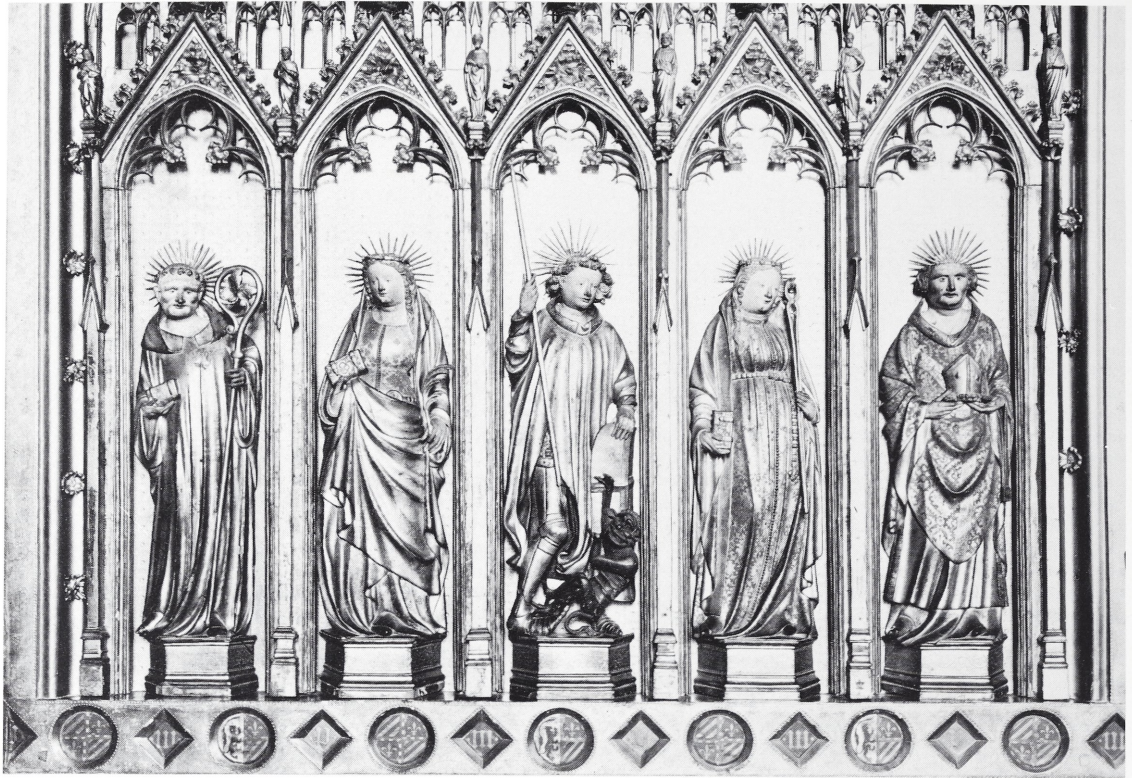


Abb. 1
 Altar der Heiligen und Märtyrer, linker Flügel
 Dijon, Musée des Beaux Arts

Abb. 2
 Altar der Heiligen und Märtyrer, Mittelteil
 Dijon, Musée des Beaux Arts

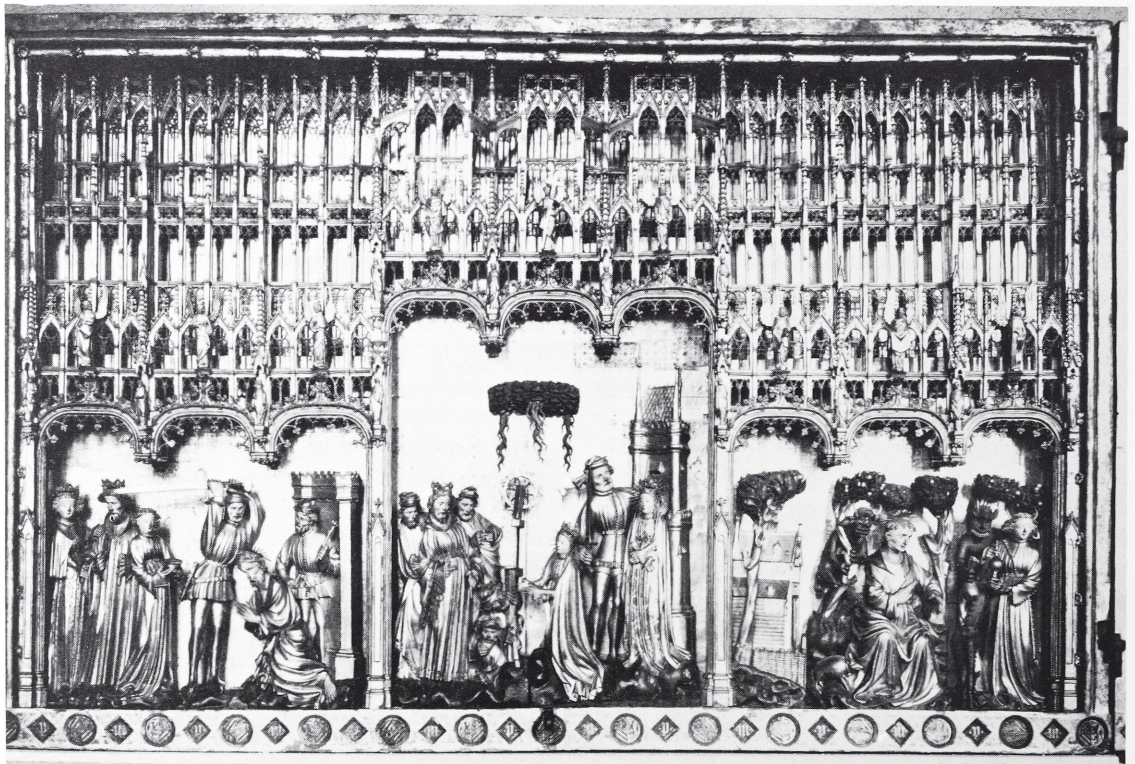
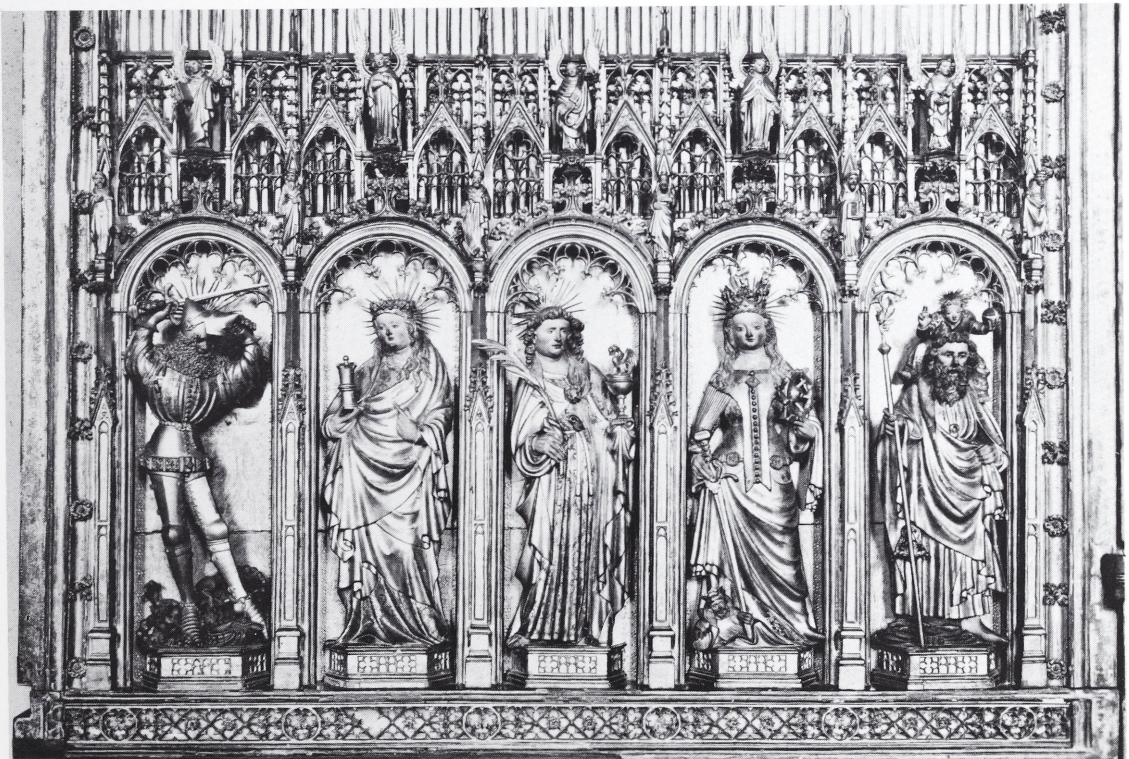




Abb. 3
 Altar der Heiligen und Märtyrer, rechter Flügel
 Dijon, Musée des Beaux Arts

Abb. 4
 Kreuzigungsaltar, linker Flügel
 Dijon, Musée des Beaux Arts



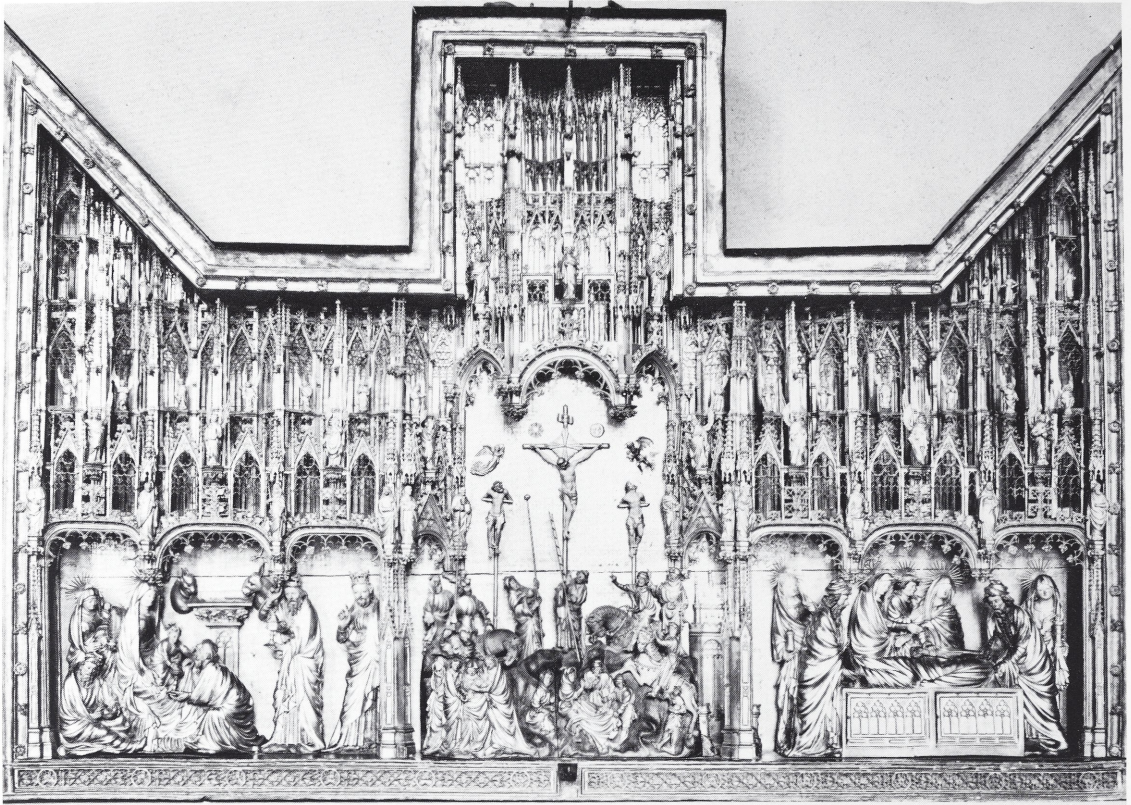


Abb. 5
 Kreuzigungsaltar, Mittelteil, Dijon, Musée des Beaux Arts

Abb. 6
 Kreuzigungsaltar, rechter Flügel, Dijon, Musée des Beaux Arts



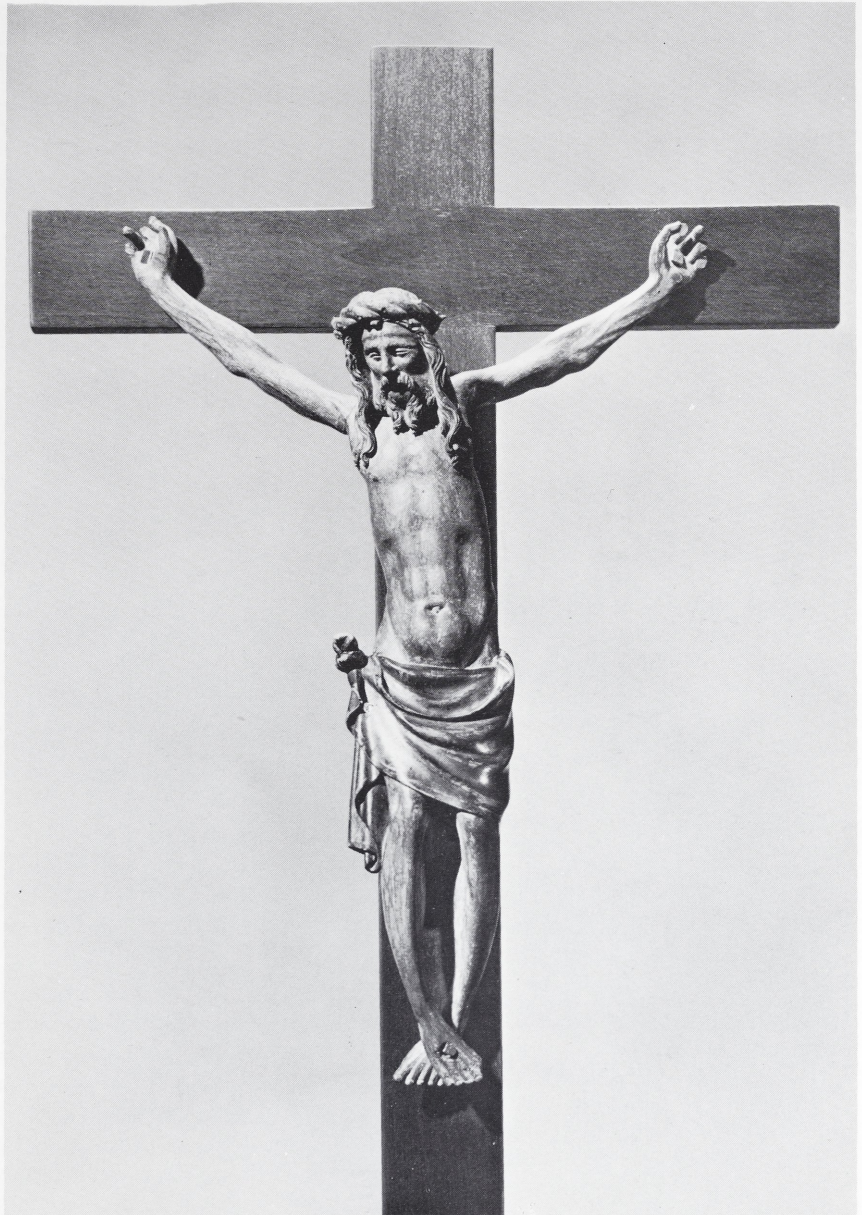


Abb. 7
Kruzifixus vom
Kreuzigungsaltar
Chicago, Art Institute

boiz pour autel« von einem Fuhrmann »menées des Theuremonde jusques audit Champmol, pour ycelles tables assouvir et achever illec par ledit Maistre Jaques de Baerze...« Die Altäre kehren jedoch noch einmal nach Termonde zurück. Eine Rechnung vom Oktober 1392 lautet: »A Maistre Jaques du Bars, entailleur d'ymages demourant à Theuremonde, pour don a luy fait par Monsgr, pour récompense de plusieurs mises et despens qu'il a eues et sustenues pour avoir fait par l'ordonnance de mondit seigneur, mener deux tables d'autel dudit Theuremonde audit Dijon... 140

frans«. Das Fuhrgeld wird aber noch gesondert überwiesen. Im ganzen bekam Jacques de Baerze mehr als das Doppelte der ursprünglich ausgemachten 400 fr für die Arbeit an den Altären. Erst 1399 konnten diese in der Karthause von Champmol aufgestellt werden. Zu der Sachverständigen-Kommission, die die Altäre übernahm, gehörte Claus Sluter, des Herzogs »Valet de Chambre«, der seit 1385 in Champmol arbeitete, 1389 das Atelier des Marville übernahm und zwischen 1390 und 1398 am Portal und Statuenschnuck der Kirche sowie an dem Großen Kreuz arbeitete.



*Abb. 8.
Rückseite des Kruzifixus
vom Kreuzigungsaltar
Chicago, Art Institute*

Leider kennen wir keine anderen Werke des Jacques de Baerze und können uns daher kein Urteil über die Entwicklung seiner Persönlichkeit bilden. Nicht einmal sein Geburtsdatum ist bekannt. Doch wird er wohl bei der Übernahme des herzoglichen Auftrags nicht mehr ganz jung gewesen sein. Die durch das Studium der Urkunden bekräftigte Vermutung, daß Sluter an den Planänderungen der Retabel beteiligt war, wird bei zwei Figuren des Passionsretabels zur Gewißheit, so daß wir den Einfluß des großen Meisters auf seinen Landsmann genauer abschätzen können.

Der Kruzifixus, der heute den volkreichen Kalvarienberg der Mitte des Kreuzigungsretabels beherrscht, ist das Werk eines Bildhauers und Restaurators mit Namen Paul Buffet vom Jahre 1842 ungefähr. Bevor die Altäre in das Museum überführt wurden, standen sie längere Zeit unbeschützt herum. Einige Figuren wurden entfernt und kamen in verschiedene Privatsammlungen. So gelangte der ursprüngliche Corpus 1944 in das Art Institute von Chicago. Er wurde von O. Goetz veröffentlicht.³ Die Geschichte des Kruzifixus läßt sich bis Dijon zurückverfolgen, so daß kein



Abb. 9
Torso des Kruzifixus vom Grossen Kreuz des Claus Sluter
in der Karthause von Champmol, heute im Musée Archéologique
in Dijon

Zweifel an der Identität besteht. Er ist 27,3 cm hoch, abgelaut, mit Spuren der alten Grundierung. Der Körper Christi ist – ich folge der Beschreibung von Goetz – aus einem Stück gelblich-braunen Hartholzes (Rosenholz?) geschnitzt, dessen Kern nach dem Rücken zu von dunkleren Partien durchwachsen ist. Die Arme sind an den Schultern angesetzt. Dank der Härte des Holzes ist er außerordentlich gut erhalten. Er hat keine Wurmlöcher, fast keine mechanischen Verletzungen (Abb. 7, 8). Die Schnitkunst der Meister Jacques tritt an dem kleinen Werk deutlicher zu Tage als an den meisten Figuren der Altäre selbst, die nach 1840 neu vergoldet wurden.

Das genaue zeitliche Verhältnis zu dem Kruzifixus des Grossen Kreuzes von Sluter ist nicht festzustellen. Beide Werke waren 1399 fertig. Für die Obertheile des »Puit de Moïse« nimmt man daher eine Entstehung um 1398/9 an.⁴ Die Gegenüberstellung beider Kruzifixe macht ihre Ähnlichkeit deutlich, trotzdem von dem Werk Sluters nur die hier abgebildeten Fragmente erhalten sind (Abb. 9,

10). Die Übereinstimmung des verklärten Leidensausdrucks, von Haartracht und Haltung macht es gewiß, daß Jacques de Baerze das Werk Sluters kannte. Bei der Schnitzerei wirkt der stärker herabgeneigte Kopf kleinlicher; steifer die Gestaltung der Beine und der Füße mit den aufgereihten Zehen (bei Sluter ist das linke Bein über das rechte geschlagen). Der Meister Jacques folgt seinem großen Vorbild nicht sklavisch, sondern mit Änderungen, die seinem altertümlicheren Geschmack entspringen.

Die zweite Figur im Kreuzigungsretabel, die sich eng an ein Vorbild Sluters anschließt, ist das be-

Abb. 10
Fragment der Beine des Kruzifixus
Musée Archéologique in Dijon





Abb. 11
Georg aus dem Kreuzigungsaltar
Dijon, Musée des Beaux Arts

rühmteste Werk des Jacques de Baerze: Der hl. Georg als Drachentöter, außen links unter den Heiligen des linken Flügels. Er paßt überhaupt nicht in seine kleine Nische und fällt aus dem ebenmäßigen Rhythmus der rundlich-dumpfen Gestalten der anderen Nischenheiligen heraus. Man vergleiche ihn nur mit dem heiligen Mönch links außen am Heiligenretabel, dessen reicheres Ebenbild gewiß ursprünglich für diese Nische geplant war.

Die Urkunden berichten, daß 1393 eine Georgsfigur Sluters in der oberen Kapelle der Kirche aufgestellt wurde. Tatsächlich fand Pierre Quarré 1951 bei den Ausgrabungen in Champmol am Ort der Kirche Fragmente dieser Figur.⁵ Erhalten ist die rechte Hand des heiligen Georg in einem gepanzerten Handschuh und Teile der Wirbelsäule und Klauen des Drachens (Abb. 11–13). Quarré folgert: »L'épée devait être tenue levée et inclinée en arrière, la lame s'appuyant contre l'épaule dans

Abb. 12
Rückseite des Georg aus dem Kreuzigungsaltar
Dijon, Musée des Beaux Arts

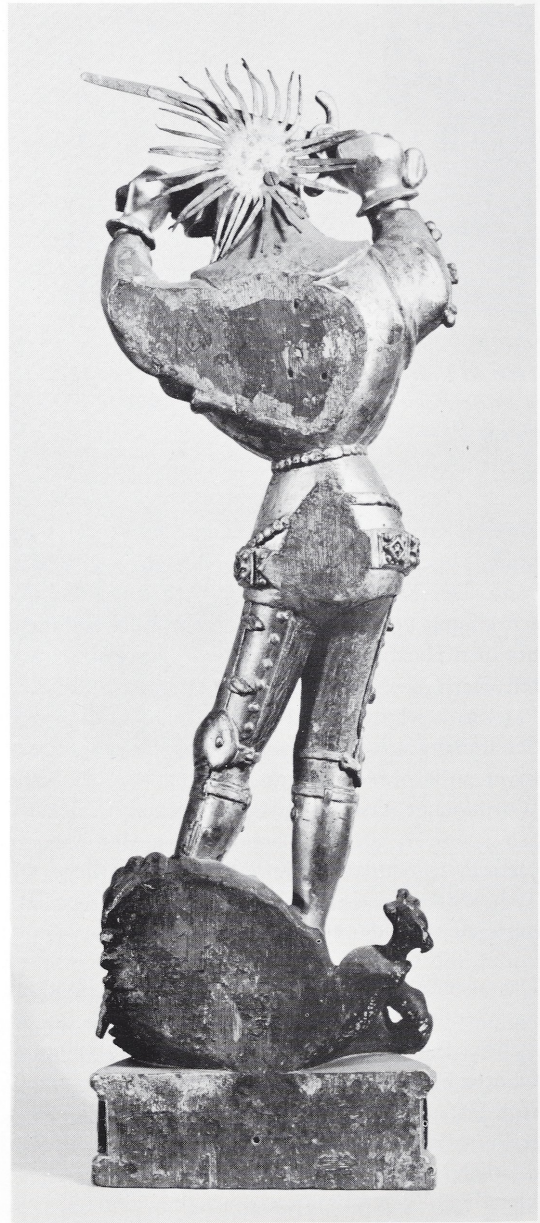




Abb. 13
Handfragment der Georgsstatue des Claus Sluter aus
der Karthause von Champmol.
Dijon, Musée des Beaux Arts

une attitude comparable à celle que Jacques de Baerze donnait au même moment au saint Georges sculpté pour le retable de la Passion. . . Jacques de Baerze, aurait il connu le Saint Georges de Sluter? . . .« Gewiß hat er ihn gekannt. Schon die leider einzig erhaltene Hand zeigt die gleichen Übereinstimmungen und Unterschiede, die wir bei den Darstellungen des Gekreuzigten beobachten konnten. Sie ist etwa lebensgroß (12 cm breit) und hält das Schwert fest und energievoll. Der holzgeschnitzte Georg hält den Daumen neben den Fingern, wodurch eine Reihung entsteht, den Zehen des Kruzifixus in Chicago vergleichbar. Nachbildung im großen Ganzen und Abänderung von Einzelheiten konnten wir schon dort zwischen Vorbild und Nachbild feststellen. Dazu kommt die Tatsache, daß der Georg wie ein Fremdling unter den sanften Heiligen seiner Umgebung erscheint, daß er sich überhaupt nicht in die Nische fügt: Diese Figur ist nicht für die kleine Nische erfunden worden.

In diesen Betrachtungen kommt uns eine bisher unbekannte Georgs-Statuette zu Hilfe, die sich in der Kunstsammlung von Schloß Neuhaus in Salzburg befindet (Abb. 14 und 15). Sie ist abgelaugt wie der Kruzifixus von Chicago und hat an unzugänglichen Stellen noch Spuren der Grundierung. Sie ist aus einem Hartholz geschnitzt, auf das die oben zitierte Beschreibung von Goetz genau paßt. Ich halte es jedoch für Nußbaum.⁶ Bis auf das

Fehlen des abgebrochenen Schwertes ist sie vorzüglich erhalten, wie bei dem Kruzifixus fehlen Wurmlöcher vollständig. Der Georg von Schloß Neuhaus mißt (mit Sockel, bis zur Schildspitze) 53 cm. Er ist ca. 2 cm größer als die Georgs-Statuette in Dijon.

Der entscheidende Unterschied beider Georgs-Figuren fällt sogleich ins Auge: Bei der Salzburger Statuette hebt der Heilige den Schild in die Höhe, an ihm war auch die Spitze des Schwertes befestigt. In Dijon dagegen hebt Georg das Visier. Der Schild, an der Rückwand befestigt, ist hinuntergerutscht, das Schwert zwischen Helm und Heiligenschein eingeklemmt. Beide Hände, auch die Schwerthand sind weniger gestreckt erhoben. Offenbar ist die Version von Schloß Neuhaus vollständiger und sinnvoller. Der Oberkörper mit Schild und Schwert bildet in raumumgreifender Drehung eine Gegenfigur zu dem unten sich aufbäumenden Drachen. In Dijon hat der Schild überhaupt keinen Sinn mehr, hängt das Schwert in der Luft. Auch sonst sind, bei allgemeiner Übereinstimmung noch einige charakteristische Änderungen zu bemerken. So wurde dem Drachen in Dijon noch ein hochgerecktes Bein angesetzt. Im gleichen Sinne, nämlich um ein breiteres und festeres Standmotiv zu gewinnen ist die Fußstellung etwas verändert und die Spitzen der Schuhe verlängert. Die Abweichungen bei der Kleidung und dem schmückenden Beiwerk sind gering.

Die Rückenansicht beider Figuren zeigt, wie gewaltsam der kleine Georg von Dijon abgeschliffen werden mußte, um auch nur einigermaßen in die kleine Nische zu passen. Denn mit der Notwendigkeit, die Statuette in die vorgegebene Nische zu stellen, erklären sich alle Änderungen mühelos. Schlecht genug ist es dennoch gelungen. Die Georgsstatuette von Schloß Neuhaus, deren großzügig andeutende Rückenansicht in etwa der Art der Ausarbeitung am Rücken des Corpus von Chicago entspricht, ist nicht für eine Nische erfunden. Die feinfühligere Drehung in der Hüfte, die Entfaltung im Raum, lassen auf einen Standort vor einer Wand oder einem Pfeiler schließen. Ein solcher ist für den Georg des Sluter auch überliefert. So steht die Reihenfolge der Georgsfiguren fest: Dem Vorbild Sluters folgt der Salzburger Georg genauer als die dem Altar angepaßte Figur in Dijon. Da von dem Georg Sluters nur geringe Fragmente existieren, und da wir die Art der Veränderung einer Sluter-Figur durch Jacques de Baerze an dem Kruzifixus beobachten konnten, ist uns mit der



Abb. 14
Georg
Schloss Neuhaus in Salzburg

Georgsfigur von Schloß Neuhaus die recht genaue Vorstellung von der Statue Slutters wiedergeschenkt.

Wozu aber hat sie gedient? Es ist unwahrscheinlich, daß sie in dieser Form für den Altar bestimmt war. Eher hat Jacques de Baerze sie nach dem Vorbilde Slutters angefertigt und mitgenommen, um sie in Termonde für den Altar zu adaptieren. Modelle waren in dieser Zeit wohl immer Nachbilder, z. B. bei den Musterbüchern. Auch bei einer kleinen Steinstatuette des Jean II von Bourbon, Herzog von Burgund, aus dem 3. Drittel des



Abb. 15
Georg, Rückenansicht
Schloss Neuhaus in Salzburg

15. Jahrhunderts bleibt die Annahme, daß es sich um ein Modell für den Auftraggeber handelt, Hypothese.⁷ Immerhin ist es auch in unserem Falle nicht auszuschließen, daß die Figur für den Herzog angefertigt wurde. Wir wissen nicht, ob für die Altarnische von Anfang an eine Georgsstatuette vorgesehen war. Wie eine solche im Stile des Jacques de Baerze ausgesehen hätte, zeigt der Vergleich mit dem Michael in der Mitte des linken Seitenflügels des Heiligenretabels. Vielleicht hat der Burgunderherzog, der eine besondere Verehrung für den ritterlichen Heiligen hatte, im Laufe der Planänderungen dem Meister Jacques

(wie vorher die beiden Schnitzaltäre in Termonde und Gent) den Georg des Sluter als Vorbild aufgegeben.

So sehen wir Jacques de Baerze im Laufe der acht oder neun Jahre der Arbeiten an beiden Altären unter dem Einfluß des großen und bahnbrechenden

Genius seines doch wohl jüngeren Landsmannes Sluter (geb. um 1350) eine bedeutende Entwicklung durchmachen. Mit seiner virtuoson Schnitzkunst schafft er Meisterwerke und überliefert zudem zwei nur in Fragmenten erhaltene Statuen des Claus Sluter.

ANMERKUNGEN:

- ¹ Die Urkunden wurden veröffentlicht von Cyprien *Monget*, La Chartreuse de Dijon, Montreuil s. Mer et Tournay 1898–1905. Henri *David*, Claus Sluter, Paris 1951 mit kritischer Stellungnahme zu *Monget*. Zusammenfassung der Urkunden zu den Altären S. 50, Anm. 2. Literatur zu den Altären: Pierre *Quarré*, Catalogue des Sculptures, Musée des Beaux Arts de Dijon, Dijon 1960. Drs. Le Musée de Dijon, Peintures, Sculptures, Objets d'Arts, Dijon 1966. Drs. La Chartreuse de Champmol, Foyer d'Art au Temps des Ducs Valois, Ausstellungskatalog, Dijon 1960. Drs. Les Statues de l'Oratoire Ducal à la Chartreuse de Champmol, Recueil publié à l'occasion du cent cinquantième de la Société Nationale des Antiquaires de France, 9e série, Tome III, 1954. – D. *Roggen*, De twe retabels von de Baerze te Dijon, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, Deel I, Antwerpen 1934, 91 f. – A. *Joliet*, Les Retables de Jacques de Baerze, Bulletin de l'Académie de Dijon, 1922, 144 f. Rapport sur les restes de la Chartreuse, Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or, T. II, 37 f. Mr. le Chanoine *Dehaisne*, Documents et extraits divers concernant l'Histoire d'Art dans le Flandre, L'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. Seconde partie 1374–1401, Lille 1886, 719 f.
- ² Vgl. die Würdigung der Altäre bei Erwin *Panofsky*, Early Neatherlandish Painting, Cambridge Mass. 1953, Vol. I, 79 f.
- ³ Oswald *Goetz*, Der Gekreuzigte des Jacques de Baerze, Festschrift für Carl *Heise* zum 28. 6. 1950, Bln. 1950. Dem Art Institute in Chicago verdanke ich die beiden Photographien.
- ⁴ Georg *Troescher*, Claus Sluter und die Burgundische Plastik um die Wende des 14. Jh.s, I, Freiburg Br. 1932. – Anne *Liebreich*, Recherches sur Claus Sluter, Paris 1936. – Die jetzt übliche Bezeichnung Mosesbrunnen ist spät. Die Dokumente nennen das Monument, das inmitten des Kreuzganges der Karthause stand »La grande Croix«. Wie der volkreiche Kalvarienberg des Jacques de Baerze war auch die vielfigurige **Kreuzigungsgruppe** des Claus Sluter in ihrer Zeit neu und ungewöhnlich in der Plastik. Für die Photographien des Kruzifixus von Sluter danke ich Mme. Simone *Deys* vom Musée Archéologique in Dijon.
- ⁵ Vgl. *Quarré*, Anm. 1, Les Statues de l'Oratoire... – Ich danke Mr. *Quarré* herzlich für die Unterstützung dieser Arbeit. Er stellte mir freundlichst die Photographien für die Abbildungen 1–6 zur Verfügung und ließ die aufschlußreichen Aufnahmen der Georgsstatuette außerhalb ihrer Nische eigens für mich anfertigen. – Vgl. zu dem Verhältnis De Baerze–Sluter die treffenden Bemerkungen von Hermann *Fillitz* zu Nr. 375 (Georg aus Dijon) im Ausstellungskatalog Europäische Kunst um 1400, Wien 1962.
- ⁶ Mr. *Quarré* teilte mir freundlichst auf Befragen mit, daß er das Holz der Altarfiguren von Dijon für Eiche hält. Die Untersuchung in Dijon machte es mir jedoch zur Gewißheit, daß der Georg von Schloß Neuhaus und die Figuren in Dijon aus der gleichen Holzart geschnitzt sind. Der Schild des Georg in Dijon ist an der Rückwand befestigt und nur noch zur Hälfte original.
- ⁷ M. *Weinberger*, A french model of the fifteenth Century, The Journal of the Walters Art Gallery IX, 1946, 9 f. Er diskutiert die Frage des Bildhauer-Modells auch grundsätzlich.