

Prochno, Renate: *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364 - 1477 (= Acta humaniora : Schriften zur Kulturwissenschaft und Philosophie)*, Berlin: Akademie Verlag 2002
ISBN-10: 3-05-003595-1, XI, 476 S

Rezensiert von: Nicolas Bock, Lausanne

Renate Prochnos Buch, das auf ihrer Münchener Habilitationsschrift von 1996 beruht, ist ein wichtiger, vor allem in der Breite ihres Ansatzes nicht zu unterschätzender Beitrag zur Erforschung der burgundischen und französischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts. Auf rund 250 Seiten Text unternimmt es die Autorin, ein Gesamtbild der Kartause von Champmol und ihrer künstlerischen Ausstattung zu entwerfen. Schritt für Schritt behandelt sie die einzelnen Bereiche der Anlage, deren Geschichte und Auftraggeber, vom Portal zum Kirchenschiff, seinen Altären, Kapellen und Grabmälern bis hin zum großen Kreuzgang mit dem Mosesbrunnen. Architektur, Malerei und Skulptur kommen also gleichermaßen zum Tragen. Das Buch wird so zu einem breit angelegten Kompendium französisch-flandrisch-burgundischer Kunst und Auftraggeberschaft am Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts: von Marville und Beaumetz über Sluter, Baerze, Broederlam und Malouel bis hin zu Claus de Werve, um hier nur einige Namen zu nennen. Grundlage ist ein intensives Quellenstudium, dessen Früchte aus sieben Archiven in einem 120 Seiten langen Anhang nachzulesen sind. Personen- und Sachregister sowie ein detailliertes Inhaltsverzeichnis erschließen das Buch in angenehmer Weise und erleichtern eine gezielte Konsultation.

Mit dieser Ausrichtung - einem sehr umfassenden Ansatz und dem erneuten Studium der Quellen - hat Prochno einen gewichtigen und vorbildhaften Beitrag geleistet, der in Zukunft nicht umgangen werden kann. Bislang standen meist nur einzelne Künstler wie etwa Sluter im Blickpunkt der Forschung, so daß der von den Stiftern intendierte Gesamtkontext aus dem Blick geriet. Außerdem basierten noch die jüngsten Untersuchungen, beispielsweise Morand (1991),^[1] fast ausschließlich auf den Quellenexzerpten, die Monget 1898-1905 in drei Bänden vorlegte^[2] - allerdings ohne genaue Herkunftsangaben der Quellen sowie manchmal mit falschen Interpretationen und irreführenden Auslassungen. Die Arbeit Prochnos wird daher zum Referenzwerk, eröffnet sie doch erstmals eine rasche Zugänglichkeit der originalen Dokumente unter Berücksichtigung auch der späteren Transkriptionen und Inventare des 17. und 18. Jahrhunderts. Trotz dieser anerkennenswerten Leistung im Zusammenbringen des Materials hinterlassen manche ihrer Interpretationen ein gewisses Unbehagen.

Nach einem kurzen Abriß der Geschichte der Abtei und des Kartäuserordens wendet sich Prochno zunächst dem Portal zu, das 1384 von Marville begonnen und nach dessen Tod 1389 unter Sluters Leitung vollendet wurde. Die beiden stehenden Stifterfiguren und die Trumeaumadonna von Marvilles Projekt werden unter Sluter durch die Heiligen Katharina und Johannes ergänzt, die das nunmehr kniende Stifterpaar der Gottesmutter empfehlen und so einen übergreifenden, erzählerischen Zusammenhang schaffen. Die Wahl der Heiligen erkläre sich, so die Autorin, durch persönliche Vorlieben der Stifter: Margarete von Flandern beabsichtigte noch bis in die neunziger Jahre,

sich in der der Hl. Katharina geweihten Familienkapelle im flandrischen Courtrai bestatten zu lassen. Der Hl. Johannes sollte laut Prochno die enge Verbindung Philipps zum französischen Königshaus betonen. Habe sich Marville hauptsächlich am Portal der Cölestinerkirche in Paris (1365-70) orientiert, schöpfe Sluter hingegen 'bewußt' aus flandrischen Quellen, wofür die Autorin etwa das Portal des Klarissenkonventes in St. Omer anführt. Das Motiv der knienden Stifter sei, so die Autorin, regional und damit auch politisch konnotiert. Zudem sei bei Sluter ein enger Kontakt zu Traditionen der Kleinkunst und der Grabplastik, insbesondere in Hinblick auf die Porträthaftigkeit der Dargestellten - bei Prochno mit dem problematischen Begriff 'Porträtstil' bezeichnet - festzustellen, wohingegen Marville eher in der Tradition der Monumentalskulptur verbleibe.

Im Mittelpunkt der anschließenden Ausführungen steht die Ausstattung des Kirchenschiffes. Minutiös rekonstruiert Prochno jedes Detail, von der Türklinke bis zur Fensterscheibe, von der Bodenfliese bis zum Wappendekor. Es gelingt ihr, nicht nur den Gesamteindruck der Kirche mosaikartig wiedererstehen zu lassen, sondern auch viele bisherige Ungenauigkeiten der Forschung zu korrigieren. Dies betrifft etwa auch den Grundriß der Anlage.

Prochno beginnt mit dem direkt hinter dem Portal gelegenen Konversenchor. Er besaß ein kleines einfaches Gestühl. Seine beiden Altäre waren mit dem Dionysretabel des Henri Bellechose von 1416, heute im Louvre, und dem etwas späteren Georgsretabel, heute in Dijon, geschmückt, beide mit der Kreuzigung Christi als zentraler Szene. Die Gleichartigkeit der Gewänder Christi und Dionys' ist dabei sicher nicht, wie Prochno es meint, als imitatio Christi zu sehen, sondern als Hinweis auf die Nachfolge im Priesteramt Christi. Im sich anschliessenden Mönchschor stand ein Gestühl von 72 Sitzen, das weit mehr Platz bot, als die 24 Mönche benötigten und also von Beginn an für festliche Gelegenheiten - wie z.B. die Exequien des Herzogs - vorgesehen war. Prochno betont die Prominenz des Schnitzers Jean de Liège, der nicht nur für Bonne de Bourbon gearbeitet, sondern auch 1387 das Chorgestühl von St.-François in Lausanne als „architectus sabaudie“ signiert und dort auch eventuell sein Selbstbildnis hinterlassen habe. Ob es sich hierbei jedoch wirklich um den gleichen Meister handelte, der das Grab der Philippa von Hennegau in Westminster, das Herzgrab Karls V. in Rouen, die Tumba Karls V. und seiner Frau Jeann de Bourbon in St.-Denis und das Grab des königlichen Hofnarren Thévenin de Saint-Léger in Senlis machte, wird von ihr nicht problematisiert: Lüttich war eine große Stadt, der Name Johannes häufig, und die Werke sind doch recht verschieden.

Sehr anschaulich ist ihre Rekonstruktion des Hochaltares und seiner Ausstattung: Neben dem in Paris gekauften Messinggerät - vier Säulen mit den Wappen Philipps des Kühnen, nebst Kruzifix, Kerzenhaltern und Lesepult - und dem Retabel von Jacques de Baerze sah man hinter dem Altar eine Trinität Marvilles in einem Tabernakel sowie ein Marienbild auf einer über sechs Meter hohen Säule. Von besonderem Interesse für die Frühzeit der Porträtmalerei ist die Ausstattung des Chores mit einer Reihe von halbfigurigen Bildnissen Philipps des Kühnen und seiner Nachfolger Johanns Ohnufurcht, Philipps des Guten und Karls des Kühnen, die durch eine Reihe von Kopien rekonstruierbar ist. Die Bilder waren gegenüber dem Dreisitz angebracht, befanden sich also in unmittelbarer Nähe des Altares und der dort für sie zelebrierten Messen - eine Tradition, die noch bis ins 16. Jahrhundert wichtig sein wird und allzuhäufig vernachlässigt wird: man denke an Raffaels Porträt Julius II. in den Uffizien und dessen Gebrauch in Santa Maria del Popolo in Rom. Prochno sieht die Wurzeln dieser Serie in der von ihr als 'französisch' bezeichneten Tradition halbfiguriger Herrscherbilder begründet. So sind etwa 1379 im Inventar Karls V. mehrere Porträts in Gestalt

eines Quadriptychons überliefert, das Johann den Guten, König Karl V., Kaiser Karl IV. und Eduard III. zeigte. Andererseits verweist sie auf mehrere ganzfigurige Herrscherserien in Flandern (Conflans, Ypern, Courtrai, Gent). Prochno postuliert daher einmal mehr eine aus politischen Gründen gesuchte Verbindung zwischen flandrischen und französischen Traditionen, die sich in den Bildnissen dokumentiere.

Diese Schlußfolgerung scheint jedoch angesichts der von ihr selbst zitierten Büstenserien in Wien und Prag sowie der von ihr nicht berücksichtigten Wichtigkeit genealogischer Argumentationen an Grabmälern - auch mittels der Heraldik als 'Stellvertreter' des Porträts - nicht ganz überzeugend. Weitergehende Literatur der historischen und literaturwissenschaftlichen Forschung zu 'Genealogie als Denkform' wurde zudem nicht berücksichtigt.^[3] Wichtig hingegen ist ihr Hinweis, daß Philipp keine Vorfahren darstellen ließ, sich somit - wenn denn die Bildnisse von Anfang an als Reihe konzipiert und eben nicht nur als solche rezipiert wurden - als Dynastiegründer darstellen ließ. Entschieden und mit Recht tritt die Autorin auch der von Belting und Kruse vorschnell geäusserten These eines bürgerlichen Ursprungs des veristischen Porträts entgegen.^[4]

Bedeutendstes Ausstattungsstück der Kartause war das Grabmal Philipps des Kühnen in der Mitte des Mönchschores. Jean de Marville begann bereits 1384 mit den Arbeiten, d.h. zwei Jahre vor Philipps Entscheidung, Champmol zu seiner Grablege zu machen. Dies bedeutet, daß dessen Konzeption nicht ortsbezogen war. Geht auf Marville die begehbarer Kleinarchitektur zurück, so war Sluter nach der Übernahme der Werkstatt 1389 bekanntermaßen für den Gisant und zwei der Pleurants verantwortlich. Claus de Werve schließlich vollendete das Grabmal, wahrscheinlich weitgehend nach den Entwürfen Sluters. In einem weit ausgreifenden Abschnitt widmet sich die Autorin der Frage nach den Vorbildern jedes einzelnen Elementes: Pleurants, die Kombination schwarzen und weißen Marmors, vollrunde Einstellfiguren etc. Sie streicht dabei die familiären Verbindungen - bei Grabmälern des Hochadels nicht weiter verwunderlich - mit dem Burgunderherzog heraus und betont insbesondere die Nähe zu Philipps Bruder, König Karl V., der ebenfalls noch zu Lebzeiten drei eigene Grabmäler (Körper, Herz, Eingeweide) in Auftrag gab. Ihre Auflistung von 'Nachbildungen' im weitesten Sinne stellt eine nützliche Zusammenstellung einiger der wichtigsten französischen Grabmalsprojekte dar.

In einem längeren Exkurs beleuchtet Prochno sodann die Trauerfeierlichkeiten der vier burgundischen Herzöge sowie von drei ihrer Frauen und einer Tochter. Wie schon bei den Grabmälern wird deutlich, daß das Ziel der Autorin in erster Linie eine erste Kontextualisierung ihres für Champmol zusammengetragenen Materials ist und nicht eine tiefgehende Forschungsarbeit zu einzelnen Problemen. Deswegen bleibt ihre Darstellung auch an der Oberfläche, und eigentlich zwingende Vergleiche wie zum benachbarten Savoyen, dessen Trauerfeierlichkeiten bereits 1994 von Nadia Pollici untersucht wurden, fehlen ebenso wie wichtige Literatur.^[5]

Hiernach kehrt die Autorin wieder in den Klosterkomplex zurück, wo sie der Ausstattung der Kapellen nachgeht - einem Aspekt also, dem etwa Tröscher, Liebreich, David und Morand keine weitere Beachtung schenkten. Wie schon für die Kirche, geht sie auch für die Kapellen allen Aspekten der Bau- und Ausstattungsgeschichte bis ins Detail auf den Grund. Ihr gelingt es, das personelle Geflecht verschiedener Stiftungen aufzuzeigen und etwas von der Nutzung des Komplexes durch das Herzogspaar aber auch durch Verwandte (Jean de Berry, Louis d'Orléans, Isabella von Portugal) und Getreue (besonders die Familie der de la Tremoille, deren Mitglieder zum engsten Kreis um

den Herzog gehörten) deutlich zu machen. Wichtig ist, daß sie sich dabei nicht auf Champmol beschränkt, sondern auch die Stiftungen dieses Personenkreises in anderen Kirchen zusammensetzt und so die Gewichtungen herausarbeitet.

Unter den Ausstattungsstücken sind besonders zwei Retabel von Jacques de Baerze und Melchior Broederlam zu erwähnen (Dijon, Musée des Beaux-Arts). Es sind dies das Passionsretabel, Höhepunkt der Tafelmalerei vor Jan van Eyck, das einst den Altar des Jean de Berry hinter dem Hauptaltar zierte, und das Heiligen- oder Märtyrerretabel aus dem Kapitelsaal. Prochno gelingt es, das herzogliche Oratorium mit seinen Wandmalereien, Wandtafeln, Retabeln und Skulpturen detailgenau zu rekonstruieren. Hierzu bedient sie sich einer Reihe von Kunstwerken in den umliegenden Gebieten, die sie als Kopien von Werken identifizieren kann, die sich einstmals in Champmol befanden. So vermag sie etwa ein wohl in Brüssel gefertigtes Marienretabel in Ternant (um 1444) über eine vor der Revolution entstandene Beschreibung als Kopie des Retabels aus der unteren Kapelle des herzoglichen Oratoriums zu identifizieren. Gleichermaßen gelingt ihr für die drei steinerne Skulpturen Marvilles - eine Gottesmutter flankiert von den Heiligen Antonius und Johannes Baptista - die einst über diesem Retabel aufgestellt waren und heute verloren sind. Die Rezeption der Kunstwerke in Champmol scheint hauptsächlich vom engsten Kreis um den Burgunderherzog erfolgt und häufig politisch motiviert gewesen zu sein. Auch die Ausstattung der oberen Oratoriumskapelle mit mehreren größtenteils zerstörten Skulpturen Sluters kann auf diese Weise rekonstruiert werden.

Ein weiteres Kapitel ist den Gemälden gewidmet, die im Kloster aufbewahrt wurden, von denen insbesondere das Orsini-Triptychon Simone Martinis (heute Antwerpen, Berlin, Paris) und eine Reihe von Zellenbildern des Jean de Beaumetz zu nennen sind. Zu guter Letzt widmet sich die Autorin noch der Ausstattung der beiden Kreuzgänge und damit auch dem Mosesbrunnen, den sie nicht nur ausführlich beschreibt, sondern zu dem sie auch nochmals alle Daten zusammenträgt. Interessant ist hier ihre Erwähnung einer Bulle Julius II., die den weiblichen Pilgerinnen den Zugang zum Mosesbrunnen untersagte und damit erkennen läßt, daß dieser Bereich, obwohl er zur Klausur gehörte, öffentlich zugänglich war.

Ein großer Vorteil des für seinen Umfang überraschend sparsam mit Abbildungen ausgestatteten Buches ist die genaue Untergliederung in Kapitel und kleine Abschnitte, die eine gezielte Konsultation einfach gestaltet. Dennoch hat es häufig den Anschein, als habe eine mechanische Übertragung der Notizen nach einem sehr starren Schema - vorikonographische Beschreibung, Ikonographie, Kontextualisierung, Nachbildungen - in den Text stattgefunden. Hier hätte man straffen können, stellt dies doch hohe Ansprüche an die Geduld des Lesers. Es fragt sich grundsätzlich, ob viele dieser Beschreibungen - allein für den Mosesbrunnen sind es sechseinhalb Seiten - wirklich notwendig sind, zumal daraus oft nichts Nennenswertes gefolgert wird. Die nochmalige Zusammenfassung des bereits ausführlich und klar Gesagten am Ende eines jeden Kapitels ist sicher hilfreich, erspart sie doch dem eiligen Leser viel Mühe. Doch gleitet hier häufig die Reduzierung auf das Wesentliche ins Einfache, Banale ab. Dies betrifft besonders die Bereiche, in denen Prochno von der Rekonstruktion zur Interpretation schreitet. Als Beispiel sei etwa die Bewertung von Vorbildverhältnissen genommen: Weder lassen sich regionale Tendenzen so einfach und immer politisch konnotieren (flandrisch vs. französisch), noch ist jede Nachahmung stets schon ein politischer Treuebeweis. Überlegungen zum Repräsentationszwang hätten hier vielleicht weitergeholfen. Und ob die von ihr verwendeten Kategorien, wie z.B. Politik und Religion, für den untersuchten

Zeitraum immer so lehrbuchartig klar voneinander zu scheiden sind, ist sehr fraglich und beeinträchtigt mit diesem eingeschränkten Verständnis die Leistung ihres Buches empfindlich.

Hinzu kommt, daß, obwohl die Autorin nach eigenen Angaben das Manuskript auch nach der Habilitation 1996 noch bis ins Jahr 2000 aktualisiert hat, wichtige Arbeiten fehlen, die das Problembewußtsein der Autorin und die Sicht auf die Gesamtlage hätten schärfen können. Genannt seien etwa die Dissertation von Ulrike Heinrichs-Schreiber über Vincennes,^[6] der umfassende Ausstellungskatalog zu den Rois Maudits in Paris 1998,^[7] aber auch - z.B. für die besprochenen Tafeln des Simone Martini - wissenschaftliche Sammlungskataloge wie der von Miklos Boskovits zur altitalienischen Tafelmalerei der Gemäldegalerie Berlin von 1987.^[8]

Die hier vorgebrachten Kritikpunkte sind die Folge eines strukturellen Problemes ihres Forschungsprojektes, das eben bewußt in die Breite zielt und darum nicht tiefergehende Einzelanalysen verfolgen kann. Dennoch bleibt ihr Verdienst, durch diese Gesamtschau und durch die solide quellenkundliche Basis, die sie ihrem Unterfangen gegeben hat, den Weg zu neuen Fragestellungen geöffnet zu haben. Die zukünftige Forschung - und es gibt im Bereich der französischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts noch viel zu tun - wird in ihrem Buch eine gute Ausgangsbasis finden.

Anmerkungen:

[1] Kathleen Morand: *Claus Sluter. Artist at the court of Burgundy*, Austin / London 1991.

[2] Cyprien Monget: *La Chartreuse de Dijon d'après les documents des Archives de Bourgogne*, 3 Bde., Montreuil-sur-Mer 1898-1905.

[3] Vgl. juengst Kilian Heck / Bernhard Jahn (Hg.): *Genealogie als Denkform in Mittelalter und früher Neuzeit*, Tübingen 2000.

[4] Hans Belting / Christiane Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, pp. 39 ff.

[5] Nadia Pollini: *La mort du prince. Rituels funéraires de la Maison de Savoie (1343-1451)*, Lausanne 1994 (Fondation Humbert II et Marie José de Savoie. Cahiers Lausannois d'Histoire Médiévale IX). Bei Prochnos Analyse der Trauergewänder fehlt entsprechend die Monographie von Anne Page, *Vêtir le Prince. Tissus et couleurs à la Cour de Savoie (1427-1447)*, Lausanne 1993. Auch nicht erwähnt etwa Bernhard Jussen, *Dolor und memoria. Trauerriten, gemalte Trauer und soziale Ordnungen im späten Mittelalter*, in: *Memoria als Kultur*, Otto Gerhard Oexle ed., Göttingen 1995, 207-252. Die Aufzählung ließe sich fortführen.

[6] Ulrike Heinrichs-Schreiber, *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360-1420*, Berlin 1997.

[7] L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, Paris 1998.

[8] Miklos Boskovits, *Frühe italienische Malerei*, Berlin 1987.

Empfohlene Zitation:

Nicolas Bock: [Rezension zu:] Prochno, Renate: *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364 - 1477 (= Acta humaniora : Schriften zur Kulturwissenschaft und Philosophie)*, Berlin 2002. In: ArtHist.net, 07.02.2005. Letzter Zugriff 09.01.2026. <<https://arthist.net/reviews/74>>.

zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.