

# **Die Kartause von Champmol. Grablege der Herzöge von Burgund im 14. und 15. Jahrhundert**

**von  
Renate Prochno**

## **Der einigende Faktor**

Philippe le Bon erhält 1363 das Herzogtum Burgund und etabliert sich im folgenden Jahr in dessen Hauptstadt Dijon. Sie sehen die Kopie eines Portraits aus dem frühen 16. Jh; er trägt seinen Lieblingsorden, den Ginsterorden. Er ist der erste Valois in Burgund und begründet die Dynastie der Valois-Herzöge in Burgund. Philipp ist zugleich seit 1363 erster Pair Frankreichs; von 1380-88 ist er zudem einer der drei Regenten Frankreichs für den noch minderjährigen französischen König Charles VI. Er hat also beträchtlichen politischen Einfluß. 1369 heiratet Philipp Margarete von Flandern und damit die Aussicht auf ein reiches Erbe. Als ihr Vater Louis de Male 1384 stirbt, umfaßt das Erbe die Grafschaft Flandern, das Artois, Rethel, Nevers und die Freigrafschaft Burgund. Das Paar regiert also über Territorien, die historisch, politisch, wirtschaftlich und kulturell mehr oder weniger stark divergieren.

Das Herzogspaar ist sozusagen der einigende Faktor, der kleinste gemeinsame Nenner. Wie präsentiert sich das Paar als Fürsten dieser divergierenden Territorien? Als Kunsthistorikerin frage ich natürlich, wie Philipp **Kunst** einsetzt, um die Einheit zwar nicht damit herzustellen, aber doch darzustellen.

Es bietet sich an, diese Frage anhand seiner bedeutendsten Stiftung zu untersuchen, der Kartause von Champmol, und damit bin ich beim Thema. Sie sollte Philipp als Grablege seiner neugegründeten Dynastie dienen. Heute ist sie zwar nur noch in kleinsten Teilen erhalten, doch kann sie mitsamt ihrer Ausstattung weitgehend rekonstruiert werden. Die Grundlage dafür sind die zahlreichen Quellen der Rechnungskammer in den Archives départementales de la Côte-d'Or in Dijon und erhaltene Werke, sowie Kunstwerke, die verlorene Stücke aus Champmol kopieren.

1377 erwirbt Philipp den Grund und Boden. Da ihm zu diesem Zeitpunkt aber noch die finanziellen Mittel fehlen, kann der Grundstein erst im August 1383 gelegt werden. Dafür wählt er nicht den Festtag eines Kartäuserheiligen, sondern den des **burgundischen** Heiligen Bernhard von Clairvaux. Schon damit macht er klar, daß diese Klostergründung auch bzw. vor allem politisch bedingt ist. Philipps reicher Schwiegervater stirbt ein halbes Jahr später, am 30.1.1384, und jetzt fließen die Gelder. Philipp kann endlich seine Stiftung dotieren: die Urkunde datiert nur sechs Wochen später, vom 15.3.1385 (heutige Rechnung). Schon drei Wochen nach dem Tod Louis' hatte Philipp den berühmtesten Architekten Frankreichs verpflichtet, den in Paris tätigen Drouet de Dammartin. Er hatte für König Charles V. u.a. am Louvre gebaut. Zugleich zieht Philipp die bedeutenden Künstler, die für seinen Schwiegervater Louis gearbeitet haben, an seinen Hof: dem Bildhauer Jean de Marville wird die Leitung der Bildhauerwerkstatt übertragen, dem Maler Jean de Beaumetz die des Malerateliers. Auch nachdem diese gestorben sind, werden Flamen und nicht etwa Franzosen geholt: so z.B. der Bildhauer Claus Sluter und der Maler Jean Malouel.

Philip **will**, und jetzt kann er: die Selbstdarstellung beginnt. Die Kirche der Kartause wird schon im Mai 1388 geweiht. Die Ausstattung des gesamten Klosters ist im Wesentlichen um 1410 vollständig, als Philipps Grabmal im Chor aufgestellt wird. Dazu noch später.

## Die Übersicht

Zunächst ein kurzer "Rundgang" durchs Kloster, um eine Vorstellung der Anlage zu gewinnen: Kernstücke sind die Kirche und der große Kreuzgang mit den Zellen der Mönche. Zunächst zur Kirche selbst. Die Architektur des Kirchenschiffs ist völlig anspruchslos und folgt dem Schema der Kartäuser: einschiffig mit trapezoidem Chorschluß, turmlos, lediglich über dem Chor ein Dachreiter. Das Schiff ist in Mönchs- und Konversenchor aufgeteilt. Ungewöhnlich für eine Kartäuserkirche sind die drei Kapellen auf der Nordseite. Die dem Chor am nächsten liegende ist sogar zweigeschossig. Als Doppelkapelle steht sie damit in der Tradition der Palastkapellen; es ist das Privatoratorium der Herzogsfamily. Wir kommen darauf zurück.

Die beiden anderen Kapellen sind ebenfalls Privatkapellen und werden von Hofangehörigen bestiftet. Auf der Südseite der Kirche liegen als Pendant zum Oratorium Marienkapelle und Sakristei; für die Marienkapelle sind Stiftungen von Hofangehörigen belegt. Darüber, im 1. Stock, liegen zwei weitere Kapellen, von denen die eine als Schatzkammer und Archiv des Klosters diente. Sie war dem Kartäuserheiligen Hugo geweiht. Die Sakristei und Hugokapelle sind rein "mönchische" Räume. Hier ist keine Hofstiftung nachzuweisen. Von außen täuschen diese Kapellen und das Oratorium ein Querschiff vor, was nicht dem Kanon der Kartäuserarchitektur entspricht - aber es ist ja nur vorgetäuscht. Daran schließt sich der Kapitelsaal an.

Um den kleinen Kreuzgang liegen außerdem die Zelle des Sakristans, Refektorium, Küche und Wirtschaftsgebäude. Von der Mitte der Westseite führt eine Passage in den großen Kreuzgang. An ihn grenzen die Zellen der Mönche an, in denen sie den Großteil ihres Lebens verbringen. Im Mittelpunkt steht der sog. Mosesbrunnen. Er wurde von Sluter geschaffen; heute sind nur noch das Brunnenbecken und der Pfeilersockel mit sechs Prophetenfiguren und einzelne Fragmente erhalten. Ursprünglich erhob sich über dem Prophetensockel noch eine Plattform mit vergoldetem Kreuz, Johannes, Maria und Maria Magdalena. Das Thema war die Passion Christi, die durch die Propheten vorhergesagt wurde.

Aus dieser kurzen Beschreibung heraus ergibt sich folgende Feststellung: Champmol ist einerseits Kartause, also ein Eremitenkloster, andererseits fürstliche Grablege. Das Kloster muß diesen verschiedenen Funktionen Rechnung tragen, einen Spagat zwischen kartäusischem Armutsideal und fürstlicher Selbstdarstellung machen. Das geschieht so, daß "höfische" und "mönchische" Räume voneinander geschieden werden; sie sind architektonisch voneinander getrennt. Ihre Nutzung ist entweder den Hofangehörigen oder den Mönchen vorbehalten. Die Unterscheidung setzt sich in der Ausstattung und deren Ikonographie fort. Wirklich interessant wird es dort, wo sich die Sphären vermischen: also da, wo es um die Funktion des Klosters als Grablege von Herzog und einigen wenigen Hofangehörigen geht, also z.B. beim Portal: Bei der Bestattung werden ihre Leichen - und natürlich auch die der Mönche - feierlich durchs Portal geleitet, und die Mönche kommen zu bestimmten Stundengebeten und zu den Messen von ihren Zellen her in die Kirche.

Aus der Gesamtausstattung seien deshalb das Portal der Kirche, das Grabmal des Herzogs, und sein Privatoratorium herausgegriffen. Am Portal sind Ikonographie von Herzog und Kartäuserorden vereint. Mit dem Grabmal besitzen wir ein Zeugnis seiner Selbstdarstellung, seines Selbstverständnisses. Im Oratorium, seiner Privatkapelle, dokumentiert der Herzog sein Selbstverständnis innerhalb seiner Stiftung.

## Das Portal

Zunächst zum Portal: es ist noch erhalten, weil es in der Revolution als Teil einer Einfassungsmauer diente. Es ist in zwei Phasen entstanden. Der erste Entwurf stammt von dem schon erwähnten Jean de Marville. Er sollte wahrscheinlich das Herzogspaar stehend zu Seiten des Portals zeigen, vermutlich mit dem üblichen Stifterattribut eines Kirchenmodells in der Hand. Am Trumeau sollte eine Maria stehen. Marville orientiert sich an Stiftungen, die Champmol vergleichbar waren, z.B. der Kirche des Coelestinerklosters in Paris. Sie war kurz zuvor, von 1365-70 erbaut worden; es war eine Stiftung des Königs Charles V. Und der war Philipps älterer Bruder gewesen. Dort also flankierten König Charles V. und seine Gattin Jeanne de Bourbon das Portal. Diese Kirche ist nicht erhalten, wohl aber die Stifterfiguren, die wahrscheinlich von Jean de Thoiry stammen. Hier wurde das Herz ihres Vaters Jeans le Bon bestattet, die Eingeweide ihrer Mutter Bonne de Luxembourg, und die Jeannes de Bourbon. Außerdem wurde es Grablege der Orléans, also der Dynastie eines anderen Bruders Philipps. Die Kirche gehörte also zu den bedeutendsten Grablegen der französischen Krone, und es verwundert nicht, daß Marville dieses Vorbild aufgriff.

Marville stirbt 1389. Claus Sluter übernimmt die Leitung der Werkstatt. Er ändert den Entwurf zu der heutigen Form ab. Auf den ersten Blick scheint es, daß Sluter lediglich das ikonographische Programm Marvilles erweiterte, indem er die beiden Schutzheiligen hinzufügte. Die Ikonographie ist aber bisher noch nicht zufriedenstellend geklärt worden.

Zum ersten Mal sind Stifter kniend und in Lebensgröße an einem Portal dargestellt. Sie werden von Heiligen eingeführt. Kniende Votivfiguren hatte es schon vorher gegeben, aber

dann diskret im Inneren der Kirche. Die Tatsache, daß das Herzogspaar kniend als Beter dargestellt ist, bedeutet, daß hier vor allem die Fürbitte Mariens erfleht wird. In der Buch- und Tafelmalerei war dies gang und gäbe. Hier, am Eingang der Stiftung, wird das Werk der guten Tat - nämlich die Stiftung dieses Klosters - mit in die Waagschale geworfen. Maria wendet sich aber keinem der Stifter explizit zu. Sie ist "porta coeli" für **alle**, auch für die Mönche. Als solche wird sie oft in Marienhymnen gefeiert.

Es fällt auf, daß die Stifter nicht, wie sonst üblich, von ihren Namenspatronen empfohlen werden, sondern von Katharina und Johannes dem Täufer. Die Verehrung dieser beiden Heiligen war allgemein verbreitet. Nicht umsonst zählen Jean und Catherine zu den häufigsten Vornamen jener Zeit, die auch das Herzogspaar zweien seiner Kinder gibt. Die beiden Heiligen werden auch sonst von Philipp und Margareta verehrt; sie sind oft auf Gegenständen aus dem Besitz des Herzogspaares dargestellt. Allen Menschen, die Katharina in ihrer Sterbestunde anrufen, soll der Legenda aurea zufolge himmlischer Beistand gewährt werden. Das läßt sie an einer Grabeskirche durchaus am Platze sein.

Bisher wurde in diesem Zusammenhang noch nicht beachtet, daß Margarete nicht Champmol als ihre Grablege vorgesehen hatte. Sie wollte offenbar an der Seite ihres Vaters in der Grafenkapelle von Courtrai bestattet werden. Diese war der Katharina geweiht, und in der Grafenkapelle in Courtrai stand eine Figur dieser Heiligen. So kann Katharina, ihre Patronin in Champmol, ein Verweis auf das Patronat ihrer flandrischen Grablege sein. Die Skulptur in Courtrai war vielleicht, zusammen mit dem Grabmal für Margaretes Vater, 1374 bei Beauneveu in Auftrag gegeben worden. In der Verteilung der Grablegen auf Champmol und Flandern wird die Doppelherrschaft der Dynastie versinnbildlicht.

Johannes Baptista war Namenspatron des Jean II. le Bon, Philipps Vater, dem Philipp das Herzogtum Burgund verdankte. Laut der Stiftungsurkunde sollte in der Kartause auch für alle Könige gebetet werden, d.h. auch für Philipps Vater Jean. Johannes Baptista gehörte ebenfalls zu den bevorzugten Heiligen Charles V. Die Kapelle dieses Heiligen in St.-Denis erwählte er als seine eigene Grablege. Zugleich war Johannes zusammen mit Andreas auch Schutzheiliger Burgunds, und er war Patron Frankreichs. Die Wahl dieses Patrons ist also

möglicherweise ein Verweis auf den französischen König, bezw. damit auch auf Philipp's Eigenschaft eines französischen Prinzen. Die Ikonographie hat aber noch eine weitere Sinnschicht, die sich auf die Kartäuser bezieht: Johannes der Täufer war als erster Anachoret eine besonders wichtige Identifikationsfigur der Kartäusermönche. Jede Kartause war Gott, Maria und Johannes Baptista geweiht, wie aus der Profeßformel der Kartäuser hervorgeht. Wenn am Portal Johannes Baptista dargestellt ist, so ist das also auch deutlich auf den Kartäuserorden bezogen, und Philipp stellt sich unter den Schutz des Ordensheiligen. Am Portal sind also Kartäuser- und Valois-Ikonographie geschickt miteinander verwoben.

In diesem Kreis muß man wohl nicht darauf hinweisen, daß hier, am Eingang der Kirchenstiftung, auch die liturgische Totenfürbitte, die Memoria, anklingt: den Mönchen stehen die Stifter ihres Klosters vor Augen, für die sie die Totenfürbitte zu leisten haben.

Nicht nur in ikonographischer Hinsicht ist Sluters Portal eine Innovation. So waren die Figuren niemals gefaßt oder vergoldet; jedenfalls sind weder Belege aus der Rechnungskammer noch Reste von Polychromie zu finden. Sie stehen damit in dieser Zeit einzigartig da. Eine Erklärung hierfür ist schwer zu finden. Das Askese-Ideal der Kartäuser kann nicht herangezogen werden, da z.B. der Brunnen im großen Kreuzgang außerordentlich prächtig gefaßt war. Der Farbverzicht kann auch nicht als besondere Demutshaltung des Herzogspaares verstanden werden - in der Engelskapelle, dem privaten Andachtsraum der Herzogsfamilie, wurde größter Prunk entfaltet, und dort standen ebenfalls zwei offenbar ungefaßte Statuen.

## Das Grabmal

Zunächst wenden wir uns aber dem Grabmal zu. Durchschritt man das Portal, kam man zunächst in den Konversenchor, dann in den Mönchschor. In der Mitte des Chores, zwischen dem Chorgestühl, vor dem Hauptaltar, erhob sich seit 1410 das Grabmal des Stifters, heute im Museum von Dijon. Über einer ausladenden Sockelplatte aus schwarzem Marmor, an allen vier Seiten unterbrochen von einem mittig eingeschobenen weißen Block, erhebt sich eine Arkatur aus weißem Alabaster, in die insgesamt 41 Pleurants eingestellt sind; es sind

Geistliche, Mönche und Hofangehörige. Über dieser filigranen Alabasterarchitektur scheint die Tumbenplatte, ebenfalls aus schwarzem Marmor, zu schweben. Ihre Inschrift mit den Titeln des Herzogs und der Aufforderung zur Fürbitte ist selbst nicht erhalten, aber überliefert.

Auf der Platte ruht der Gisant Philipps. Die heutige Figur ist ein Werk des 19. Jahrhunderts; nur die im Gebet zusammengelegten Hände und der - allerdings im 19. Jahrhundert stark überarbeitete - Kopf sind original. Der liegende Löwe unter seinen Füßen und die zwei knienden Engel in Alben, die zu seinen Häupten seinen Helm tragen, sind gleichfalls original, doch sind ihre Hände und Flügel Restaurierungen des 19. Jahrhunderts. Den originalen Zustand zeigt dieses Aquarell von 1736. Den Restauoren des 19. Jh. war es unbekannt, deshalb restaurierten sie anders.

Philip hatte sein Grabmal schon im März 1381 in Auftrag gegeben, noch bei dem damaligen Werkstattleiter Jean de Marville. Das Grabmal wurde also konzipiert, bevor der Ort, für den es bestimmt war, gebaut war. Es war von Anfang an als Einzelgrabmal geplant; von einem Grabmal für Margarete in Champmol ist, wie gesagt, nie die Rede. Es ist Kernstück des ganzen Klosters, das seine Existenz der Funktion als Grablege des Stifters verdankt.

Pleurants an Grabmälern haben eine lange Tradition, aber an diesem Grabmal ist neu, daß die Arkatur zum erstenmal vollplastische Pleurants erlaubt. Der oft erfolgte Vergleich mit einem Kreuzgang ist aber nicht zutreffend - der Raum ist nicht so tief, daß sich die Figuren frei bewegen könnten. Es ist auch kein Trauerzug; die Figuren stehen oder halten in einer Bewegung inne. Das Leiden wird dabei ganz bereit zum Ausdruck gebracht. Nie zuvor war eine solche motivische Vielfalt bei Pleurants zu finden, sei es durch Mimik, Gestik oder Kleidung. Naturbeobachtung von Gestik, Mimik und Körperhaltung sind mit einem gewissen Pathos verschmolzen, die jede Figur zugleich ins Theatralische steigert. Viele von ihnen stehen zudem dem Betrachter - bzw. dem Kartäuser im Chorgestühl - direkt gegenüber, der so immer wieder in diese Trauer einbezogen wird.

An Philipps Tumba sind weder identifizierbare Trauernde noch bestimmte Riten dargestellt.

Die Pleurants sind Bilder von Trauer, und sie evozieren nur sein Grabgeleit. Aber sie verschränken mit der Darstellung von Geistlichen, Kartäusern und Hofangehörigen "weltliche" und "mönchische" Sphären; sie bedeuten, daß Philipps Grabmal politisches und religiöses Monument zugleich war. Die Geistlichen und die Kartäuser spielen auf die Stiftung Philipps an. Die Mönche waren verpflichtet, die Totenfürbitte für ihren Stifter zu leisten. Gerade weil kein bestimmter Ritus dargestellt ist, ist eher das stete Totengedenken mit Gebet und Anniversarien versinnbildlicht. Vortragekreuz, Buch, Weihwasserkessel und Sprengwedel sind Geräte, die nicht nur bei der Absolution über dem Grab, sondern auch bei Anniversarfeiern gebraucht wurden. Auch in dieser Beziehung strebte das Grabmal einen gewissen Ewigkeitswert an, nämlich die Mönche an ihre Pflicht zur Memoria zu gemahnen, ihn vor dem Vergessenwerden bewahren, sie hielt den Toten präsent: ein Mittel, der Gleichmacherei durch den Tod zu entfliehen.

Es demonstrierte zugleich Philipps politische Potenz. Der ursprüngliche Gisant zeigte Philipp in Rüstung, zusätzlich in den königlichen Hermelinmantel gehüllt. Diese Kleidung geht nicht auf einen Wunsch Philipps zurück. Als der Gisant gemeißelt wurde, war Philipp schon verstorben. Sein Sohn und Nachfolger stellte es Sluter frei, sich zwischen Rüstung und Hermelin zu entscheiden. Sluter nutzte diese Freiheit und schuf ein bis dato unbekanntes Mixtum: Er präsentierte Philipp mit der Krone und dem Hermelinmantel als Herzog. Gleichzeitig symbolisierte das Zepter Philipps Status als zeitweiliger Regent Frankreichs. Zugleich spielte die Rüstung auf Philipps Eigenschaft als Feldherrn an, untrennbar mit der Herzogs- bzw. Regentenwürde verbunden. Allerdings errang Philipp seine Erfolge vorrangig nicht auf dem Schlachtfeld. So ist denn auch der Helm kein Schlachten-, sondern ein Turnierhelm. Auch diese Entscheidung war Sluter überlassen worden. Diese Figur enthält also viel mehr biographische Details als bisher bekannt - für ein Grabmal damals höchst ungewöhnlich.

In diesem Zusammenhang ist auch noch nie bemerkt worden, daß sich an Philipps Grabmal keinerlei Wappen befinden. Das ist umso auffälliger, als die Kartause ansonsten damit förmlich übersät war. Wappen waren unverzichtbare Elemente jeder adeligen Personendarstellung. Sie waren unabdingbarer Bestandteil jeder politisch oder dynastisch

motivierten Darstellung. Offenbar wurde die Person des Herzogs, dargestellt durch den Gisant, als genügend starker Ausdruck dessen empfunden, was sonst Wappen ausdrückten: die Identifizierung der Person, und ihren politischen Herrschaftsbereich. Hier aber zählt offenbar einzig die Person des Fürsten selbst. Das ist einmalig. Allerdings wurde der politische Herrschaftsbereich klar in der Inschrift an der Tumbenplatte ausgedrückt: dort prangte sein voller Titel mit allen Territorien, über die er herrschte.

### Das Oratorium: Untergeschoß

Damit gehen wir zum Oratorium. Hiervon ist nur noch der Treppenturm erhalten, und Anfang der 1950er Jahre wurden bei Grabungen Fragmente einiger Skulpturen gefunden. Hier muß zunächst ein weit verbreiteter Irrtum richtiggestellt werden. Zu Beginn dieses Jahrhunderts publizierte Monget eine ausführliche Geschichte der Kartause, die auf seiner Lektüre der Quellen basierte und der weiteren Forschung als Grundlage diente. Bei einem Vergleich seiner Zitate mit den Originalen stellt sich aber heraus, daß er häufig Quellen sinnentstellend transkribierte, mehrere Zitate aus verschiedenen Zusammenhängen zu einem einzigen verschmolz usw. Sein Werk ist leider immer noch Grundlage der Sluter-Literatur, und alle Irrtümer werden seitdem weitergeschleppt. Deshalb bürgerte sich die Bezeichnung "Engelskapelle" irrtümlich für das Erdgeschoß des Privatoratoriums ein. Tatsächlich aber ist es so, daß die Engelskapelle im Obergeschoß lag.

Die Kapelle hatte zwei Zugänge: eine Tür lag in der Nordwestecke der Kapelle, die andere im Mönchschor. Die Außentür bot die Möglichkeit, vom Eingangsportal des Klosters her, ohne das Schiff bzw. den Mönchschor durchschreiten zu müssen, auf kürzestem Wege die Privatkapelle zu erreichen. Dies spricht dafür, daß dieser Eingang dem Herzog und seiner Familie vorbehalten war. Über dieser Tür war außen eine skulptierte Trinität angebracht. Über ihr Aussehen wissen wir nichts. Sie versinnbildlichte das Patrozinium der Kirche, der Kartäuser, unter dessen Schutz sich der Herzog auch mit seinem Privatoratorium stellte. Der zweite Zugang vom Mönchschor her wurde sowohl von der Stifterfamilie als auch von den Mönchen selbst genutzt, wenn sie z.B. dort Messen lasen.

Die beiden Kapellen waren zweijochig und kreuzrippengewölbt, die Rippen von sechs Vorlagenbündeln getragen, also keine besonders anspruchsvolle Architektur. Die Ausstattung war dafür umso prunkvoller. Durch ein schmales verglastes Sichtfenster im vorderen Joch konnte man die Messe am Hauptaltar verfolgen, ohne selbst gesehen zu werden bzw. die Andacht der Mönche zu stören. Ein hoher, reich verzierter Kamin nahm fast die ganze Westwand ein und sorgte für behagliche Wärme. Eine solche Annehmlichkeit scheint generell zu den herzoglichen Privatoratorien gehört zu haben: So sind die beiden Oratorien der Ste-Chapelle von Vincennes, der Ste-Chapelle von Bourges und der von Riom ebenfalls mit Kaminen ausgestattet.

Die Ikonographie der Verglasung, der Schlußsteine, des Fußbodens war auf Philipp und Margarete zugeschnitten. Antonius und Katharina, die Patrone des Herzogspaares, waren im Fenster über dem Altar dargestellt, in einem weiteren darüber Gottvater. In der Nordwand war ein weiteres Fenster mit den Darstellungen einer Maria lactans und Johannes des Täufers gefüllt. Die Ikonographie des anderen Fensters ist nicht belegt. Das Glas stammte aus Flandern; Sluter wurde extra nach Mecheln geschickt, um es zu bestellen. Überall in der Kapelle waren die Wappen der Stifter, also die Flanderns und Burgunds angebracht: sie säumten abwechselnd mit den Initialen Philipps und Margaretes die Glasfenster und sie schmückten die beiden Schlußsteine. Die rotgrundigen Fliesen stellten in gelber Glasur eine Hirschjagd dar, oder auch die persönlichen Embleme des Herzogspaares: die Margerite für Margarete von Flandern, der Ginster für Philipp. So zeigen die meisten Portraits Philipps diesen mit der Kette des Ginsterordens. Der Fußboden wurde also nicht so sehr als Träger eines christlichen Programms gesehen, sondern stellte die persönliche Emblematik des Fürstenpaars dar, also Selbstdarstellung.

Die Kapelle war bis zu den Schlußsteinen mit Eichenpaneelen vertäfelt, so daß sich ein sehr warmer Eindruck ergeben haben muß. Die Polychromie beschränkte sich deshalb auf die Pfeilervorlagen und Rippen - die waren vollständig vergoldet. Die Blendbögen und Gurte waren mit Lapislazuli blau gefaßt, und ab der Wölbung trugen sie vergoldete Blumen. Die Blattkapitelle waren rot, ihre Blätter selbst vergoldet. Es wurden also nur leuchtende, und extrem teure Materialien verwendet. Eine ungefähre Vorstellung der Wirkung dieser

Ausmalung gibt eine Miniatur: in den Petites Heures des Jean de Berry ist der Tempel dargestellt, in dem die Verkündigung stattfindet: der Raum ist kreuzrippengewölbt, das Gewölbe blau ausgemalt, die Rippen vergoldet.

Der Altar trug ein geschnitztes und vergoldetes Flügelretabel. Das Mittelteil zeigte übereinander Marientod, Mariä Himmelfahrt und Krönung, während die Flügel Verkündigung und Heimsuchung darstellten. Dies ist aus einem Zahlungsbeleg der Rechnungskammer und dem Bericht eines Besuchers von 1486 bekannt. Diese Szenen des Altars belegen, daß das Erdgeschoß Maria geweiht war. Mit der Verkündigung an Maria beginnt das Zeitalter "sub gratia" der Heilsgeschichte. Es endet mit der Auferstehung der Toten und dem Jüngsten Gericht, also der Entscheidung über ewiges Leben oder ewige Verdammnis. Marias vorbildliches Sterben mochte auch als Vorbild für das Fürstenpaar gewählt worden sein.

Über dem Altar standen die vergoldeten bzw. schwarz gefaßte Figuren des Antonius, Johannes Baptista, und in der Mitte Maria. Hier erschien wieder der Eremit Johannes, der die besondere Verehrung der Kartäuser genoß, sowie ein zweiter Eremit, der vom Stifter besonders verehrt wurde. Als Himmelskönigin über dem Altar konnte Maria zusammen mit Johannes dem Täufer als Fürbitterin am Jüngsten Gericht für die Stifter eintreten, ebenso wie Antonius als persönlicher Patron Philipps - für das Privatoratorium in der Grablege eine einleuchtende Wahl.

Von Antonius rechts von Maria ist nichts erhalten, von der Marienfigur nur relativ unspezifische Fragmente des Mantels. Von Johannes dem Täufer besitzen wir einige Fragmente: er hielt ein aufgeschlagenes Buch flach auf dem linken Unterarm. Die Finger griffen von unten über den Buchkopf. In seiner rechten Hand hielt er eine Locke seines langen Haares; eine zweite legte sich über den Handrücken. Diese Fragmente sind so charakteristisch, daß sie erlauben, in dem Ensemble von Rovres-en-Plaine, elf km südlich von Dijon, eine Kopie der Skulptur von Champmol zu erkennen. Wir müssen also an dieser Stelle einen kleinen Ausflug nach Rovres machen.

Dort hatte 1448 eine Ehepaar, Philippe Machefoing und seine Frau Symonnote de Tard, die schon existierende Familienkapelle vergrößern und neu ausstatten lassen, Meßstiftungen der Eltern erneuert und selbst zwei Messen gestiftet. Philippe Machefoing war "garde des jouyaux" Philipps des Guten, seine Frau war die Amme dieses Herzogs gewesen; sie gehörten also zum inneren Kreis der Hofbeamten. Von der Ausstattung sind u.a. noch die Figuren über dem Altar erhalten. Das Ehepaar gehört einer Johannesbruderschaft an; deshalb ist in ihrer Kapelle Antonius gegen Johannes Evangelista ausgetauscht. Die Kopie des Täufers ist deutlich genug, um eine unmißverständliche Anspielung auf das herzogliche Oratorium darzustellen. Damit machen die Machefoing ihre Loyalität gegenüber dem Herzogshof sichtbar: nicht umsonst wählten sie für die private Grabkapelle der Eltern ein Ausstattungsmuster, das in einer privaten Kapelle, einer anderen - herzoglichen - Grablege vorgeprägt war. Nur so ist es erklärlich, daß sie auf ein Vorbild zurückgreifen, das immerhin schon ca. sechzig Jahre alt ist. Zudem engagieren sie mit Jean de la Huerta einen Künstler, den auch der damalige Herzog beschäftigt, und zwar für das Grabmal seiner Eltern.

Diese enge künstlerische Anbindung an den Hof entspricht der generellen Bindung der Familie an den Hof des Herzogs. Der hatte die ganze Familie in seinem Dienst, und dies seit mehreren Generationen. Die Machefoing gehören zu der Schicht von Hofbediensteten, die sich durch Heirat miteinander versippten, und in deren Verwandtschaft Hofämter weitergereicht werden. Ihr sozialer Stand wird durch ihre Stellung am Hof definiert. Entstammten sie auch dem Bürgertum, so bringt sie ihr Amt mitunter in unmittelbare Nähe des Herzogs. Am Hof ist es einigen von ihnen möglich, Vermögen zu erwerben, das zum Teil in Stiftungen investiert wurde. An dem Beispiel Machefoing wird deutlich, daß Kunst dazu dienen muß, Loyalität darzustellen - man läßt sich nicht die neueste Kunst aus Flandern kommen, sondern repliziert bewußt ganz bestimmte Werke. Die Selbstdarstellung Philipps wird von späteren Höflingen aufgegriffen, um ihre Hofzugehörigkeit zu dokumentieren. Dafür gibt es noch viele weitere Beispiele.

Wenn wir uns vorstellen wollen, wie der Altar selbst im Erdgeschoß des Oratoriums aussah, müssen wir uns auch hiervon eine Kopie ansehen. Das ist der Marienaltar in Ternant. Es ist also ein zweiter Ausflug nötig, diesmal nach Ternant bei Autun.

Die Familie Ternant steht in Diensten des Herzogs von Burgund; Philippe de Ternant tut sich in Schlachten und diplomatischen Missionen hervor und gehört sogar zu den Gründungsrittern des Ordens vom Goldenen Vlies. Dann fällt er aber 1447 und 1450/51 bei dem Herzog in Ungnade. So hatte er wohl ausreichend Grund, seine Loyalität unter Beweis zu stellen. Er erweitert in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Familiensitz. Im Zuge dieser Arbeiten wird auch eine Marienkapelle gegründet. Daraus ist der Marienaltar erhalten.

Es ist ausgesprochen selten, daß ein Retabel ausschließlich dem Marienleben gewidmet ist. Wir kennen solche Beispiele wohl aus der Buchmalerei, aber nur extrem selten bei Altaraufsätzen. Das einzige französische Beispiel, das einen solchen Marienzyklus zeigt und zeitlich vor dem Marienaltar von Ternant liegt, ist der Altaraufsatz im Erdgeschoß des Oratoriums von Champmol. Die Mittelszene entspricht im Aufbau und der Thematik der des Marienaltars von Ternant: Marientod, Himmelfahrt, Krönung. Die seitlichen Szenen von Ternant und Champmol weichen voneinander ab. In Champmol zeigten sie die Verkündigung und Heimsuchung, in Ternant aber Verkündigung des Todes, Besuch der Apostel bei Maria, Grabtragung und Grablegung Mariens. Das mag folgenden Grund haben: in Ternant war die Marienkapelle zugleich Grablege der Familie. Von daher wurden vielleicht die seitlichen Szenen gegen solche des Marienlebens ausgetauscht, die auf diese Funeralfunktion Bezug nahmen. Champmol war dagegen Privatoratorium; die Grabmäler standen im Mönchschor.

Auf den gemalten Flügeln des Marienaltars von Ternant ergeben sich weitere Hinweise auf Champmol. So werden die Stifter von denselben Patronen wie in Champmol präsentiert. Da sie nicht die Namensheiligen Philipp und Elisabeth sind, mutet diese Wahl trotz der Beliebtheit gerade dieser Patrone nicht wie ein Zufall an. Die Schutzheiligen waren sowohl in Champmol als auch auf den Gemälden von Ternant in den Fenstern des Oratoriums dargestellt.

Aufgrund der wenigen Vergleichsstücke wird der Marienaltar fast durchgängig nach Brüssel lokalisiert. Dies erklärt sich so, daß zweifellos ein Brüsseler Meister mit der Kopie des Marienaltars beauftragt wurde. Allerdings fiel der "altmodische" Stil auf. So sind z.B. die

Gewänder in Ternant nicht, wie bei anderer Skulptur der Zeit, in die Breite entfaltet, sondern orientieren sich mit ihren sehr weich fließenden Falten an den Vorbildern um 1390, und dies erklärt sich nur aus der Tatsache, daß dieser Altar eine Kopie des Retabels aus Champmol ist.

Der vergoldete Schnitzaltar stellt schon an sich ein Prestigeobjekt dar - umso mehr noch, als Philippe de Ternant damit den Altar aus dem Privatoratorium der herzoglichen Grablege für seine eigene Grabkapelle repliziert. Damit dokumentiert das Stifterpaar seine Loyalität gegenüber dem Herzogshof, von dem es das Lehen Ternant hält, und dem es seine Ämter verdankt. Warum ich das so ausführlich darlege? Weil der Altar in Ternant eine Vorstellung davon vermittelt, wie der Philipps in Champmol ausgesehen hat. Zweitens, weil dies ein Beispiel dafür ist, wie beherrschend der Geschmack des Fürsten war: nicht unbedingt aus künstlerischen Gründen, sondern aus politischen. Hätte er in seinem Oratorium grüne Mäuse dargestellt, wären eben die nachgeahmt worden.

#### Das Oratorium, Obergeschoß

Zurück ins Oratorium, diesmal ins Obergeschoß. Eine Wendeltreppe, die noch teilweise erhalten ist, führt in die obere Kapelle. Die Prachtentfaltung wird hier, im Obergeschoß, noch gesteigert. Vor dem Altar bilden Fliesen das burgundische und flandrische Wappen, wobei die Fliesenfarben den tatsächlichen Wappenfarben entsprechen. Diese Farbgebung ist in Burgund eine Innovation. Die Engelskapelle ist wie die untere Kapelle mit Eichenholz vertäfelt, allerdings nicht bis zu den Schlußsteinen: Das gesamte Gewölbe ist vergoldet.

Auf dem Altar steht ein dreiteiliges Knochenretabel der Embriachi-Werkstatt, ähnlich wie das von Philipps Bruder in Poissy und das seines Schwagers in Pavia, mit Szenen der Passion Christi und aus dem Leben des Täufers. Eine der Tafeln war von Jean de Berry gestiftet. Philipps Neffe, der Herzog Louis d'Orléans, stiftete 1200 francs, wahrscheinlich vor 1404. Diese Stiftungen haben mehrere Konsequenzen: Da sie im Nekrolog genannt sind, ist mit ihnen auch ein liturgisches Gebetsgedenken verbunden. Außerdem drückt die Stiftung in der Privatkapelle die Familienzugehörigkeit aus. Da die Stiftungen für die Ste-Chapelle in Bourges und die Coelestinerkirche in Paris, d.h. die Grablegen Jeans de Berry und Louis

d'Orléans nicht gut erforscht sind, muß offenbleiben, ob Philipp dort entsprechende Stiftungen errichtet hat.

Zur skulptierten Ausstattung gehören die ungefähr lebensgroßen Standbilder Georgs und Michaels von Sluter, die wahrscheinlich als Pendants auf Konsolen an der Nordseite standen. Sie rahmen eine dritte Skulptur in ihrer Mitte, die den Schmerzensmann oder Katharina darstellt. Diese Figuren lassen sich aus ergrabenen Fragmenten rekonstruieren.

Das Aussehen der Georgsfigur ist wahrscheinlich in der entsprechenden Heiligenfigur des Passionsretabels vom Altar des Jean de Berry hinter dem Hauptaltar von Champmol und in einer Figur aus Schloß Neuhaus in Salzburg überliefert. Dieser Altar wurde zusammen mit einem zweiten, der im Kapitelsaal stand, von Jacques de Baerze geschnitten und von Melchior Broederlam bemalt und die Figuren vergoldet. Eine kleine Anmerkung: auch diese Werke wurden bei Flamen in Auftrag gegeben, nicht etwa bei burgundischen oder französischen Künstlern. Die Leichtigkeit, mit der Georg das Ungeheuer besiegt, verdeutlicht die Überlegenheit des Guten über das Böse. Georg als Ritterheiliger ist das Vorbild eines ganzen Standes, an dessen Spitze in Burgund und Flandern Philipp steht - also ein höfisches Vorbild, nicht ein mönchisches.

Michael bezwingt einen Teufel, der, ikonographisch auffällig, mit Ketten gefesselt ist; das wissen wir aus der Quittung, mit der Sluter bezahlt wurde. Der Michael Sluters ist verloren. Ich zeige stellvertretend eine Miniatur aus den Belles Heures, Cloisters, fol 108r: dieses Stundenbuch gehörte dem Bruder Philipps, dem Herzog Jean de Berry. Michael, der das Böse in Gestalt des Teufels besiegt und am Jüngsten Tag die Seelen wägt, paßt mit seinem Verweis auf das Jüngste Gericht gut in das Programm einer Grabkapelle. Hier ist er jedoch nicht als Seelenwäger, sondern als christlicher Ritter dargestellt. Diese Heiligenfigur hat also nicht nur eine eschatologische, sondern auch eine höfisch-ritterliche Bedeutung. Überdies spielt Michael in der politischen Ikonographie eine Rolle: Der Erzengel ist einer der Patronen Frankreichs. Als Schutzengel bewahrt Michael den Menschen vor den Versuchungen des Teufels. Michael ist auch der "princeps militiae angelorum", und die Totenmesse enthält an ihn gerichtete Gebete. Daneben wird Michael in der Legenda aurea dem Chor der Erzengel

zugerechnet. Deren Aufgabe ist es, die Seelen der Verstorbenen zum Himmel zu tragen, die Gebete vor Gottes Angesicht zu bringen, und sie sind "des obersten Königs edelste Ritter und die Tröster der Betrübten" - also wieder eine starke Betonung der höfischen Sphäre: der himmlische Hof als Vorbild des herzoglichen. Vielleicht erklärt sich auch aus dieser Bestimmung das Patrozinium der Kapelle.

Mit Katharina ist die Patronin der Herzogin Flanderns vertreten, gewissermaßen als Pendant zum Patron Frankreichs. Zusammen mit Michael betont sie Philipps Eigenschaft als französischer Prinz bzw. zeitweiliger Regent Frankreichs und Graf von Flandern, ähnlich wie am Portal.

Liest man dieses Programm im Zusammenhang, so deutet **nichts** darauf, daß die Kapelle einer Kartäuserkirche angegliedert ist. Es ist eine private Kapelle. Sie ist für die Herzogsfamilie bestimmt, und ihre Ikonographie bezieht sich auf deren politisches Selbstverständnis: Philipp wählt Ritterheilige bzw. Katharina als Verweis auf Flandern. Die Heiligen sind politisch zu verstehen; zugleich repräsentieren sie den himmlischen Hof. **Dieser** ist das Vorbild Philipps.

Um das noch klarer zu machen, werfen wir zum Vergleich einen kurzen Blick auf die Ikonographie der Kartäuser. Die waren in ihren Räumen auf die Passion Christi konzentriert. In jeder Zelle hing eine Kreuzigungsdarstellung: Kruzifix, Johannes, Maria, Maria Magdalena, sowie ein Kartäuser am Fuß des Kreuzes: Identifikationsfigur für die Mönche, die einen Großteil ihres Lebens dem Gebet und der Meditation widmeten. Auch der Brunnen im großen Kreuzgang, buchstäblich in ihrem Lebensmittelpunkt, hatte die Passion Christi zum Thema. Im Kirchenschiff standen auf den beiden Altären der Konversen die Dionysiustafel (Beaumetz 1416) und die Georgstafel. Hier wiederum vermischen sich, bedingt durch die Funktion als Ordenskirche und Grablege, die Ikonographien: vor diesen Altären wurden Messen für die verstorbenen Mitglieder der Herzogsfamilie gefeiert. Dionysius ist Staatsheiliger, Georg wurde schon besprochen. Von den Heiligenfiguren her ganz unmotiviert, erscheint im Zentrum der Bilder aber die Kreuzigung, bei Dionysius sogar im Zusammenhang der Trinität: Gottvater präsentiert den Opfertod Christi am Kreuz, das

Hauptthema der Kartäuser.

Ich komme zum Schluß und fasse zusammen. Philipps Kunstpolitik hat Wirkungen gehabt, zumindest was das Herzogtum und die Freigrafschaft Burgund angeht. Philipp benutzt Kunst zur Darstellung seines Selbstverständnisses. Später nutzen Angehörige des Adels Kunst, um ihre Loyalität zum Hof unter Beweis zu stellen - und zwar, indem sie Kunstwerke aus Champmol kopieren. Hier konnten nur zwei Beispiele dafür angerissen werden; es gibt noch zahlreiche andere. Philipps Absicht, durch flämische Künstler in Burgund die Einheit seiner Territorien zwar nicht herzustellen, aber darzustellen, hatte auch für die Kunst selbst Folgen, die Philipp **so** wohl nicht vorhergesehen hat: Die in Champmol versammelten Werke, ihre Kopien und im weiteren auch ihr stilistischer Einfluß sorgten dafür, daß das Burgundische der burgundischen Kunst entstand.

**Louis de Male, Graf von Flandern, + 1384**

**Drouet de Dammartin + 1413**

**Jean de Marville + 1389**

**Jean de Beaumetz + 1396**

**Claus Sluter + 1406**

**Jean Malouel + 1415**

**Jacques de Baerze**

**Melchior Broederlam**

**Coelestinerkloster 1365-70**

**Jean le Bon + 1364**

**Charles V (+ 1380) und Jeanne de Bourbon**

**Jean Duc de Berry + 1416**

**gisant (Liegefigur auf Grabtumba)**

**pleurant**

**Rouvres-en-Plaine**

**Philippe Machefoing/Symonnote de Tard**

**Philippe de Ternant**