

# Chöre als Wunderwerke

*Bildinszenierungen, Blickachsen und  
Materialtranszendenz in der Klosterkirche  
von Brou bei Bourg-en-Bresse*

Es ist eine paradoxe Situation, daß die französischen Sakralbauten der Gotik zwar seit langem und zu Recht zu herausragenden Schlüsselwerken der Architekturgeschichte zählen. Doch sind die Kirchen mehr als anderswo nur noch bloße Gerippe, die nurmehr wenig über das »Leben« aussagen, das im Mittelalter in ihnen stattfand. Die liturgische Ausstattung, die Glasfenster, die Architekturfassung sind in den meisten Fällen nach den Dezimierungen in Folge von Religionskriegen, Barockisierungs- und Purifizierungskampagnen, der Revolution und der Neuordnung von Patrozinien zu meist nur höchst fragmentarisch erhalten. Dies hatte insofern auch Rückwirkungen auf die Erforschung der Gotik, als sich diese seit dem 19. Jahrhundert weitgehend als eine Erörterung von baumotivischen und konstruktiven Kriterien versteht. Das Zusammenwirken zwischen Architektur und bildlicher Ausstattung sowie ihrer farbigen Erscheinung kam dabei lange Zeit eher als Randaspekt in den Blick.<sup>1</sup> Für die Erforschung der Wechselwirkungen zwischen Architektur und Liturgie bedeutet dies, daß die Architektur häufig als bloßer topographischer Rahmen für liturgische Handlungen verstanden wird und dabei Fragen nach spezifischen ästhetischen Gestaltungsweisen und Besonderheiten hintangestellt bleiben. Dabei scheint es gerade im Zusammenhang mit der Erforschung von kultischen Nutzungen wichtig zu erörtern, inwiefern vielfältige Gestaltungsoptionen hochgotischer Architektur eingesetzt werden konnten. Sie kann ja etwa als eine primär funktionale, ökonomisch zu regulierende Gerüstarchitektur begriffen werden oder aber einen symbolisch-kosmologisch bzw. historisch-politisch verweisenden Formenkomplex darstellen. Darüber hinaus kann sie auch als ästhetisch-bildhaft wirkende Struktur eingesetzt werden, die mit anderen Medien, insbesondere den Glas- und Wandmalereien in spezifischer Weise interagiert.<sup>2</sup> Die Farbigkeit der Architektur erhält in diesem Sinne prinzipiell eine ähnliche Rolle bei der Imitation, Verfremdung und Transzendierung der Materialität des Bauwerks, wie dies jüngst etwa für die Grisaillemalerei im Medium der Buchillustration und der Glasmalerei hervorgehoben wurde.<sup>3</sup>

Die subtile und komplexe, keineswegs auf eine rein handwerkliche Virtuosität zu reduzierende Integration verschiedenster medialer Möglichkeiten des Bildes ist bekanntermaßen besonders eine Spezialität der niederländisch-burgundischen Bildkünste des 15. und 16. Jahrhunderts gewesen. Doch auch die Sakralarchitektur und insbesondere der Chor als Hauptort des liturgischen Geschehens können im burgundischen Bereich des späten Mittelalters eine Verfeinerung und Differenzierung ihrer Erscheinungsweisen erfahren, die prinzipiell mit den Bildkünsten zu vergleichen ist. Dabei

scheint es insbesondere zu gelten, durch gezielte Blickführungen Bildüberblendungen und -akzentuierungen zu erreichen, die im Zusammenhang von Memorialgedenken und Liturgie von Bedeutung sind. Die berühmte Klosterkirche Saint-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse stellt hierfür ein Musterbeispiel dar, denn sie ist weitestgehend das Ergebnis eines einheitlichen Auftrags und Stifterwillens. (Abb. 1–7) Sie verfügt außerdem über eine nicht allzu dezimierte Ausstattung und ist zudem in zahlreichen Quellen hervorragend dokumentiert. Überdies ist sie jüngst in einer umfassenden Studie von Markus Hörsch in ihrer Baugeschichte und architekturgeschichtlichen Stellung vorzüglich dargestellt worden.<sup>4</sup> Schließlich steht die von Erzherzogin Margarete von Österreich (1480–1530) als Grablege für ihren letzten Ehemann, Philibert von Savoyen, sowie ihre Schwiegermutter Margarete von Bourbon und sich selbst errichtete Grabeskirche in mehrfacher Hinsicht in Verbindung mit dem burgundisch-niederländischen Kunstkreis. Die Erzherzogin war Tochter von Maria von Burgund und Maximilian von Österreich, und als Statthalterin der Niederlande regierte sie die nördlichen Teile des Burgunderreiches nach dessen Zerfall infolge des Schlachtentodes von Karl dem Kühnen im Jahre 1477. Entsprechend nutzte Margarete auch den von ihrem Großvater ausgebauten Palast in Mecheln als niederländische Residenz.<sup>5</sup> Bourg-en-Bresse sollte hingegen gleichsam als verbliebener burgundisch-habsburgischer Besitz in Savoyen ausgebaut werden.<sup>6</sup> Diese geradezu programmatischen Bezüge auf burgundische und niederländische Traditionen schlagen sich sodann – wie zuletzt Markus Hörsch gezeigt hat – in mehrfacher Weise auf Architektur und Ausstattung der Kirche nieder.<sup>7</sup> Dies gilt aber nicht nur für Stilidiome und Baumotive, sondern für das grundsätzliche Zusammenwirken von Baustruktur und seiner bildlichen Erscheinung.

Das seit 1505 gemäß einem Gelöbnis von Margarethas Schwiegermutter umgebaute, ehemals dem Heiligen Petrus geweihte, bescheidene Benediktinerkloster wurde von Augustinereremiten aus der Lombardei übernommen. Unklar ist, warum die Entscheidung zugunsten dieser Kongregation fiel; die Wahl des Heiligen Nikolaus von Tolentino als neuem Hauptpatrozinium der Kirche hängt jedenfalls wohl damit zusammen, daß der Todestag von Philibert (10. September) mit dem Festtag dieses wichtigen Heiligen der Augustinereremiten zusammenfiel.<sup>8</sup> Für die bis 1521 auf achtzehn Mönche ansteigende Gemeinschaft entstanden zunächst zwei große Kreuzgänge und ein Wirtschaftshof – äußeres Anzeichen für die Magnifizenz des hier stattfindenden Gebetsgedenkens. Lokale Werkmeister machten sich zunächst an diese Arbeiten; die damals projektierte Kirche war wohl relativ bescheiden plant, ebenso auch die beiden Grablegen für Philibert und seine Mutter. Nachdem Margarete spätestens 1509 das Projekt auch zu ihrer eigenen Grabeskirche ausersehen hatte, schalteten sich bald weitere hochgestellte Personen aus der Entourage der Auftraggeberin in die Bauplanung ein, nämlich als entwerfender Architekt der Pariser Maler Jean Perréal und als »Manager« und Sonderbotschafter des Unternehmens der Hofdichter und -chronist Margaretes, Jean Lemaire de Belge. Gemeinsam versuchten diese, die Bauleitung vollständig zu übernehmen und dem Bildhauer Michel Colombe in Tours den Auftrag für die Grabmäler zukommen zu lassen. Da die hierdurch bewirkten Intrigen und Auseinandersetzungen den Baufortschritt mehr beeinträchtigten als beförderten, wurde

dieser Mitarbeiterstab schließlich entpflichtet und statt dessen 1512 der spätere kaiserliche Werkbaumeister für Brabant, Louis van Bodeghem, bestellt, der hier in der Bresse unter teilweiser Abänderung schon bestehender Teile bis 1532 sein Hauptwerk errichtete. An dessen skulpturaler Ausstattung, vor allem den Grabmälern, arbeiteten zunächst wohl Jan de Room, seit 1526 auch Konrad Meit.<sup>9</sup>

Wichtig für den Zusammenhang zwischen Liturgie und Architektur ist die Feststellung, daß die Verfügungen Margaretes zu den Anniversarmessen und Grabprozessionen erst 1521 vorgenommen wurden, also zu einer Zeit, in der die Kirche mit ihrer Ausstattung baulich zumindest in ihren Ostteilen weit vorangeschritten war.<sup>10</sup> Aus den Einnahmen von jährlich 870 Goldflorin solle eine tägliche feierliche Totenmesse unter Anwesenheit sämtlicher Konventsgeistlicher gelesen werden. Anschließend solle eine Prozession zu den Gräbern im Chor mit der Intonierung des Tumbagebets »Libera me« folgen. Die Ordensgebräuche sehen normalerweise an jedem zweiten Werktag eine Totenmesse vor.<sup>11</sup> Zusätzlich stiftete Margarete in der Marienkapelle eine weitere tägliche Marienmesse. An Hochfesten solle (in der Marienkapelle?) eine weitere Messe gelesen werden und zwar gleichzeitig zu einem stillen Requiem am Hauptaltar. Nach der Vesper solle – zusätzlich zu den vorgeschriebenen Gebeten zu den Ordensheiligen Augustinus, Monika und Nikolaus von Tolentino – eine weitere Gräberprozession mit laut intoniertem »Libera me« stattfinden. Somit war ein unablässiger Memorialdienst für Margarete und ihre Angehörigen sichergestellt. Im Vergleich etwa zu den Meßstiftungen des burgundischen Kanzlers Nicolas Rolin für seine Grabkirche in Autun können die Foundationen der Erzherzogin aber wohl nicht als übermäßig bezeichnet werden. Ein Teil der Memoria sollte allerdings ausdrücklich auch durch eine anspruchsvolle Gestaltung der Kirche bewirkt werden, um Besucher und Fürbittende anzuziehen.<sup>12</sup> Damit die Erzherzogin auf immer das Anrecht behalte, als alleinige Patronin der Kirche zu gelten, wurde dem Konvent untersagt, weitere Gelder als Stiftungen anzunehmen.<sup>13</sup> Im gleichen Sinne hatte Margarete schon ein Jahr zuvor einem Adeligen, Jean de Grammont, die Bestiftung der Johanneskapelle im Langhaus (die östlichste Kapelle auf der Nordseite) zwar genehmigt, aber angeordnet, daß dessen Wappen nur auf dem Altartafel und dem Grabmal, nicht aber in den – offenbar als den wichtigsten Medien des Erinnerns erachteten – Glasfenstern angebracht werden dürften. Diese Bestimmung sollte auch später in Kraft bleiben.<sup>14</sup>

Die Kirche stellt eine etwas gedrückte, dafür aber fünfschiffige Anlage mit weit ausladendem, einschiffigen Querhaus dar, an das sich ein dreischiffiger Langchor anschließt, dessen Hauptapsis in einem 5/10-Schluß endet, während die Nebenchöre flach schließen. (Abb. 1) In den östlichen Scheidarkaden des von einer hohen Chorschranke und einem Lettner eingefassten Binnenchores erheben sich im Norden das Grabmal Margaretes, im Süden dasjenige ihrer Schwiegermutter. Genau dazwischen befindet sich in der Chorachse die Tumba von Philibert von Savoyen. In die Arkaden des Chores sind hohe, bis auf die Kämpferhöhe reichende Chorschranken eingelassen, welche östlich in die Gräber von Margarete von Bourbon im Süden bzw. von Margarete von Österreich im Norden gleichsam übergehen. (Abb. 2) Dabei fällt auf, daß das Grabmal Margaretes in die freie Jochöffnung der östlichsten Chorarkade hineinragt,

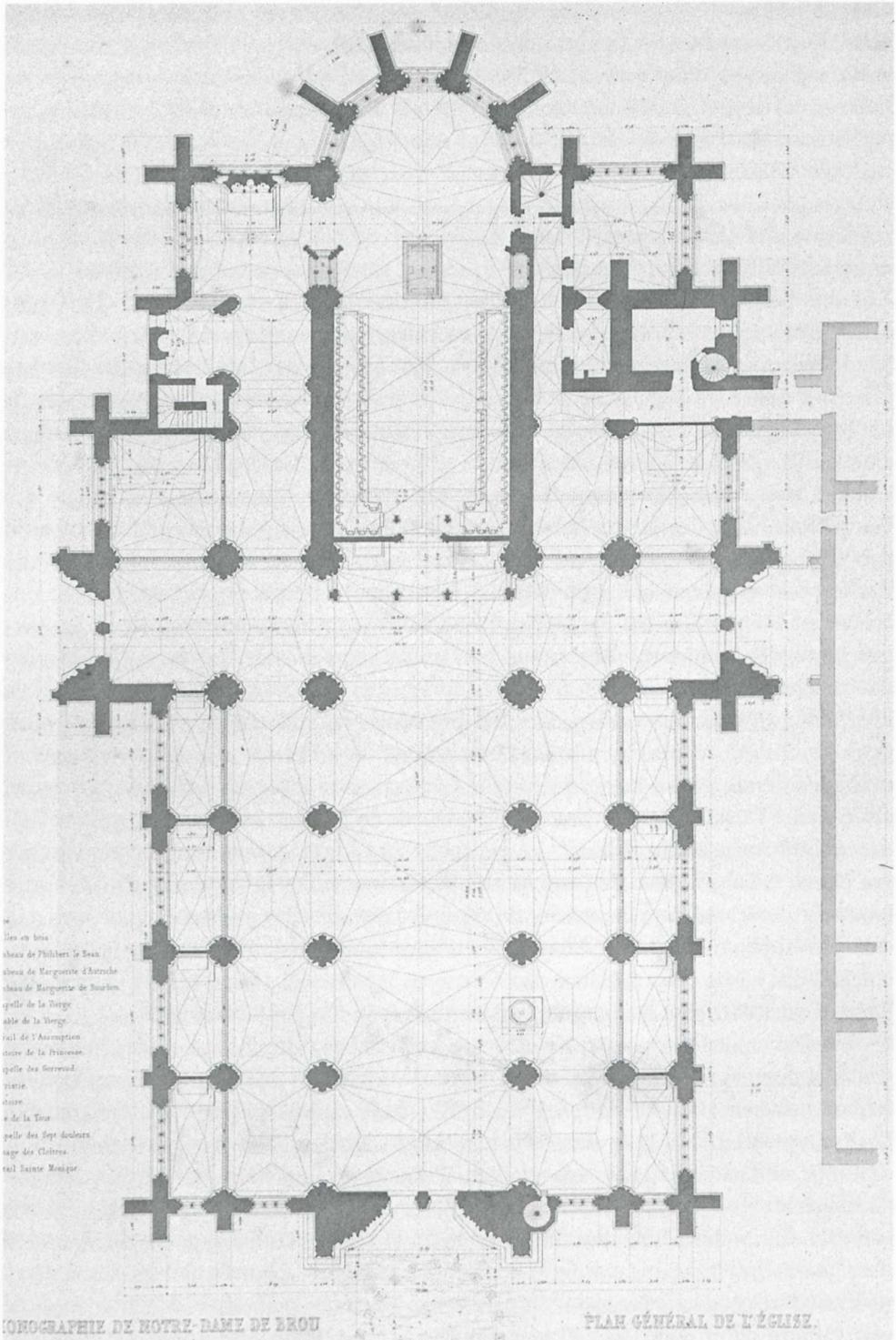


Abb. 1: Brou, Klosterkirche, Grundriß.



Abb. 2: Brou, Klosterkirche, Innenansicht des Chores.

während auf der Südseite diese Arkade durch eine Mauer (bis auf einen Türdurchgang) geschlossen ist. Das in diese Wand eingelassene Grabmal Margaretes von Bourbon folgt demnach dem Typus des Wandnischengrabs mit einer Ansichtsseite, während dasjenige ihrer Schwiegertochter als fast völlig freistehendes Baldachingrab gestaltet ist. Die Unterschiedlichkeit der beiden Seiten entsteht zunächst dadurch, daß der Bauteil südlich des Hauptchores zwar im Grundriß ähnlich wie ein südlicher Nebenchor und somit in Entsprechung zur Nordseite angelegt ist. Doch wird dieser »Südchor« unterteilt durch eine Abfolge von Einzelräumen, die nicht mit dem Hauptchor kommunizieren sollen. In der Mitte des Südchorbereiches erhebt sich der bereits kurz vor der Kirche begonnene Glockenturm. Westlich davon wurde während der Bauarbeiten die breite, direkt vom Querhaus zugängliche Sieben-Schmerzen-Kapelle für Antoine de Montecuto, Almosenier und Beichtvater Margaretes, angelegt. Die östlich des Turmes errichtete Kapelle – über deren Stifter und Patrozinium nichts bekannt ist –, bildet im Grundriß und in der Außenansicht das Pendant zum Ostabschluß der Nordkapelle. Der Turm wird auf seiner West- und seiner Nordseite, also im Zwischenraum zur Südchorschranke, von einem doppelgeschossigen Laufgangsystem umgeben. Dieses hat mehrere Funktionen: im Erdgeschoß gibt es Zugang zu dem Oratorienraum im Osten. Zwischen der Südarkade des Langchores und dem Oratorium ist eine verhältnismäßig geräumige Wendeltreppe eingerichtet, die Erd- und Obergeschoß des Laufgangsystems verbindet. Dessen obere Ebene führt zum einen an der Westseite des Turms entlang nach Süden zu den Konventsgebäuden, zum anderen über den oberen Abschluß der Chorschranken und des Lettners zum Baldachin des Margaretengrabmals auf der Nordseite sowie über Brücken zum Obergeschoß des dort angelegten doppelgeschossigen Oratoriums für Margarete.

Der Binnenchor bildet somit einen Bereich, der im Erdgeschoß bis auf den nördlichen Nebenchor völlig in sich abgeschlossen ist. Allerdings wird man auf Höhe der Laufgänge dem Chorgeschehen vollständig und aus zahlreichen Positionen ansichtig, doch waren diese Passagen nur der Stifterin bzw. privilegierten Personen zugänglich. Im Norden, wo sich das Oratorium Margaretes erhebt, war ursprünglich eine zweischiffige Anlage zu verhältnismäßig schmalen Jochen angelegt. Noch während der Bauarbeiten wurde das nordwestliche Joch zu einer geräumigen Kapelle für die Familie Laurents de Gorrevod erweitert, dabei die Nordwand bis auf die Flucht der Querhausstirn geführt. Der Stifter war der Gouverneur der Bresse und persönlicher Berater Margaretes, außerdem der Bruder von Louis de Gorrevod, der als Bischof des unter Margaretes errichteten temporären Bistums Bourg-en-Bresse amtierte.<sup>15</sup> In den beiden nach Osten folgenden Jochen ist auf der Nordseite das doppelgeschossige Oratorium Margaretes eingerichtet – das sie allerdings nie gesehen, geschweige denn genutzt hat. (Abb. 1, 3) Nach Westen ist diesem eine geräumige Treppenanlage vorgelagert, die die Errichtung eines kurzen Zwischenjochs zuließ, über dem auch die Brücke zu den Chorschrankenpassagen angelegt wurde. Das Margaretenoratorium öffnet sich auf der Südseite in voller Breite auf das Seitenschiff, während in die Ostseite eine Wand eingezogen ist. Je eine große Öffnung mit stark nach Südosten abgeschrägten Gewänden gibt in beiden Geschossen Durchblick einerseits auf den Altar, der sich in der Kapelle

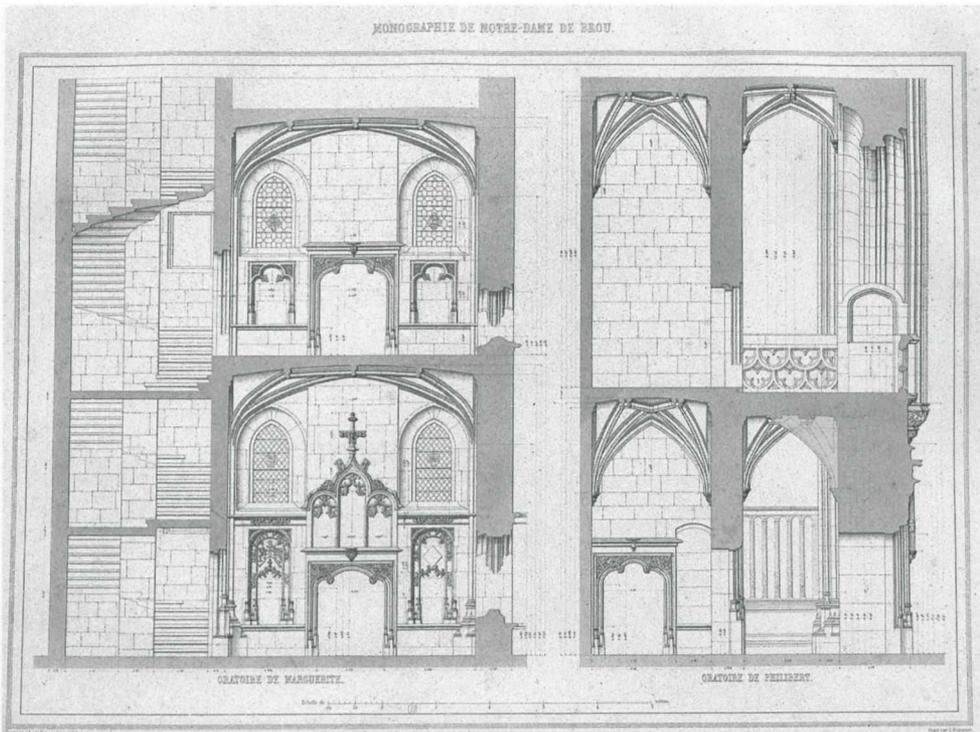


Abb. 3: Brou, Klosterkirche, Oratorien Margaretes (links). Rechts: Schnitt in Nord-Süd-Richtung durch die Annexräume des Turmes auf der Südseite.

im Ostschlußjoch des Nordchores befindet. (Abb. 5) Zudem führt die Gewändeschrägung den Blick durch die offen belassene östlichste Binnenchorarkade in Richtung auf den Hauptaltar. Daß dies beabsichtigt war, macht auch eine Beschreibung der Oratorien von 1527 deutlich, in der als Funktion der Oratorienfenster angegeben ist »veoir au grant haultel lever corpus domini«. <sup>16</sup> (Abb. 4) Das im Grundriß quadratische Kapellenjoch erweitert gleichsam die Seitenchorjoche nach Norden, so daß die Ostwand des Margartenoratoriums einen Teil seines Westabschlusses ausmacht. Im Norden wie auch über dem Altar an der Ostwand beleuchten große Fenster den Raum, während die westlich davor anschließenden Räumlichkeiten keine derartigen Lichtquellen besitzen. Wir haben es bei dem Ostjoch also mit einem eigenständigen, von einem regelmäßigen, aufwendigen Sterngewölbe gedeckten liturgischen Raum zu tun. Auf diesen führen die Seitenchorjoche zu, und er kann von dem Fürstenoratorium eingesehen werden, während sich auf seiner Südseite das Grabmal Margaretes erhebt. Welche Eigenständigkeit der Kapelle auch liturgisch zukam, machen nicht zuletzt auch die sieben Stallendorsale auf ihrer Nordseite deutlich, die Platz für ein ganzes Kollegium von Zelebranten boten. Die Seitenchorjoche selbst bilden demgegenüber untergeordnete Kommunikationsbereiche, die zum Eingang der Ororientreppe, dem unteren



Abb. 4: Brou, Klosterkirche, unteres Oratorium Margaretes.

Gebetsraum und eben unter der verdunkelnden Laufgangsbrücke hindurch zur aufwendig belichteten und ausgestatteten Nebenchorkapelle im Osten führen.

Insgesamt wurde im Chorbereich der Kirche also eine komplexe räumliche Einteilung vorgenommen, die mit einer typologischen Einordnung als dreiteiliger Staffelchor nur unzureichend charakterisiert ist. Vielmehr bildet der Binnenchor einen weitgehend isolierten Raum, gleichsam einen großen Kapellensaal, der seitlich bzw. mittig die drei Hauptgrabmäler enthält. Dieser Binnenchor wird auf Erdgeschoßhöhe nur im letzten Joch erweitert von der Nordkapelle, die zwar räumlich in sich nicht vollständig abgeschlossen ist, aber, wie oben gezeigt, eigenständigen Charakter hat. Dieser Kapelle zugeordnet sind die beiden übereinander angelegten Oratorien der Stifterin. Die restlichen Kapellen des Chores auf der Südseite bzw. im nördlichen Winkel zum Querhaus sind Einzelkapellen und -oratorien, die räumlich deutlich vom zentralen Bereich im Mittelschiff abgetrennt sind.

Die funktional und architektonisch komplexe Anlage ist also nur bedingt mit gleichzeitigen Palastkapellen zu vergleichen, deren gemeinsames Merkmal darin besteht, ein oder mehrere mit dem Hauptraum kommunizierende Privatoratorien auf Höhe des Hauptaltars anzuordnen. Zu nennen sind hierbei etwa die Palastkapellen von Amboise und Blois sowie weitere Kapellen aus dem Umfeld Margaretes. Die unter



Abb. 5: Brou, Klosterkirche, Marienkapelle, Altarretabel.

König Karl VIII. kurz nach 1491 in Amboise – wo Margarete bis zu dieser Zeit als Ehefrau des Königs gelebt hatte – errichtete Schloßkapelle bildet einen vergleichsweise kleinen Saalbau, der allerdings von einem Querhaus durchdrungen wird, in dem sich die beheizbaren, aber nicht vom Hauptraum abgetrennten Fürstenoratorien befanden.<sup>17</sup> Der Nachfolger des Königs, Ludwig XII., fügte seiner Residenz in Blois bis 1508 eine große, ehemals aufwendigst ausgestattete Saalkirche, Saint-Calais, mit langem Chor zu. In diesen öffnete sich eine höher gelegene Fürstenloge auf der Nordseite.<sup>18</sup> Die Brüsseler Residenz der Burgunder bzw. Habsburger erhielt unter Kaiser Karl V. ab 1522 eine neue Palastkapelle, an der auch Louis van Bodeghem mitwirkte. Von deren Fürstenoratorium ist nur bekannt, daß es sich über zwei, mit einer Wendeltreppe verbundene Etagen erstreckte.<sup>19</sup> Eine ähnliche Disposition mit doppelgeschossigen, auf Höhe des Chores an einen Saalbau angelegten Oratorien weist auch die allerdings mehrfach umgebaute Sainte-Chapelle in der savoyardischen Hauptresidenz Chambéry auf. Margaretes Kapelle in der savoyardischen Burganlage von Pont-d'Ain, unweit von Brou, war mit einem Privatoratorium ausgestattet, von dem bekannt ist, daß es mit einem eigenen Altar und einem skulptierten Altarretabel aus Alabaster versehen war.<sup>20</sup> All diese Beispiele weisen zwar in Einzelheiten – etwa der Doppelgeschossigkeit, der eigenen Altarausstattung, der Alabasteraltäre oder der Lage zu Seiten des Chores –

grundsätzliche Gemeinsamkeiten zu Brou auf, doch lassen sich direkte Bezüge nicht herstellen.

Mit seinen seitlichen fensterartigen Öffnung auf die Nordkapelle und den Hauptchor ist der Bau in Brou indes sodenn auch mit den älteren Palastkapellen am französischen Hof in der Zeit um 1400, also insbesondere mit der Sainte-Chapelle in Paris mit dem Oratorienanbau aus der Zeit Karls VI. und der 1388 bis 1403 erbauten Sainte-Chapelle in Vincennes, in Verbindung zu bringen.<sup>21</sup> In beiden Fällen handelt es sich um abgeschlossene Oratorien, die durch eine Sichtöffnung mit dem Hauptraum kommunizieren. Zu weiteren räumlich analog organisierten Kapellen mit abgeschlossenen Privatoratorien zählen überdies etwa die Kapelle von Jean de Bourbon aus der Zeit um 1477<sup>22</sup> östlich des Südquerhauses von Cluny III und die Familienkapelle Damas-Digoine, die Ende des 15. Jahrhunderts im Südloch des Querhauses der Prioratskirche von Paray-le-Monial eingerichtet wurde.<sup>23</sup> Insbesondere zeigt Brou aber wichtige formale Verbindungen zu der burgundischen Grablege in Champol, denn auch hier befand sich das baulich abgeschlossene herzogliche Oratorium in einem zweigeschossigen, abgetrennten Anbau auf der Nordseite der Saalkirche, während sich als Pendant im Süden die Sakristei erhob.<sup>24</sup> (Abb. 8) Wichtig für den Vergleich mit Champol ist auch die Tatsache, daß das Innere der Kartäuserkirche gleichzeitig als Grablege der Burgunderherzöge diente, auf deren Grabmalstypus sich die Brouenser Gräber programmatisch bezogen.<sup>25</sup>

Während es sich aber in allen Vergleichsbeispielen um einschiffige Kapellen mit angebautem Oratorium handelte, wählte Louis van Bodeghem eine auf burgundische und niederländische Vorbilder zu beziehende dreischiffige Staffelchoranlage, die räumlich zwar ähnlich, aber sehr viel komplexer organisiert ist als die einschiffigen Vorbilder mit Seitenoratorien. In Brou handelt es sich zunächst um eine maßstäbliche Vergrößerung und räumliche Differenzierung der älteren Oratorienlagen, die gleichsam in einen Dreistaffelchor integriert wurden. Wenn die Fürstenkapellen in Paris, Vincennes und Champmol ebenfalls einen eigenen Altar mit einem Bildretabel enthielten, so hat sich in Brou dieser Bereich zu einem weiten Raum vergrößert, in dem mehrere Priester an liturgischen Akten beteiligt sein konnten und an den seinerseits das Fürstenoratorium angegliedert ist.

Diese mit einem Oratorium verbundene Staffelanlage von Brou erinnert zunächst an die Kirche Notre-Dame-du-Châtel in Autun. Der burgundische Kanzler Nicolas Rolin ließ hier von 1429 bis 1436 südlich der dreischiffigen Kirche auf Höhe des zweiten Jochs von Osten eine den Heiligen Sebastian und Antonius geweihte Privatkapelle anbauen, die über eine große Arkade mit dem Kircheninneren kommunizierte. Im Gegensatz zu Brou handelte es sich dabei um eine schlichte Seitenkapelle, die nicht auf die Liturgie des Seitenschiffs zwischen ihr und dem Binnenchor bezogen war. Um diese Distanz zum Chor auszugleichen, ließ Rolin später eine direkt von seinem Palast erreichbare Empore auf der Nordseite über dem Chor einrichten – vergleichbar wohl den erhaltenen Oratorienlogen der Familie Gruuthuse in Notre-Dame in Brügge oder den geräumigen Chorlogen in Saint-Jacques in Lüttich.<sup>26</sup> Näher kommt der Brouenser Lösung die zwischen 1415 und 1435 errichtete Stiftskirche Saint-Hippolyte in Poligny

im französischen Jura, also in einer von der Bresse nicht sehr weit entfernten Region, aus der auch der Marmor für die Tumben in Brou kommen sollte. Die einzige Neugründung eines Kollegiatsstiftes im Herzogtum Burgund war von Philipp dem Guten aufwendig dotiert worden und diente als bevorzugter Stiftungsort für Mitglieder des Hofes. Allein deshalb gab die heute baulich veränderte und wenig bedeutend erscheinende Kirche eine wichtige Referenz für Brou ab. In Poligny wurde die traditionelle Form des dreiteiligen Staffelchors angewandt, aber so abgeändert, daß der Nordchor als zweijochige Privatkapelle für Jean Langret, Bischof von Bayeux und Berater von Johann Ohnefurcht, umfunktioniert wurde. Vergleichbar mit Brou endet der Nebenchor in einer flachen Abschlußwand, in der sich ein großes Fenster über dem Altar befindet. (Abb. 9) Insbesondere aber ermöglicht eine Öffnung auf der Nordseite des Kapellenwestjochs den Blick aus der Kapelle auf das Geschehen im Chor. Steil in die Chorwand eingeschnittene Gewände ließen vom Nordwestbereich der Seitenkapelle den Hauptaltar sichtbar werden. In Poligny war also analog zu Brou das Privatatorium in eine Dreistaffelanlage integriert worden, doch muß der Sitz des Stifters an der Berührungstelle von Privatkapelle und Kanonikerchor rekonstruiert werden, und es gab offenbar keinen eigens ausgeschiedenen Betraum.<sup>27</sup>

Wie in Poligny wurde in Brou dem Rang der Stifterin entsprechend die Staffelchor-disposition gewählt, allerdings der Betraum nach Norden gerückt und vor allem durch eine Mauer vom Kapellenraum isoliert, in den nur über das große Fenster Einblick möglich ist. Der teilnehmende Blick wird dadurch klar gerahmt und auf mehrere Ziele gerichtet. Es geht also offenbar darum, die visuelle Wahrnehmung liturgischer Handlungen und religiöser Bilder zu fokussieren und zu konzentrieren. Die sich mit schräg nach Südosten geführten Gewänden öffnenden Fenster in der Ostwand des oberen wie des unteren Oratoriums gewähren vom dessen Nordostbereich – wo sich auch die Sitzbank der Fürstin neben dem Kamin befindet und auf den die Öffnungsschrägen berechnet sind – seitlich Ausblick auf die Nordkapelle mit ihrem Altar, sodann durch die Öffnung der östlichen Chornordarkade auf die Hauptchorapsis mit dem Altar und das südliche Chorfenster neben dem Achsjoch sowie zumindest ansatzweise auf das Grabmal Margaretes selbst. Das Oratorium der Fürstin ist also offenbar deswegen nicht wie üblich unmittelbar an die Seite des Hauptchores gerückt – von wo ein direktes Verfolgen des Gottesdienstes möglich gewesen wäre –, weil zugleich auch noch ihr Grabmal und der Altar der Nordkapelle von einem isolierten Gebetsraum aus in ihr Blickfeld gerückt werden sollten.

Die Kapelle Margaretes war den Sieben Freuden Mariae geweiht. Das Altarretabel aus weißem Marmor, eine brabantische Steinmetzenarbeit von exquisiter Qualität, erhebt sich triptychonartig über einer zweigeteilten Predella.<sup>28</sup> (Abb. 5) Strukturell ist das Retabel vollständig in die Kapellenostwand, also in den blind belassenen unteren Teil des Fensters, eingebunden. In tiefen kastenähnlichen Räumen erscheinen in vollplastischer Darstellung die Stationen der marianischen Freuden, von unten mit der Verkündigung beginnend und in der Himmelfahrt im Mittelfeld kulminierend. (Abb. 6) Dieses ist als überhohe, einer Chorapsis mit eleganten Maßwerkfenstern nachempfundene Nische gestaltet. Am Boden dieser extrem in die Höhe gestreckten Mini-

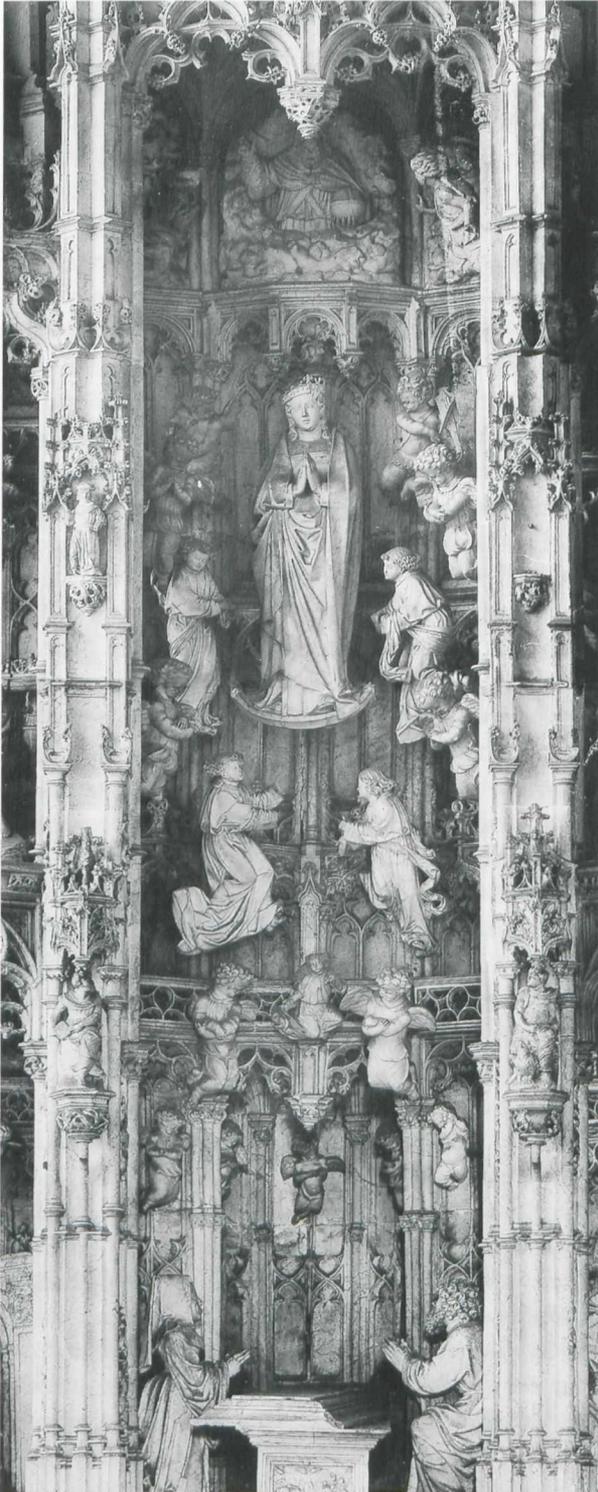


Abb. 6: Brou, Klosterkirche,  
Marienkapelle, Altarretabel,  
Mittelteil.

aturarchitektur steht, über die Bodenkante nach vorne etwas in den Realraum vorstoßend, das Grab Mariens mit etwas verschobenem Sarkophagdeckel. Seitlich des Grabes knien betend zwei Figuren, wohl die Stifterin und der Heilige Petrus. Die auf-fahrende Marienfigur mit den sie begleitenden Engeln scheint, da vermittels eines virtuoson bildhauerischen Kunstgriffs keine Stütze sichtbar ist, innerhalb der Chor-apsis nach oben zu schweben. Drei große stehende Heiligenfiguren, Maria mit dem Kind, Margarete und Magdalena schließen das Retabel nach oben ab. Die jeweils identischen Breitendimensionen von Seitenteilen und Mittelzone des Retabels werden von der Einteilung des fünfzähligen Fensters darüber fortgeführt. Im Maßwerk-couronnement war ursprünglich die Auferstehung Christi mit den Heiligen Nikolaus von Tolentino, Augustinus, Petrus und anderen Heiligen dargestellt. In den Ecken der Kapellen stehen auf halber Höhe die Statuen der »burgundischen« Heiligen Philippus und Andreas. Das Thema der Himmelfahrt Mariens kehrt im Glasfenster der Nordseite wieder, hier in Verbindung mit den knienden Figuren Margaretes und Philiberts mit ihren jeweiligen Schutzheiligen. Mehrfach sind also an verschiedenen Seiten und in spektakulärer Inszenierung die Aufnahme Mariens in den Himmel und die Stifterin selbst abgebildet. Daneben sind andere Themen wie die Hauptheiligen der Kirche, Nikolaus von Tolentino und Augustinus sowie die burgundischen Heiligen, zwar präsent, aber in nachgeordneter Position in Szene gesetzt.

Besonderer Wert ist darauf gelegt, das Retabel und die sonstige liturgische Ausstattung als unlösliche Bestandteile eines in perfekter Einheitlichkeit gestalteten liturgischen Raumes erkennbar zu machen. So sind die Materialien der Innenverkleidung der Architektur wie des Altars und des Retabels – Alabaster, schwarzer Marmor und Goldhöhnung – dieselben. Ähnliches gilt für die Schmuckformen der Gesimse und Rahmen, die prinzipiell für alle liturgischen Stücke, nicht nur das Altarretabel einheitlich gestaltet sind. Wie dieses sind auch etwa die Pisziennische (Abb. 5) und die Stallendorsalen unlöslicher Bestandteil der Kapellenauskleidung. Bildhauerwerk und Architektur bilden eine in einem quadratischen Joch zusammengefügte und durch ein aufwendiges Gewölbe überfangene Einheit, in die im westlichen Teil auch das Margaretengrab sowie die Oratorien und deren Fensteröffnungen integriert sind. Es galt ganz offenbar, die Umfassendheit der Stiftung durch ein materiell wie künstlerisch als unauflösbare Einheit gestaltetes Kapellenensemble zum Ausdruck zu bringen und damit ihre Dauerhaftigkeit zu gewährleisten.<sup>29</sup> Innerhalb dieser kohärent formulierten Einheit gewinnt die Mikroarchitektur des Retabels und seine Weißfarbigkeit allerdings den Charakter einer paradox scheinenden Entrückung. Denn die Kapellenarchitektur geht zwar bruchlos und sich in ihrer Raffinesse steigernd in den Retabelaufbau über, scheint sich hier aber in eine virtuose, raffinierte Kleinarchitektur zu verwandeln, in der das Geschehen der Himmelfahrt in hell schimmernden Materialien und im ewigen Beisein der Stifterin anschaulich wird.

Mit der Ikonographie der Sieben Freuden Mariae wird eine Thematik aufgenommen, die auch und gerade im burgundischen Bereich als nicht außergewöhnlich zu bezeichnen ist. Doch wird in Brou damit zudem eine Pendantbildung aktiviert, die auch die Sieben Schmerzen der Muttergottes in die Thematik der Klosterkirche in-



Abb. 7: Brou, Klosterkirche, Blick vom Binnenchor über das Grabmal Margaretes auf das Fenster der Marienkapelle.

tegiert. In konsequenter inhaltlicher Entsprechung ist deswegen der Südquerhausaltar in Brou diesem Aspekt der Marienverehrung gewidmet. Vor allem aber nimmt das von Margarete in Brügge eingerichtete Annunziantenkloster dieses Thema in seinem Hauptpatrozinium auf.

Der weibliche Orden der Annunzianten war 1501 durch Jeanne de Valois nach der 1498 erfolgten Annulierung ihrer Ehe mit Ludwig XII. gegründet worden. Hauptanliegen war eine zehn bestimmten Marientugenden gewidmete Frömmigkeit, die in der Anfangszeit vor allem auf adelige Witwen, die nicht mehr in den Stand der Ehe treten wollten, Anziehungskraft ausübte. In den Mutterkonvent in Bourges trat etwa die Ordensstifterin ein und wurde dort 1505 begraben; ebenso gilt dies für Charlotte d'Albret, der ehemaligen Gattin von Cesare Borgia. Margarete, zur Zeit ihrer Ehe mit Karl VIII. Schwägerin von Jeanne de Valois, gründete 1516 zusammen mit Karl V. in Brügge als direkte Filiation von Bourges ebenfalls einen solchen Konvent. Hier sollte auch das Herz Margaretes bestattet werden. Der Architekt der – nicht mehr aufrecht

stehenden – Klostergebäude war wiederum Louis van Bodeghem.<sup>30</sup> Während die Verehrung im Bourger Konvent ganz auf die Verkündigung Mariae ausgerichtet war, galt sie in Brügge den Sieben Schmerzen. Dies ist wiederum als Referenz auf Devotionstraditionen des engsten Familienumkreises Margaretes zu verstehen. Eine Bruderschaft mit dem gleichen Patrozinium war 1491–92 unter maßgeblicher Beteiligung von Philipp dem Schönen, dem Bruder Margaretes, in der Brügger Salvatorkirche eingerichtet und von Karl V. weitergepflegt worden.

Wenn also der Siebenfreudenaltar in Brou wie in einem Diptychon auch das Pendant zu der Marienverehrung in Brügge bildet – die wiederum weitere inhaltliche Bezugnahmen herstellen läßt –, so verkompliziert sich in Brou die Konzeption von Devotion und Architektur aber insofern noch weiter, als die Beterin durch die Oratorienöffnung gleichzeitig auch auf das über die südliche Blickachse vermittelte Geschehen blickt. (Abb. 4) Wiederum wird hier eine Chorapsis sichtbar, diesmal diejenige des Hauptchores, in dessen Mitte sich der Hochaltar erhebt. Wohl als Provisorium standen auf diesem seit ca. 1522 drei Statuen, die den Hauptpatron Nikolaus von Tolentino sowie Augustinus und dessen Mutter Monika darstellten.<sup>31</sup> Liturgisch handelte es sich natürlich um den Hauptort der Kirche, an dem täglich die Auferstehung Christi in der Eucharistie nachvollzogen wurde. Einer eng damit verbundenen Thematik, den nachösterlichen Erscheinungen Christi vor Magdalena und vor Maria, sind auch die Glasmalereien im Achsfenster der Chorapsis gewidmet. In den seitlichen Fenstern sind in den beiden äußeren die Stammbäume Philiberts und Margaretes sowie – in den inneren seitlichen Fenstern – die beiden Fürsten in ewiger Anbetung zusammen mit ihren Schutzheiligen abgebildet. Christus und Maria im unteren Teil des Mittelfensters sind in den unteren Feldern der jeweils benachbarten Fenster Philibert bzw. Margarete zugeordnet. Das Margaretenfenster kommt damit auf der Südseite zu liegen, nicht etwa entsprechend der Anordnung ihres Grabmals und ihres Oratoriums auf der Nordseite. Dies könnte seinen Grund darin haben, daß in der Polygonverglasung die »heraldische Contenance« gewahrt werden sollte und entsprechend dem Ehemann Margaretes die würdigere Evangelienseite reserviert wurde.<sup>32</sup> Einen anderen Grund dafür könnte dies aber wiederum in der bildlichen Präsenz Margaretes in der Blickachse von ihrem Oratorium aus haben. Denn von hier aus wird man insbesondere der Lanzette mit der betenden Fürstin in ewiger Anbetung ansichtig. So streicht der seitliche Blick von der Oratorienöffnung in die Chorapsis am Grabmal Margaretes im Vordergrund vorbei, trifft auf den Hauptaltar mit den Meßfeiern und wird dahinter der Kniefigur der Stifterin ansichtig. Auffällig ist hierbei, daß diese im Medium der lichterfüllten, aber gleichsam immateriellen Form der Glasmalerei erscheint. Eine ähnlich funktionierende Blickachse ergibt sich ebenfalls vom Bereich zwischen Hauptaltar und Philibertmausoleum beim Blick in die Nordkapelle: Der Blick streicht an Margaretes Grabmal vorbei zu den Glasfenstern mit dem knienden Fürstenpaar unter der Marienkrönung (Abb. 7). Immer wieder gerät dabei das Grabmal der Erzherzogin in den Blick, das also nicht ohne Grund an die Schnittstelle von Mönchschor und Marienkapelle gerückt ist. Zugleich ist es dadurch mit seinen beiden Längsseiten bei den täglich hier wie dort begangenen Feierlichkeiten unmittelbar präsent – eine subtile Ab-

setzung gegenüber den beiden anderen Grablegen, von den das Wandnischengrab von Margarete von Bourbon am wenigsten Teil einer »allseitigen« Gedenkversorgung war.

Der sowohl architektonisch als auch in der liturgischen Topographie wie in der Lenkung von Blickachsen komplex hierarchisierte Bau antwortet also auf eine Vielgestalt von Funktionen, die vor allem im Chor zum Ausdruck kommen und dabei in subtiler Weise reguliert werden. An erster Stelle dient die Kirche als Grabeskirche der drei genannten Fürsten und zeugt insofern in den Glasfenstern des Polygons unübersehbar von der dynastischen Verbindung der Häuser Sayoyen und Burgund. Dieser Kernaussage, auf die auch das Gebetsgedenken im Mönchschor gerichtet ist, zugeordnet sind weitere Memorialorte, die auf Margaretes Hof, ihre Politik und ihre Frömmigkeit bezogen sind. Die zwar in den Ostbereich integrierten, aber klar vom Mönchschor isolierten Querhauskapellen sind für die maßgeblichen Hofangehörigen eingerichtet. Mit dem Stifter der Nordquerhauskapelle, Laurent de Gorrevod, wurde zugleich auch der Bezug zu dem neu eingerichteten Bistum Bourg-en-Bresse aufrecht erhalten. Auch über das von dem Beichtvater Antoine de Montecuto bestiftete Siebenschmerzenoratorium im Süden wurde nicht nur ein weiterer Hofangehöriger in das Memorialgeschehen integriert, sondern über das Patrozinium die Verbindung zu der zweiten Grablege Margaretens, das Annunziantenkloster in Brügge, kenntlich gemacht. Im Bereich von Binnenchor und Fürstenoratorium sowie an den drei Fassaden überlagern sich sodann die Sphären der Hauptheiligen des Tolentinerordens und des burgundischen Hauses. Dabei sind insofern Akzente gesetzt, als die burgundischen Heiligen vor allem an der Hauptfassade und in der Margaretenskapelle präsent sind, während sich die Ordensheiligen an herausgehobener Stelle am Altar sowie an den auf den Konvent bezogenen Seitenzugängen finden. Nordkapelle und Apsis werden aber zudem noch weiter insofern ikonographisch akzentuiert, als hier einerseits die Schutzheiligen von Philibert und Margarete in den Glasgemälden sowie in verschiedenen Medien die Freuden Mariens – vor allem ihre Himmelfahrt – sowie die Erscheinung des Auferstandenen präsent sind. Die an Christus und Maria veranschaulichte Auferstehungsthematik ist klar auf die hier begrabenen Fürsten, insbesondere aber auf Margarete bezogen und durchdringt gleichsam das Privatgebiet wie die Kultfeiern in Marienkapelle und Binnenchor. In diesem ist das Thema des auferstandenen Christus der bildlich vermittelte Zielpunkt, während im Nordchor der Hauptakzent auf der Himmelfahrt der Jungfrau liegt. Beide Themen sind sowohl vom Mönchschor als auch vom Fürstenoratorium über Blickachsen gleichzeitig sichtbar präsent, aber jeweils unterschiedlich betont.

Die Strukturierung der liturgischen Topographie entspricht also der räumlichen Hierarchisierung der Chorarchitektur und der darin wirksam werdenden Sichtachsen. So wie innerhalb des ebenso vertrauten wie anspruchsvollen burgundischen Dreichorschlusses der Typus eines Kapellensaals mit Seitenoratorium als Referenz insbesondere auf die Fürstengrablege Champmol ausgeschieden ist, wird auch innerhalb des Gesamtprogramms von Marienleben und Passion der Akzent auf die Auferstehung von Maria und ihrem Sohn herausgehoben. Das wesentliche Mittel hierzu sind Blickachsen und Bildüberblendungen, die insofern ihre Parallele in der Liturgie haben,

als auch dort mehrere Kultfeiern gezielt simultan begangen wurden bzw. zeitlich aufeinander bezogen werden konnten.<sup>33</sup> In Brou fand dies an Hochfesten statt, wenn gleichzeitig zur feierlichen Messe am Marienaltar am Hauptaltar ein stilles Requiem begangen wurde.

Wenn die intimere Devotion im Nordchor liturgisch und visuell kombiniert ist mit dem Mönchschor und dessen Liturgie, dann wird hier ein liturgischer Parallelismus deutlich, wie er auch in einigen bekannten Bildzeugnissen aus dem burgundischen Bereich der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts umgesetzt ist: In einer im Umkreis des Meisters des Wiener Stundenbuchs angefertigten Miniatur in einem Traktat religiöser Texte (Oxford, Bodleian Lib., Ms. Douce 365, f° 115) sieht man Margarete von York im Gebet in einem Chorseitenschiff. Von ihren Hofdamen ist sie durch einen Stoffbaldachin geschieden, und sie verfügt zudem über ein eigenes Leseputz mit einem darüber angebrachten Heiligenbild. Noch klarer ist der liturgische Parallelismus in der bekannten Miniatur mit dem der Messe beiwohnenden Philipp dem Guten im »*Traité sur l'oraison dominicale*« der Brüsseler Bibliothèque royale (Ms. 9092, f° 9) dargestellt. Der Stoffbaldachin, in dem der Herzog an seinem Leseputz und einem Diptychon darüber betet, beherbergt gleichsam eine maßstäblich verkleinerte Variation des Meßgeschehens, das vor dem fürstlichen Baldachin abgebildet ist. Kleines Leseputz und großer Hauptaltar sowie kleines Devotionaldiptychon und großes Altarretabel sind hier insofern bildnerisch klar aufeinander bezogen, als sie sogar auf einer gemeinsamen Tiefenachse angeordnet sind.<sup>34</sup>

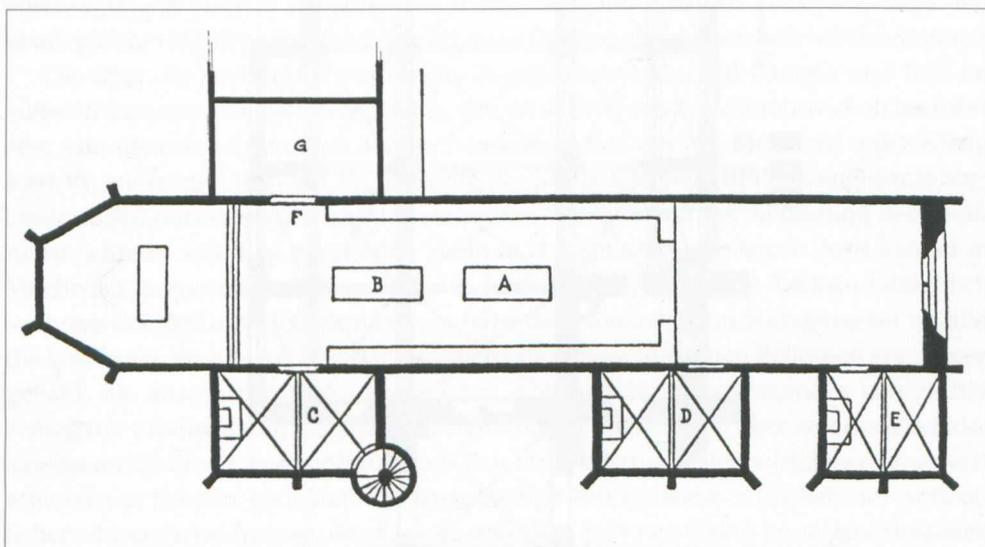


Abb. 8: Champmol, rekonstruierter Grundriß der Kartäuserkirche (nach Morand, verändert).  
 A: Tumba Philipps des Guten; B: Tumba Johanns Ohnefurcht; C: doppelgeschossiges Herzogsoratorium; D: Kapelle von Guy de la Trémoille; E: Agneskapelle; F: Eingang in den kleinen Kreuzgang; G: Sakristei

Die in Brou in einer Art »Bifokalität« so klar bildlich aufeinander bezogenen Themen der Auferstehung Christi und der Himmelfahrt seiner Mutter erinnern vor allem an Bildstrukturen des Diptychons und andere Paarbildungen, wie dies für die vertraute Gegenüberstellung der Eheleute Philibert und Margarete, aber auch für die pendantartige Entsprechung von Siebenfreuden- und Siebenschmerzenikonographie gilt. Es braucht hier nicht weiter darauf eingegangen zu werden, daß die Objektform des zweiflügeligen Diptychons gerade auch im burgundisch-niederländischen Bereich

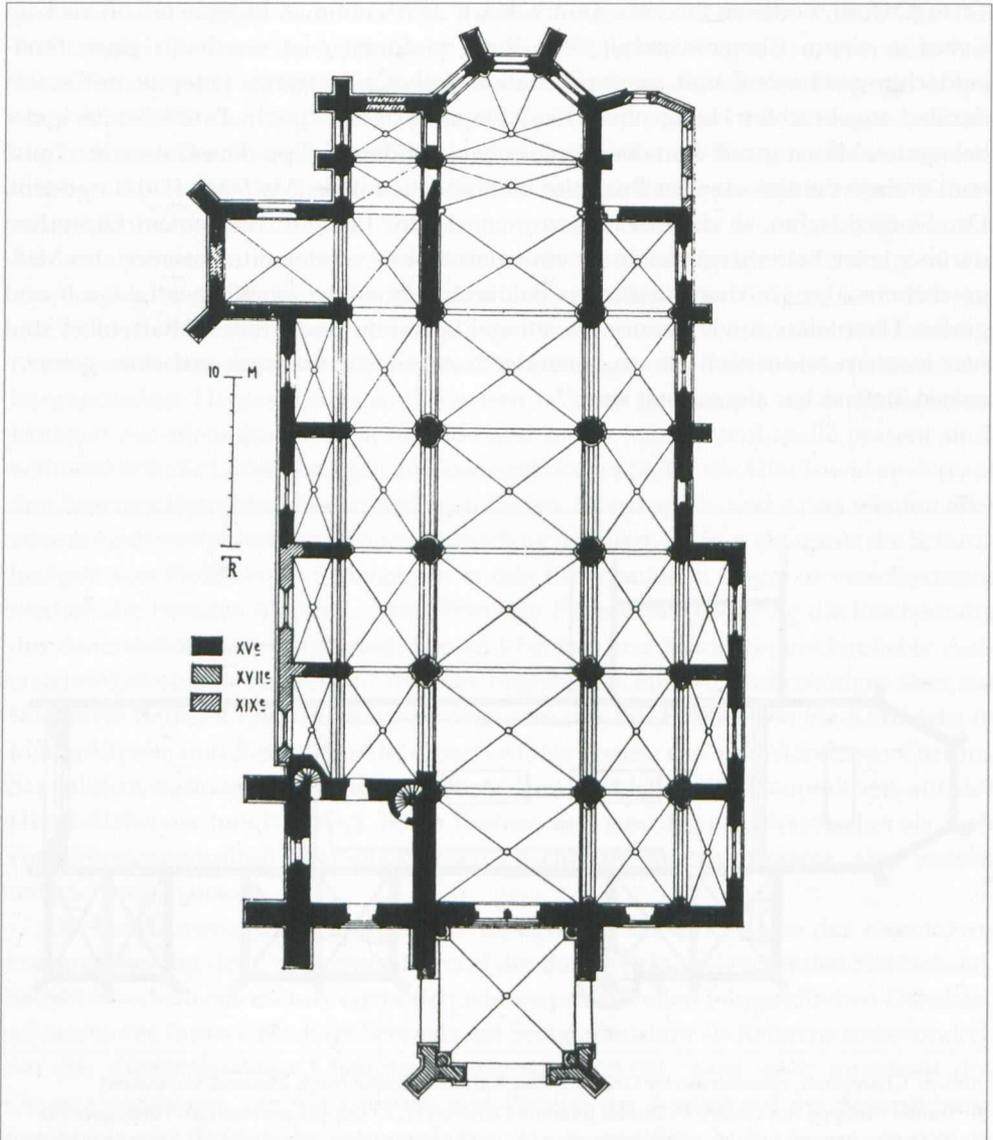


Abb. 9: Poligny, Stiftskirche Saint-Hippolyte, Grundriß.

als Devotionsbild weit verbreitet war. In den Sammlungen Margaretes befand sich eine Vielzahl verschiedenster Portrait- und Devotionaldiptychen.<sup>35</sup> Von Bedeutung ist aber, daß mindestens zwei die ansonsten seltene Themenzusammenstellung der Himmelfahrten von Maria und Christus zeigten, also den Hauptthemen in Brou sehr nahe kommen. So wurden um 1516 aus einem vierteiligen Passionszyklus zwei Bilder Michel Sittows zu einem »double tableaul« zusammengesetzt und in einem Lederetui aufbewahrt. Die beiden Bildtafeln zeigen die »assumpcion de Dieu et celle de Nostre-Dame«.<sup>36</sup> Unter den »painctures de dévotion« wurde 1516 auch ein weiteres Diptychon gleichen Themas inventarisiert.<sup>37</sup>

Daß eine derartige Bifokalität keineswegs auf die Bildform des Diptychons und auch nicht die Hofkunst Margaretes beschränkt war, sondern auch anderenorts in die Devotionspraxis integriert werden konnte, zeigt zum Beispiel die erwähnte Privatkapelle der Familie Damas-Digoine, die im ausgehenden 15. Jahrhundert am Südquerhaus der Prioratskirche von Paray-Le-Monial eingerichtet wurde. Die polygonal schließende Kapelle zu zwei Vorjochen überbaut die ursprünglich hier befindliche romanische Querhausapsis und beansprucht zudem das gesamte Südjoch des Querhauses. An dessen Westwand wurde ein kleines Gestühl untergebracht, östlich davor führt eine Treppe in die Familiengruft unter dem gotischen Neubau. An dessen Nordseite sind zwei winzige, nur durch Türen zugängliche Privatoratorien in die Wand eingelassen, während sich auf der gegenüberliegenden Seite das Grabmal erhebt.<sup>38</sup> Ähnelt die Anlage schon in dieser Anordnung der Disposition des Nordchores in Brou, so ist insbesondere auffällig, daß jedes Oratorium zwei kleine, übereinander leicht versetzt angeordnete Fensteröffnungen in das Kapelleninnere aufweist. Die Gewändeabschrägungen machen klar, daß durch die untere Öffnung der Zelebrant, durch die obere gleichzeitig der Oberteil der (verlorenen) Glasgemälde gesehen werden konnte.

Die über die Architektur vermittelte Bezugnahme zwischen Liturgie und Bild im »öffentlichen« und im privaten Bereich, wie sie in Brou subtil weiterentwickelt ist, führt aber vor allem wieder zu den älteren Fürstenkapellen zurück. Das wohl unter König Karl VI. am letzten Joch auf der Südseite der Sainte-Chapelle in Paris angebaute sog. Oratoire St-Louis enthielt angeblich ein großes Gemälde mit der Abbildung des geöffneten Schreins mit dem berühmten Heiltum der Palastkapelle sowie ihres kniend in Verehrung dargestellten Stifters, des Hl. Ludwigs.<sup>39</sup> Sollte dieses Tableau tatsächlich auch aus der Zeit um 1400 stammen, so hätte der Monarch beim Stundengebet im Bild die kostbaren, im Altarschrein der Palastkapelle eingeschlossenen Reliquien vor Augen gehabt, die ansonsten nur zu besonderen Anlässen als herausragendes königliches Prärogativ privilegierten Personen gezeigt wurden. Gleichzeitig aber war der Blick des Königs durch die Oratorienöffnung auf den Hauptaltar und den wirklichen, aber verschlossenen Schrein gerichtet. Die gegenseitige Bezugnahme zwischen der »öffentlichen« Liturgie im Inneren der Kapelle und dem privaten Gebet im abgeschlossenen Gebetsraum wurde offenbar im Zusammenhang mit dem Anbau des Oratoriums neu geregelt, denn 1401 richtete Karl VI. ein hoch dotiertes Offizium des Kleinen Stundengebetes ein. Das private Gebet am Altar im Oratorium, vor dem Abbild des königlichen Heiltums im geöffneten Schrein, wurde in größerem Maßstab sekundiert durch ein

mehrstimmiges Stundengebet der Priester am Hauptaltar, über dem sich der eigentliche Schrein erhob. Somit hatte nur der Herrscher das Privileg, gleichzeitig den geöffneten Schrein im Abbild wie den wahren, aber geschlossenen Schrein im Inneren der Palastkapelle bildlich zu erfassen.

Ein ähnlicher, noch enger mit Brou zu verbindender Zusammenhang zwischen Liturgie und doppelter Bildwahrnehmung ist schließlich auch für die burgundische Grablege bei Dijon zu konstatieren. In Champmol enthielt das zweigeschossige Oratorium in der unteren Etage die 1390 ausgestattete Marienkapelle. Die aufwendig mit eichernen Holzvertäfelungen und herausragenden Skulpturen versehene Kapelle besaß einen eigenen Altar und ein dreiteiliges Flügelretabel mit Darstellungen der Marienkrönung in der Mitte sowie der Verkündigung und der Heimsuchung an den seitlichen Flügeln.<sup>40</sup> Eine zweieinhalb auf eineinhalb Fuß messende Sichtöffnung in Richtung des Innenraum sollte erlauben, daß »Monseigneur voit Dieu lever au grant autel de l'esglise«.<sup>41</sup> Hinter dem Hauptalter stand der große Hostientabernakel, während der Altar der Kartäuserkirche selbst der Heiligen Dreifaltigkeit geweiht war. Dreifaltigkeit und Marienkrönung als wichtigste liturgische Zentren in der Grabeskirche und dem Fürstenoratorium von Champmol kehren aber auch in dem sog. Buchaltärchen Philipps des Guten und Karls des Kühnen in der Österreichischen Nationalbibliothek (ms. 1800, um 1430), in das ein in der Mitte des 15. Jahrhunderts ausgemaltes Gebetbuch eingelegt ist, wieder. (Abb. 10) Hier verbinden sich Gebetslektüre und doppelte bildliche Wahrnehmung in einer Form, die der Bildinszenierungen von Champmol nahe kommt. Dies ist auf der Eingangsminiatur (f° 1v) selbst auch angedeutet, auf der der lesende Herzog gleichzeitig ein Diptychon vor Augen hat und seinen Blick auf die Dreifaltigkeit darüber gerichtet hat.<sup>42</sup> Die festen Diptychenminiaturen nehmen eben die Hauptthemen der Kartäuserkirche, Dreifaltigkeit und Marienkrönung, auf.

Die Bezugnahme von »öffentlicher« Eucharistie bzw. christologischer Thematik am Hauptaltar und privater Marienandacht im Oratorium, wie sie in Champmol oder dem Wiener Diptychon nachzuweisen ist, präfiguriert offenbar auch die in Brou architektonisch und den Auferstehungsdiptychen Margaretes in malerischer Form angewandten Lösungen. Auch dürfte die Fokussierung auf die himmlischen Erscheinungen von Christi und Maria maßgeblich aus der Kombination von Marienkrönung und Dreifaltigkeit entwickelt sein. Allerdings erscheint die von Margarete bevorzugte Paarbildung von auferstehender Maria und auferstandenem Christus im Sinne der mittelalterlichen Typologie noch kohärenter.

Im Lichte dieser Vergleiche erhält die Verkomplizierung und Verfeinerung der Anlage in Brou ihren historischen Hintergrund: Von dem Fürstenoratorium mit Altar und Bildretabel trennt sich der eigentliche Gebetsraum ab, der durch eine recht große Öffnung auf Altar und Retabel der Marienkapelle zum einen und die Chorapsis zum anderen gerichtet ist. Die liturgische Bezugnahme ist nunmehr auch zu einer geistreich ästhetisch konzipierten geworden: Damit ist nicht allein die komplexe räumliche Anlage von Chor, Grabmälern, Nebenchor und Oratorium gemeint, sondern das Ineinandergreifen von Skulptur, Glasmalerei, Architektur und ihrer farbigen Erscheinung. Das gesamte Innere einschließlich der Ausstattung scheint durch das aufwendige hellfar-



Abb. 10: Buchaltärchen Philipps des Guten, ÖNB ms. 1800, f° 1v/2r.

bige Material völlig einheitlich, wie aus einem Guß zu sein. Das gilt trotz der Tatsache, daß nur im Nordchor partienweise Alabaster, ansonsten aber heller Kalkstein verwendet wurde. Zwar muß die Aussage insofern eingeschränkt werden, als sich im Inneren des Hauptchores die Farbigkeit nicht ganz eindeutig beurteilen läßt. An den Seitenwänden ist aber an einigen Stellen ein helles Fugennetz auf hellorangem Grund zu bemerken. Die Gewölbekappen geben durch ihre Farbfassung vor, aus rosa-weißen Großquadern zu bestehen. Doch eine derartige Farbfassung bedeutete keineswegs einen Bruch mit der einheitlichen Hellfarbigkeit im Inneren, die sich ja vor allem auch auf die Erscheinung der Grabmäler bezieht, welche nur im Inkarnat leicht abgetönt waren. Das Äußere der Kirche war – ausdrücklich, um sie wie aus Alabaster gebaut erscheinen zu lassen – weiß getüncht, einzelne Details wie der vegetabilische Dekor und Teile des Maßwerks in Blattgold, Blau und anderen Farben akzentuiert.<sup>43</sup> Mit der dominierenden Weißfarbigkeit kontrastierte im Inneren der Fußboden mit seinen farbenfrohen figürlich gemusterten Keramikplatten und das holzfarbene belassene Chorge-

stühl sowie am Äußeren die farbig gebrannten Dachziegel. Insgesamt ist die steinerne Ausstattung engstens mit der eigentlichen Architektur verbunden und operiert überdies im Fall des Retabels mit kompletten verkleinerten Architekturräumen wie Chorsapsiden, Zimmereinblicken usw. Die eigentliche Architektur hingegen übernimmt ihrerseits zahlreiche Eigenheiten der Schatzkunst, vergrößert sie aber ins Überdimensionale. Insbesondere die aufwendigen Fenstergewände mit ihren wie Metallwerk gearbeiteten à-jour Ranken und heraldischen Zeichen zeigen diesen Aspekt in aller Deutlichkeit. Die Architektur ist eine vergrößertes Werk der Schatzkunst, das Retabel mit seiner Mikroarchitektur ein verkleinertes Werk der Baukunst, beides gleichsam aus Alabaster, schwarzem Marmor und Gold erbaut, auch heute noch immer wieder zum Staunen anregend ob seiner akuraten Feinheit einerseits und beeindruckenden Größe andererseits. Die unauflösliche Verbindung aller Bestandteile dieses Wunderwerks – der Architektur und ihrer Ausstattung, der Ikonographie und ihrer bildlichen Inszenierung – macht zum einen die Umfassendheit und Vollendung der Stiftung anschaulich. Zum anderen erfüllt dies den ausdrücklich als Gesamtziel formulierten Anspruch, ein dem Rang der Fürstin in der Nachfolge der Burgunderherzöge entsprechendes »Chef d'oeuvre« zu errichten, das eine immerwährende Gebetsandacht zugunsten der Patronin sicherstellte.<sup>44</sup> Es ist deswegen kein Zufall, daß der Aspekt der künstlerischen Vollkommenheit des Werks umgehend sogar auf einer im Chorinneren angebrachten Inschriftentafel als das wichtigste Lobkriterium herausgestellt wurde.<sup>45</sup> Im Zusammenhang mit diesem Anspruch entstanden unter den Baubeteiligten schon vor der Ankunft von Louis van Bodeghem intensive Diskussionen über die Frage, nach welchen Kriterien das Meisterwerk in Brou zu realisieren sei. Wenn diese Debatten zunehmend – wie an anderer Stelle zu zeigen – auch mit Elementen einer autonomen Kunsttheorie durchsetzt sind, zeigt das an, wie sehr nicht allein Pracht und handwerkliches Virtuosität, sondern weitergehende ästhetische Kriterien angewandt wurden, um die Memorialstiftung Margaretes in angemessener Weise zu erfüllen.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. z.B. *Architecture et décors peints (Actes des colloques de la Direction du patrimoine 9)*, Paris 1990. Denis Verret (Hg.), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque Amiens 2000*, Paris 2002. Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1999, S. 228–250.
- 2 An den von Jürgen Michler rekonstruierten Innenfassungen des Kölner Domchors und der Kathedrale von Chartres etwa lassen sich grundsätzlich unterschiedliche bildliche Erscheinungsweisen der Architektur demonstrieren. Vgl. hierzu Rüdiger Becksmann, *Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters. Untersuchungen zur hochgotischen Glasmalerei von 1250 bis 1350*. Berlin 1967 (*Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein* 9/10); Jürgen Michler, *Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 39, 1977, S. 29–64. Ders., *Grundlagen zur gotischen Wandmalerei*. *Jahrbuch Berliner Museen* 32, 1990, S. 85–136. Ders., *Die Einbindung der Skulptur in die Farbgebung gotischer Innenräume*. *Kölner Domblatt* 64, 1999, S. 89–108. Ders., *La cathédrale Notre-Dame de Chartres: Reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur*. *Bulletin Monumental* 147, 1989, S. 117–131. Verschiedene Beiträge in Hiltrud Westermann-Anger-

- hausen (Hg.), Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349). Ausst. Kat. Köln 1998.
- 3 Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*, Wien 1995.
  - 4 Louis Dupaschier, *Monographie de Notre-Dame de Brou ...*, Lyon 1842. [Jules] Baux, *Recherches historiques et archéologiques sur l'église de Brou*, Paris, Lyon und Bourg 1844. C.-J. Dufaÿ, *L'église de Brou et ses tombeaux*, Lyon 1867. Max Bruchet, *Marguerite d'Autriche. Duchesse de Savoie*, Lille 1927. Marie-Françoise Poiret, *Brou. Bourg en Bresse*. Paris und Brou 1990; dies., *Le Monastère de Brou. Le chef-d'oeuvre d'une fille d'empereur*, Paris 1994. Markus Hörsch, *Architektur unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande (1507–1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse* (Verhandelingen van de koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België 56/58), Brüssel 1994. Ich danke dem Autor vielmals auch für die Überlassung des Manuskripts seines im Druck befindlichen Aufsatzes »Les églises funéraires de Marguerite d'Autriche à Brou et à Bruges«.
  - 5 Krista de Jonge, *Der herzogliche Palast zu Brüssel und die Entwicklung des höfischen Zeremoniells im 16. und 17. Jahrhundert*. Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 5–6, 1989–90, S. 253–282. Dies., *Het Paleis op de Coudenberg te Brussel in de vijftiende eeuw. De verdwenen hertogelijke residenties in de zuidelijke Nederlanden in een nieuw licht geplaatst*. Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art 60, 1991, S. 5–38.
  - 6 Hörsch (wie Anm. 4), S. 16–23.
  - 7 Ibid., S. 158–185.
  - 8 Bruchet (wie Anm. 4), S. 147. Auch für die weiteren historischen Daten und Dokumente ist nach wie vor die detaillierte Arbeit von Bruchet zu konsultieren.
  - 9 Zur absoluten und relativen Chronologie ausführlich Hörsch (Anm. 4), passim.
  - 10 Hörsch (wie Anm. 4), S. 138.
  - 11 Vgl. *Constitutiones Ordinis Eremitarum S. Augustini*, Köln 1656, S. 5–17.
  - 12 Bruchet (wie Anm. 4), Doc. XXXVII (Juni 1510): Auftrag Margaretes an Lemaire, den Alabaster von Saint-Lothain für die die Gräber zu verwenden: Das Ziel sei »augmenter le dict edifice et fondation de tout nostre povoir et y faire eslever deux ou trois sepultures si riches et sumptueuses comme a telz prince appartient, affin que ceulx qui les verront cy apres ayent occasion de prier Dieu pour les ames, pour lesquelles sepultures dresser, en ensuivant l'exemple de noz feux predecesseurs ducz et contes de Bourgoigne, nou soit mestier avoir bonne quantité de marbre noir, lequel avons desja envoyé querir en Liege, et autre grand quantité de marbre blanc qu'on dit albastere, dont avons entendu qu'il se treuve une bonne carriere au lieu le Sainct Lotain lez Poligny ...«.
  - 13 Die Messtiftung bei J.-C. Dufaÿ, *Notice sur Brou, ... Bourg-en-Bresse 1844*, S. 34–38. Das Original der Stiftungsurkunde in Lille, Archives Départementales Nord, Sér. B, 19259.
  - 14 Abbé L. Alloing, *Un manuscrit sur Brou*. Annales de la Société d'émulation et d'agriculture (Lettres, sciences et arts) de l'Ain 35, 1902, S. 53–75 und S. 233–272, hier S. 236. Eine ähnliche Bedeutung der Glasmalerei für die Stiftungsmemoria konnte jüngst auch für die Kapellenstiftungen der Kathedrale von Autun festgestellt werden, cf. Kristina Krüger, *Fonder une chapelle privée. Droit, liturgie, aménagement liturgique. L'exemple de la cathédrale d'Autun*. (Erscheint voraussichtlich in Annales de Bourgogne).
  - 15 Bruchet (wie Anm. 4), S. 78 und S. 128–130. Hörsch (wie Anm. 4), S. 17–18.
  - 16 E. de Quinsonas, *Matériaux pour servir à l'histoire de Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie, régente des Pays-Bas*, 3 Bde. Paris 1860, I, S. 381; Hörsch (wie Anm. 4), S. 56–57.
  - 17 Bemerkenswert für den Vergleich mit Brou ist immerhin, daß die überreiche Flamboyant-Innenausstattung mit Maßwerkschleiern wohl von einer flandrischen Werkstatt ausgeführt wurde.
  - 18 Frédéric Lesueur, *Le château de Blois*, Paris 1870, S. 74–76.
  - 19 Jonge (wie Anm. 5), S. 264–266.
  - 20 Quinsonas (wie Anm. 16), Bd. I, S. 183–184, Bd. III, n° XXXV.

- 21 Wolfgang Liebenwein, *Privatoratorien des 14. Jahrhunderts*. In: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Köln 1978–1980, III*, S. 189–193. Heinrich Lickes, *Chorflankierende Oratorien und Herrschaftslogen des späten Mittelalters*, Diss. Phil. Tübingen 1973, Bamberg 1982; Jean-Michel Leniaud und Françoise Perrot, *La Sainte-Chapelle*, Paris 1991. Ulrike Heinrichs-Schreiber, *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420*, Berlin 1997, v. a. S. 28–44 u. S. 154–165.
- 22 Brigitte Maurice, *Le décor sculpté de la chapelle funéraire de Jean de Bourbon, Abbé de Cluny. Actes des journées internationales Claus Sluter* (Septembre 1990), Dijon 1992, S. 151–164.
- 23 Vorläufig dazu Germaine Lemétayer, *L’Eglise et les chapelles du doyenné de Paray-le-Monial entre 1644 et 1710*. In: Nicolas Reveyron u. a. (Hg.), *Paray-le-Monial, Brionnais-Charolais. Le renouveau des études romanes. II<sup>e</sup> colloque scientifique international de Paray-le-Monial* (1998), Paray-le-Monial 2002, S. 39–51, hier S. 41.
- 24 Kathleen Morand, Claus Sluter. *Artist at the Court of Burgundy*, Austin 1991; Lickes (wie Anm. 21), S. 31–39. Erst nach Abschluß des Manuskriptes erschien das umfassende, quellenreiche Werk von Renate Prochno, *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364–1477*, Berlin 2002, hier S. 166–167, 243–245.
- 25 S. Anm. 12.
- 26 Anne Hagopian van Buren, *The Canonical Office in Renaissance Painting, Part II: More About the Rolin Madonna*. *Art Bulletin* 60, 1978, S. 617–633, v. a. S. 630–632; Hermann Kamp, *Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin*, Sigmaringen 1993, passim; Brigitte Maurice-Chabard, *La collégiale Notre-Dame-du-Châtel à Autun*. In: Dies. (Hg.), *La splendeur des Rolin. Mécénat privé à la cour de Bourgogne*, Paris 1999, S. 91–99.
- 27 Zu Poligny vorläufig Pierre Quarré, *La collégiale Saint-Hippolyte de Poligny et ses statues. Congrès archéologique* 118, 1960, S. 209–224; Kamp (wie Anm. 26), S. 141–142. Der äußerst diffizile Bau mit seiner exquisiten Statuenausstattung wird gerade von Sabine Witt, der ich an dieser Stelle für ihre Informationen danke, im Rahmen ihrer Dissertation über »Die Skulpturen der Sluter-Nachfolge in Poligny. Stiftungen und Hofkunst in der Franche-Comté unter den Herzögen von Valois« bearbeitet. Eine ähnliche Disposition mit einer zweijochigen Privatkapelle neben dem Chor, die über eine Öffnung mit schrägen Gewänden mit diesem kommuniziert, wurde Ende des 14. Jahrhunderts bereits für die unweit gelegene Kirche von Pesmes verwirklicht (René Duvernoy, *La collégiale Saint-Hippolyte de Poligny et ses statues. Congrès archéologique* 118, 1960, S. 284–292).
- 28 Mariette Fransolet, *Le retable des Sept Joies de l’église St. Nicolas de Tolentin, à Brou*. *Oud Holland* 48, 1931, S. 13–42.
- 29 Vgl. etwa Kamp (wie Anm. 26), passim. Bewahrung und Sicherung des Stiftungsgutes in geistlicher wie materieller Hinsicht ist generell ein wesentlicher Aspekt bei der Einrichtung von Privatkapellen und wird schon seit dem 13. Jahrhundert etwa durch deren Abschließung durch Gitter gewährleistet.
- 30 Hörsch (wie Anm. 4), S. 149–158; Jeanne de France (1464–1505), *duchesse de Berry, fondatrice de l’ordre de l’Annonciade*. *Ausst. Kat. Bourges* 2002, o. O. 2002.
- 31 Die Aufstellung eines gemalten Retabels verzögerte sich bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts; hierzu Hörsch (wie Anm. 4), S. 48 und Anm. 118.
- 32 Hörsch (wie Anm. 4), S. 48–53.
- 33 Vgl. etwa die Regelungen in den Meßstiftungen Rolins für Notre-Dame in Autun, cf. Kamp (wie Anm. 26), S. 341.
- 34 Abb. z. B. in: Maurits Smeyers, *Flemish Miniatures from the 8th to the mid-16th Century*, Leuven 1999, S. 385[42] bzw. 296[10].
- 35 Dagmar Eichberger, *Devotional Objects in Book Format: Diptychs in the Collection of Margaret of Austria and her Family*. In: Margaret M. Manion und Bernard J. Muir (Hg.), *The Art of the Book. Its Place in Medieval Worship*, Exeter 1998, S. 291–323. Diess., *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich*, London-Turnhout 2002, passim. Allgemein zu Diptychen: Karl-August Wirth, *Diptychon (Malerei)*, RDK 4, Sp. 61–74; Wolfgang Kermer,

- Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, Diss. phil. Tübingen 1967.
- 36 A. J. G. Le Glay, *Correspondance de l'empereur Maximilien 1<sup>er</sup> et de Marguerite d'Autriche ...*, Paris 1839, II, S. 482; Eichberger 1998 (wie Anm. 35), S. 98. Die Tafeln befinden sich heute in der Sammlung des Earl of Yarborough bzw. in der National Gallery in Washington (Ailsa Mellon Bruce Fund).
- 37 Le Glay (wie Anm. 36), II, S. 483. Heinrich Zimmermann, *Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 3, 1885, *Urkunden und Regesten*, S. XCIX, n<sup>o</sup> 163.
- 38 Lemétayer (wie Anm. 23).
- 39 Sauveur-Jérôme Morand, *Histoire de la Ste-Chapelle royale du Palais ...*, Paris 1790, S. 39: »Du côté de l'Epritre on peut voir ce que l'on appelle l'Oratoire de St Louis. C'est une petite Chapelle, où ce Monarque se retiroit pour entendre l'Office. On remarque, sur l'Autel, un grand Tableau représentant l'intérieur de la grande Châsse, avec toutes les Reliques telles qu'elles y sont rangées, & Saint Louis, à genoux, devant lesdites Reliques. Sur la croissée on aperçoit encore Saint Louis peint en petit, & à genoux devant une Croix entrelacée d'une Couronne d'épine.« Eine weitere Darstellung des vor der Dornenkrone knieenden Ludwigs IX. befand sich in der Fensterverglasung der Kapelle. Vgl. auch *Corpus vitrearum medii aevi*, France, I, S. 329; Lickes (wie Anm. 21), S. 152–160; Robert Branner, *The Grande Châsse of the Sainte-Chapelle*. *Gazette des Beaux-Arts* 113, 1971, S. 5–18.
- 40 Cyprien Monget, *La Chartreuse de Dijon d'après les documents des archives de Bourgogne*, I Montreuil-sur-Mer 1898, v. a. S. 169, 200 u. 235–236. Maßgeblich ist die neue Quellenedition von Prochno (Anm. 24), S. 137–167.
- 41 *Ibid.*, S. 169.
- 42 Otto Pächt, Ulrike Jenni, und Dagmar Thoss, *Flämische Schule I*, (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Reihe I, Bd. 6), Textbd. Wien 1983, S. 19–23; Otto Mazal und Dagmar Thoss, *Das Buchaltärchen Herzog Philipps des Guten von Burgund*, Luzern 1991.
- 43 Bruchet (wie Anm. 4), Nr. 186. Hörsch (wie Anm. 4), S. 71–72.
- 44 Vgl. hier Anm. 12. Der Begriff des »Hauptwerks« (chef-d'œuvre) wird wiederholt von den Beteiligten in den Diskussionen mit der Bauherrin verwendet.
- 45 Antoine de Saix, *Le blason de Brou, réimprimé ...* par A. Vayssière, *Bourg-en-Bresse* 1876, S. 31–34.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Bildarchiv Foto Marburg: 5, 6.

Repro aus Louis Dupaschier, *Monographie de Notre-Dame de Brou ...*, Lyon 1842: 1, 3.

Repro aus Marie-Françoise Poirer, *Le Monastère de Brou. Le chef-d'oeuvre d'une fille d'empereur*, Paris 1994: 2, 4, 7.

Repro aus Kathleen Morand, Claus Sluter. *Artist at the Court of Burgundy*, Austin 1991: 8

Repro aus Pierre Quarré, *La collégiale Saint-Hippolythe de Poligny et ses statues. Congrès archéologique* 118, 1960: 9.

Repro aus Otto Mazal und Dagmar Thoss, *Das Buchaltärchen Herzog Philipps des Guten von Burgund*, Luzern 1991: 10.