

Hessische Schülerakademie 2012

Kurs Geschichte

Peter Gorzolla, Saskia Quené

***Reise durch den
Herbst des Mittelalters***

Didaktische Handreichung

Materialien aus Reader,
Vorbereitung und Dokumentation

8. Hessische Schülerakademie

Oberstufe

29. Juli – 10. August 2012

– Schulpraktikum / Lehrerfortbildung –

Dokumentation

Herausgegeben von:

Cynthia Hog-Angeloni, Wolfgang Metzler
und Birthe Anne Wiegand

Eine Veröffentlichung der

Hessischen Heimvolkshochschule
BURG FÜRSTENECK

Akademie für berufliche und
musisch-kulturelle Weiterbildung

Am Schlossgarten 3
36132 Eiterfeld

Diese Dokumentation ist erhältlich unter:
<http://www.hsaka.de>



Namensnennung-NichtKommerziell-KeineBearbeitung 3.0 Unported (CC BY-NC-ND 3.0)

Sie dürfen:

das Werk bzw. den Inhalt vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen

Zu den folgenden Bedingungen:



Namensnennung — Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen.



Keine kommerzielle Nutzung — Dieses Werk bzw. dieser Inhalt darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.



Keine Bearbeitung — Dieses Werk bzw. dieser Inhalt darf nicht bearbeitet, abgewandelt oder in anderer Weise verändert werden.

Wobei gilt:

Verzichtserklärung — Jede der vorgenannten Bedingungen kann **aufgehoben** werden, sofern Sie die ausdrückliche Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.

Public Domain (gemeinfreie oder nicht-schützbar Inhalte) — Soweit das Werk, der Inhalt oder irgendein Teil davon zur **Public Domain** der jeweiligen Rechtsordnung gehört, wird dieser Status von der Lizenz in keiner Weise berührt.

Sonstige Rechte — Die Lizenz hat keinerlei Einfluss auf die folgenden Rechte:

- Die Rechte, die jedermann wegen der Schranken des Urheberrechts oder aufgrund gesetzlicher Erlaubnisse zustehen (in einigen Ländern als grundsätzliche Doktrin des **fair use** etabliert);
- Das **Urheberpersönlichkeitsrecht** des Rechteinhabers;
- Rechte anderer Personen, entweder am Lizenzgegenstand selber oder bezüglich seiner Verwendung, zum Beispiel für **Werbung** oder Privatsphärenschutz.

Hinweis — Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen alle Lizenzbedingungen mitteilen, die für dieses Werk gelten.

ISBN-Angabe: Die ISBN-Nummer dieser Publikation ist 978-3-910097-20-9. Sie ist bei der Verwendung anzugeben

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort	5
2	Grußwort	6
3	Mathematikkurs	8
3.1	Plättbare Graphen und platonische Körper	8
3.2	Euler- und Hamiltonkreise	10
3.3	Matching	13
3.4	Das Chinesische Postbotenproblem	15
3.5	Das Problem des Handlungsreisenden - Teil 1	16
3.6	Das Problem des Handlungsreisenden - Teil 2	18
3.7	Die Museumswächter	20
3.8	Eine Reise zu den Grenzen des Unbekannten	22
3.9	Ein Fünf-Farben-Satz	24
3.10	Die chromatische Zahl der Knesergraphen	26
4	Physikkurs	29
4.1	Energie und Impuls	29
4.2	Drehbewegungen	31
4.3	Verallgemeinerter Fluss	33
4.4	Wärmefluss	35
4.5	Exponentielle Prozesse in der Physik - Abfall und Annäherung	37
4.6	Exponentielles Wachstum	39
4.7	Das allgegenwärtige kT	41
4.8	(Wärme-)Strahlung - Planck'sches Strahlungsgesetz	44
4.9	Die Abstandsgesetze	46
4.10	Transformatoren	48
4.11	Impedanzanpassung - Elektrisch, Akustisch und Mechanisch	50
5	Informatikkurs	53
5.1	Grundlagen logischer Schaltungen	53
5.2	Aufbau und Funktionsweise von Prozessoren	55
5.3	Überblick über die Aufgaben von Betriebssystemen	57
5.4	Sortierverfahren als Einführung in die Algorithmik	59
5.5	Datenkompression am Beispiel von Text und Ton	61
5.6	Gegenüberstellung klassischer und moderner Kryptographieverfahren	63
5.7	Elliptische Kurven als Alternative zu RSA	65
5.8	Einführung in die Graphentheorie	67
5.9	Algorithmen auf Graphen	69
5.10	Komplexität und Laufzeit	70
5.11	Künstliche Intelligenz am Beispiel von Spielen mit perfekter Information	72

6	Geschichtskurs	75
6.1	Der Reiseführer: Johan Huizinga	75
6.2	Eine Schule des Sehens	76
6.3	Paris und Brügge	76
6.4	Dijon	77
6.5	Antwerpen	79
6.6	Brüssel	80
6.7	Sluis	82
6.8	Orléans	83
6.9	Beaune	85
6.10	Cluny	87
6.11	Vosne-Romanée	88
6.12	Gent	89
6.13	Neuss	91
6.14	Abschluss	93
7	Kursübergreifende Angebote	94
7.1	Chor	94
7.2	Kontratanz	94
7.3	Kammermusik	95
7.4	English Theatre	95
7.5	Bühnenbild	95
7.6	Sport	96
7.7	Naturkunde	97
7.8	Italienisch	97
7.9	Improvisation	98
7.10	Journalismus	98
8	Vorträge und Abendveranstaltungen	99
8.1	Begabtenförderung ist nötig und möglich!	99
8.2	Diskussionsabend zur Genderthematik in naturwissenschaftlich-technischen Berufen	102
8.3	Ethik in der journalistischen Praxis	103
8.4	Die Evolution des Menschen, oder: Wozu man sich mit Evolution beschäftigen sollte	104
9	Gästenachmittag	106
10	Pressebericht	107
11	Auszüge aus Abschlussberichten	108
12	Teilnehmende	111

6 Geschichtskurs

Reise durch den Herbst des Mittelalters

Nach den Schrecken der Geschichte (einzusehen in der Dokumentation der HSAKA 2011) haben wir uns in diesem Jahr mit ihrer Schönheit beschäftigt. Wir begaben uns auf eine Reise durch den „Herbst des Mittelalters“ (Johan Huizinga), und diese Reise führte durch ein Land zwischen Mittelalter und Neuzeit, Tradition und Innovation: das Burgund der großen Herzöge.

Während wir im Kursverlauf die wichtigsten Orte der burgundischen Geschichte - Handelsstädte, Kathedralen, Schlachtfelder, Fürstenhöfe - besuchten, konnten wir Aufstieg und Fall einer Großmacht zwischen Frankreich und Deutschland betrachten. Dabei lernten wir einige der schönsten Kunstwerke Europas kennen, rangen mit der faszinierenden Glaubenswelt des Spätmittelalters, arbeiteten mit einer Vielfalt unterschiedlicher Quellentypen und näherten uns der Frage, wann eigentlich „die Deutschen“ und „die Franzosen“ zu eben jenen wurden.

Vor allem aber eigneten wir uns auf den Spuren Huizingas gleichermaßen zwei fachliche Perspektiven an, die historische wie die kunsthistorische, um dem Ziel unserer Reise näherzukommen: uns die historischen Zusammenhänge zwischen Mensch, Raum und Kultur zu erschließen.

Kursleitung

Dr. Peter Gorzolla, Historisches Seminar der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Saskia Quené, Kunstgeschichte und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin

6.1 Der Reiseführer: Johan Huizinga

Peter Gorzolla

Zur historischen Einführung

Statt eines Dumont, Baedeker oder Marco Polo das Werk des niederländischen Kulturhistorikers Johan Huizinga als Reiseführer zu wählen, ist eine anspruchsvolle, aber auch vielversprechende Entscheidung. Von Beginn der Lektüre an wurde die Herausforderung deutlich, seinem Weg durch den *Herbst des Mittelalters* (1919) zu folgen: Sprachgewaltig zeichnet er das farbenfrohe Bild einer Epoche, eines Kulturraums, seiner Mentalitäten und Geisteshaltungen, mit scharfem Blick auf die Details und ohne Rücksicht auf disziplinäre Grenzen. Als Schlüssel zum Verständnis all dieser Phänomene erscheint dabei die Kunst - wie gut, dass wir nicht unvorbereitet kommen!

Huizinga hat mit seinem sehr einflussreichen Werk dem Spätmittelalter ein Denkmal gesetzt, wenn gleich dieses manchmal auch wie ein Grabstein wirkt. Denn auch das ist der *Herbst des Mittelalters*: „düstere Grundstimmung, barbarische Pracht, bizarre und überladene Formen, eine fadenscheinig gewordene Phantasie - alles Kennzeichen des mittelalterlichen Geistes in seinem Niedergang“. Aussagen wie diese über den Verfall einer Kultur, gar einer ganzen Epoche finden sich zahlreich in Huizingas Werk und haben fast umgehend Widerspruch hervorgerufen. Die Mediävistik hat sich lange empört an Huizinga abgearbeitet - und dabei das Spätmittelalter als eine der spannendsten, innovativsten und schönsten historischen Epochen überhaupt wiederentdeckt.

6.2 Eine Schule des Sehens

Saskia Quené

Zur kunsthistorischen Einführung

Das Fach Kunstgeschichte wird im Gegensatz zum Fach Geschichte an hessischen Gymnasien nur marginal unterrichtet. Für die Arbeit auf der Akademie und eine Annäherung an die ausgewählten kunsthistorischen Objekte war es auch deshalb notwendig, erste Bekanntschaft zu schließen mit Erwin Panofsky und seiner ikonographisch-ikonologischen Methode, die Christoph Kreiss im ersten Beitrag dieser Dokumentation zu Claus Sluters Moses-Brunnen exemplarisch vorstellen wird. Das wissenschaftliche Beschreiben bildlicher Gegenstände will gelernt und geübt sein, so stellten wir in zwei einführenden Sitzungen fest, die wir als eine „Schule des Sehens“ zusammenfassten.

Mit einer Auswahl unterschiedlichster Bilder von Rubens über Renoir bis Mondriaan übten wir in Worte zu fassen, was wir auf den Bildern zu sehen meinten. In einem zweiten Schritt wurde jedem der Bilder ein zweites hinzugefügt: Auch Monet, Munch und Modigliani fertigten oft mehrere Versionen einer Bildkomposition an. Die Aufgabe: Beschreibe deinem Gegenüber dein Bild in einem einzigen Satz so genau, dass kein Zweifel mehr darüber bestehen kann, welche Version des Bildes tatsächlich gemeint ist. Wie schwer es ist, unmissverständlich und genau Bilder zu beschreiben, merkten wir auch bei einer weiteren Übung: Das Übersetzen einer Beschreibung in ein selbst skizziertes Bild deckte vor allem auf, wie unwichtig uns als Betrachter Relationen und Größenverhältnisse sind.

Weitere Fragen, die uns über die Akademie weiter begleiten sollten, lauteten:

- Welche Themenfelder oder Kategorien von Begriffen sind besonders zu beachten, wenn wir Bilder beschreiben?
- Was ist der Unterschied zwischen einer Bildbeschreibung und einer Bildinterpretation?
- Warum muss eine Bildbeschreibung frei sein von ästhetischen Urteilen?
- Was ist ein ästhetisches Urteil?

6.3 Paris und Brügge

Peter Gorzolla

Über mittelalterliche Hauptstädte und den Aufstieg der Burgunder

Die „großen Herzöge von Burgund“ wirken bisweilen so überlebensgroß, dass man sich kaum vorstellen kann, sie hätten einmal klein angefangen. Zum Glück muss man das gar nicht: Ihr Anfang war nämlich keineswegs klein, waren sie doch zuerst und vor allem Prinzen Frankreichs - und was für welche! Philipp der Kühne war Bruder und Onkel eines Königs, jahrelang Regent von Frankreich und fraglos ein Schwergewicht der französischen Politik. Seine Residenz- und Hauptstadt war selbstverständlich Paris und blieb dies auch ein Leben lang, so wie sich Philipp auch ein Leben lang als Teil der königlichen Familie aus dem Hause Valois verstanden hat. Was das bedeutet, kann man nur schwer nachvollziehen, aber vielleicht intuitiv und beinahe körperlich spürbar machen mit Blick auf die Sainte-Chapelle: Dieser majestätische Kirchenbau war nichts weiter als die Palastkapelle der französischen Könige, ihre von farbigem Licht durchflutete Oberkirche quasi die Hauskapelle der königlichen Familie.

Philipps Herzogtum Burgund war freilich nicht sehr bedeutsam, aber er hat gut geheiratet und damit noch besser geerbt: Die Erbtochter des Grafen von Flandern brachte einige der wichtigsten Handelsplätze Europas (u.a. Gent und Brügge) und ein unglaubliches ökonomisches Potential mit in die Ehe - sofern man es schaffen konnte, die stolze und aufsässige Bevölkerung unter Kontrolle zu bekommen. Brügge,

die größte und reichste dieser stolzen Städte nahmen wir daher als nächste (virtuelle) Hauptstadt der Burgunder etwas genauer in den Blick.

Es ist also zunächst eine Verbindung von politischer und ökonomischer Potenz, die Philipp wohl so oder so zu einem *großen* Herzog seiner Zeit gemacht hätte, eine *historische* Größe sind er und seine Nachkommen jedoch durch das Hinzufügen eines weiteren Faktors geworden: die historische Gelegenheit. Der französische König Karl VI. wurde geisteskrank, und sowohl der Onkel Philipp wie der Bruder Ludwig griffen nach der Macht - das Ergebnis war eine Fraktionsbildung bei Hofe, die über Morde und Gegenmorde bis hin zum Bürgerkrieg eskalierte und schließlich zu einer Entfremdung der Herzöge von Burgund von ihrer Familie und ihrer Monarchie führte. Natürlich ist alles bei genauerer Betrachtung viel komplizierter, aber so viel Zeit und Raum ist hier nicht, und wir haben noch nicht einmal angefangen, über die Burgunderherzöge als Kunstmäzene zu sprechen...

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Sainte-Chapelle>

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcus_Gerards_-_volledige_kaart_-_Belgium.jpg

6.4 Dijon

Christoph Kreiß
Betreuerin: Anna Burgdorf

Der Moses-Brunnen des Claus Sluter

Heute besuchten wir Dijon, wo wir uns im Kartäuserkloster von Champmol eines der bedeutendsten Werke des Bildhauers Claus Sluter ansahen. Die Kartause wurde 1363 von Philipp dem Kühnen gestiftet und 1404 durch den Brunnen bereichert. Im Zentrum des großen Kreuzgangs entdeckten wir den Pavillon mit dem Moses-Brunnen. Panofskys Methode zur Interpretation von Kunstobjekten, die wir benötigten, um uns dem Bildprogramm des Brunnens anzunähern, lässt sich in eine vorikonographische, eine ikonographische und in eine ikonologische Stufe gliedern. Die vorikonographische Beschreibung bezieht sich auf die Form der Objekte und beschreibt, wie aus Farbe, Material und Komposition erkennbare Objekte werden. Mit unseren praktischen Erfahrungen, unserer Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen, konnten wir feststellen, dass Sluter in seinem Moses-Brunnen sechs Propheten abbildete. Die Attribute der Figuren sowie ihre Kleidung und Ausschmückung, ihre Bärte, Körperhaltung und ihre Gesichtsausdrücke waren für uns wichtige Hinweise. Sechs Engel schließen den Brunnensockel nach oben hin ab.

Nachdem wir uns den Moses-Brunnen aus allen möglichen Perspektiven angeschaut hatten, ließen wir die vorikonographische Beschreibung hinter uns und wandten uns der ikonographischen Analyse zu. Dabei musste die Reiseleitung uns ein wenig helfen, da wir noch nicht genug über das 14. Jahrhundert wussten. Mithilfe bestimmter Quellen stellten wir jedoch fest, dass wir über Stifter, Künstler und die damalige Betrachter einiges herausfinden konnten. Wir übersetzten die Psalmen auf den Spruchbändern, bestimmten Moses, David, Jeremias, Zacharias, Daniel, Jesaja und ihre Attribute. Wir begannen das, was wir über die Zeit um 1390 wussten, in unsere Betrachtung des Moses-Brunnens mit einzubeziehen.

Der Brunnen stand im Zentrum des Kreuzgangs, umgeben von Obstbäumen, Gemüsegärten und den Zellen der Mönche. Man muss sich bewusst machen, dass die Mönche öfters am Tag zu diesem Brunnen gingen, um Wasser zu schöpfen. Sie sahen dann nicht den Brunnen, so wie wir ihn heute sehen können, da die Kartause während der Französischen Revolution fast völlig zerstört wurde. Neben sehr detaillierten Rechnungsbüchern und Kopien des Moses-Brunnens gehören die Funde aus den Ausgrabungen des

19. Jahrhunderts immer noch zu den wichtigsten Quellen für die Rekonstruktionsarbeiten. Oben auf dem 6 Meter hohen Brunnen war eine Darstellung der Kreuzigung Jesu Christi zu sehen, das Kreuz alleine ragte 4 bis 7,5 Meter in den Himmel. Obwohl wir wissen, dass Kalvarienbergsdarstellungen der damaligen Zeit auch die Figuren Johannes des Täufers und Marias miteinschlossen, gibt es hier keinerlei Hinweise auf ihre Existenz. Die das Kreuz umklammernden Hände und Unterarme der Maria Magdalena wurden jedoch während der Ausgrabungen gefunden und konnten als solche identifiziert werden. Im Museum von Dijon befindet sich heute der Torso der Christusfigur. Das Kreuz war, mit der Stirnseite in Richtung der Gräber der Burgunder, direkt über den Propheten David und Jeremias zur Grabeskirche ausgerichtet. Die Züge des Propheten David erinnerten den Mönch beim Wasserschöpfen übrigens sofort an Philipp den Kühnen. Wir konnten das mit Blick auf Kleidung und Gesichtszüge gut nachvollziehen, aber auch die Initiale Philipps fanden wir an einer versteckten Stelle an seinem Gewand. Mit dem Propheten Jeremias konnten sich die Mönche wahrscheinlich am besten identifizieren, da er ein ähnlich hartes, entbehrungsreiches, aber auch äußerst frommes Leben geführt hatte. Als wir vor dem Brunnen standen, und von unten in das Gesicht Jeremias schauten, hatten wir das Gefühl, dass er unseren Blick nach oben lenkte. Wir versuchten uns in den Mönch hineinzusetzen, der nicht nur den Brunnen mit den Propheten, sondern das Gesamtwerk Claus Sluters vor sich hatte. Jetzt wurde unser Blick zum Kreuz und weiter in den Himmel geleitet, in dem wir plötzlich eine neue, symbolhafte Bedeutung erkannten.

Hätte der Mönch seinen Blick nun wieder senken lassen, hätte er das Wasser im Brunnenbecken erblickt, und dort alle Elemente des Brunnens erkannt, die sich für uns so schwer miteinander in Verbindung bringen ließen: Wir stellten uns vor, wie der Mönch in der Spiegelung des Wassers nicht nur die Jesusfigur, die Engel und die geneigten Antlitze der Propheten erblicken würde, sondern auch sein eigenes Gesicht. Plötzlich verstanden wir, wie die Engel als elementares Bindeglied zwischen den Propheten und der Kreuzigungsdarstellung den Brunnen schmückten. Es sind die sechs ausdrucksstarken Engel, die einerseits das Alte Testament (Propheten) und das Neue Testament (Kreuzigungsdarstellung), andererseits das Himmlische (der Himmel selbst im Spiegel des Wassers) mit dem Irdischem (das eigene, betrachtende Ich am Brunnen) verbinden.

Eine schöne Interpretation, aber können wir uns auch sicher sein, dass Sluter dieser Interpretation zustimmen würde? War die ganze Brunnenanlage nicht einfach eine Prachtentfaltung des Stifters und wollte er sich damit sein Seelenheil „erkaufen“? Kann es nicht genau so gut sein, dass Propheten, Engel und Kreuzigungsdarstellung per Zufall zusammen im Bildprogramm landeten? Nach Panofsky erschließt sich die eigentliche Bedeutung eines Kunstwerkes über die ikonologische Interpretation. Um zu einer Interpretation zu kommen, ist der Betrachter darauf angewiesen, mit den unterschiedlichsten Themen, Traditionen und Vorstellungen vertraut zu sein. Tragfähige Interpretationen können nur zu Stande kommen, wenn wir uns trauen, aus Wahrnehmungen, Quellen und Theorien neue Synthesen zu entwickeln. Will man argumentieren, der Brunnen sei für den Stifter ein bloßes Instrument gewesen, um ein bestimmtes Bild von sich und seiner Frömmigkeit zu vermitteln, muss gleichzeitig berücksichtigt werden, dass der Brunnen sowohl für die Mönche als auch für den Künstler und Handwerker Claus Sluter eine andere Funktion erfüllte. Der Moses-Brunnen war ein Objekt der Repräsentation, Gedenkstätte, Gebrauchsgegenstand und Treffpunkt für die Mönche des Klosters zugleich. Die Frage, warum Claus Sluter seinen Moses-Brunnen genau so konzipierte und gestaltete, wie wir ihn heute sehen oder rekonstruieren können, ist nur unter Berücksichtigung all dieser Faktoren, Perspektiven und Kontexte zu beantworten.

http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Puits_de_Moise

6.5 Antwerpen

Johanna Bube
Betreuerin: Sonja Kruse

Das Mérode-Triptychon des Robert Campin

Das Mérode-Triptychon, das vermutlich im Zeitraum von 1425 bis 1428 von Robert Campin, dem „Meister von Flémalle“ geschaffen wurde, besteht aus drei Bildtafeln, die sowohl formal als auch inhaltlich ein kompositorisches Ganzes bilden. Im Mittelalter wurden vielfach Flügelaltäre hergestellt, die aus einer Mitteltafel und zwei Altarflügeln bestehen. Beim Mérode-Triptychon handelt es sich um ein privates Altarstifterbild. Es wurde als Hochzeitsbild für Peter Engelbrecht und seine erste Ehefrau Gretchen Schrinmechers aus Köln angefertigt. Unser Ziel während unseres Aufenthaltes in Antwerpen war es, gemeinsam eine möglichst umfassende Bildinterpretation unter besonderer Berücksichtigung von offensichtlichen und versteckten Symbolen - *disguised symbols* - durchzuführen und dabei klassische Bildelemente unterschiedlicher Verkündigungsdarstellungen herauszuarbeiten.

Die mittlere Bildtafel des Mérode-Triptychons zeigt die Verkündigungsszene aus dem Lukasevangelium. Maria liest im Alten Testament, auf dem Tisch befinden sich ein weiteres, aufgeschlagenes Buch, dessen Blätter wie von einem Windhauch bewegt dargestellt werden, sowie eine Vase mit drei weißen Lilienblüten. Der Verkündigungengel Gabriel ist der Maria zugewandt und kniet vor ihr auf dem gefliesten Boden. Durch eines der beiden runden, merkwürdigerweise geschlossenen Fenster schwebt, von Lichtstrahlen begleitet, das kleine Christuskind, ein Holzkreuz in der Hand tragend, in den Innenraum hinein.

Die linke Seitentafel zeigt im rechten Vordergrund eine offene Holztür, vor der ein Mann und eine Frau andächtig knien. Es handelt sich um den Stifter und dessen Ehefrau. Im Hintergrund sieht man eine Stadtmauer mit einem Stadttor, durch das man den Blick in eine Stadt erhält. Rechts neben dem Tor steht ein Mann, der die Berufskleidung eines Boten trägt. Einen weiteren Verweis auf die Stifterfamilie findet sich in der Mitteltafel, in der in einem Fenster zwei Familienwappen eingelassen sind. Auf der rechten Seitentafel ist ein Mann zu sehen, der auf einer Bank sitzt. Neben ihm befindet sich ein Arbeitstisch mit Werkzeug. Der Mann stellt Joseph dar, als Beschützer und Scheingatte Marias.

Als wir uns nun der Mitteltafel des Triptychons näher zuwandten, entdecken wir eine große Anzahl rätselhafter Gegenstände im Bild, die wir nicht unmittelbar in ihrer Funktion identifizieren konnten. Was hat es mit der erloschenen Kerze auf sich, die so prominent im Bild zu sehen ist? Und warum befindet sich ein großes, geöffnetes Fenster über Maria, durch das das Christuskind viel einfacher hätte hinein fliegen können? Die *disguised symbols*, die wir in den Bildern des Jan van Eyck, Rogier van der Weyden oder Robert Campin entdecken, zeigen sich versteckt, indem sie sich auf den ersten Blick als ganz normale Gebrauchsgegenstände präsentieren. In den Kontext des Bildes eingebettet, die Umgebung adaptierend, scheinen sie eher verstohlen ihre Bedeutungen mit sich zu tragen. Im Gegensatz zu einem weißen Handtuch, das unauffällig an einem Haken hängt, konnte die weiße Lilie in ihrer Vase auf dem Tisch in der Mitte des Bildes schnell als Symbol identifiziert werden: Schon in vorchristlicher Zeit erscheint die Lilie als Symbol für die Schwängerung einer Jungfrau. Hier verweist sie, mit einer geschlossenen, einer geöffneten und einer halb geöffneten Blüte, auch auf die Trinität von Vater, Sohn und Heiligem Geist. Könnte die gerade erloschene Kerze und der Feuerschirm, welcher Maria vom nicht entfachten Kamin abschirmt, als Verweis auf die erloschene Leidenschaft Marias gedeutet werden? Oder hat der Engel Gabriel mit seinen großen Flügeln die Kerze zum Erlöschen gebracht? Das weiße Handtuch und der goldener Wasserkessel: Symbole für die Reinheit und Unbeflecktheit Marias oder einfache Gebrauchsgegenstände in ihrem Gemach? Wenn wir davon ausgehen, dass im Bild nichts zufällig existiert, steckt der von Robert Campin abgebildete Raum voller Symbole, die auf die Eigenschaften Marias und den Akt der Verkündigung hinweisen.

Obwohl wir eindeutig feststellen konnten, dass die Mitteltafel des Triptychons die Verkündigung des Herrn zeigt, stellte sich uns in der Arbeitseinheit die Frage, ob Robert Campin selbst auch nach dem Bibeltext seine Bibelinhalte festgelegt hatte. Und welche Übersetzung der Bibel können wir heute sinnvollerweise als Quelle für das Bild heranziehen? Wir schauten uns in Arbeitsgruppen andere Verkündigungsdarstellungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts an und lasen Lukas 1:26-38 in Übersetzungen der Lutherbibel und der Elberfelder Bibel. Ebenfalls wurden die Verse der Vulgata und die englischen Verse der English Standard verglichen. Die Kunstgeschichte unterscheidet auf Grundlage zahlreicher Verkündigungsdarstellungen aus mehreren Jahrhunderten fünf Momente der Mariä Verkündigung: Können wir die Momente *Conturbatio* - Verwirrung, *Cogitatio* - Überlegung, *Interrogatio* - Nachfrage, *Humiliatio* - Unterwerfung und *Meritatio* - Verdienst, auch in den Textquellen entdecken?

Welche dieser Momente im Mérode-Triptychon genau dargestellt wird, war nicht leicht zu identifizieren. Ob Robert Campin selbst das Lukasevangelium gelesen haben kann oder sich theologisch hat beraten lassen, kann nicht eindeutig nachgewiesen werden. Bei einer genaueren Betrachtung des Mérode-Triptychons konnten wir jedoch unterschiedliche Bildelemente benennen, die uns Hinweise lieferten. Die gerade ausgehende Kerze und die sich im Wind bewegenden Buchseiten des Neuen Testaments deuten eine Situationsänderung an und wurden von uns mit dem Moment der *Conturbatio* in Verbindung gebracht. Die erhobene Hand des Engels würde jedoch auf ein schon laufendes Gespräch hinweisen. Oder befinden sich Engel und Maria gerade im Moment der *Interrogatio*? Die Augen von Maria sind nachdenklich und demütig niedergeschlagen. Sie ergibt sich ihrer Aufgabe mit Würde.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_-_L%27_Annonciation_-_1425.jpg

6.6 Brüssel

Johanna Leyhe
Betreuerin: Sonja Kruse

Der Orden vom Goldenen Vlies: Burgund 1430-1467

Am 2. August erreichten wir unser nächstes Etappenziel: Brüssel! Dort begaben wir uns auf die Spuren eines Ordens, der Ritter und Geistliche, Macht und Politik, Religion und Riten vereinte: der Orden vom Goldenen Vlies. Unsere Reiseleiterin begann unsere Führung mit einem Einstiegsvortrag.

Der Orden vom Goldenen Vlies wurde 1430 anlässlich der Hochzeit von Philipp dem Guten und Isabella von Portugal gegründet. Einen wesentlichen Beweggrund für die Ordensgründung bildete das Angebot der Mitglieder des englischen Hosenbandordens, Philipp in ihren Orden aufzunehmen, was dieser aufgrund der angespannten französisch-englischen Verhältnisse ablehnen wollte. Durch die Gründung eines eigenen Ordens konnte Philipp dies diplomatisch geschickt ablehnen. Im Zentrum seines neuen Ordens standen die christlichen Werte und der Glaube sowie die Idee von Frieden und einer starken Gemeinschaft - im Interesse des Herzogs lagen allerdings auch die Einbindung von Machteliten und die Eigenlegitimation. Als mythologische Grundlage fungierte zunächst der griechische Mythos von Jason und dem Goldenen Vlies, welcher jedoch von einigen Ordensmitgliedern als zu heidnisch und unsittlich abgelehnt wurde. Alternativ bot sich die Geschichte des biblischen Richters Gideon an, der durch ein Widderfell ein Zeichen Gottes erhielt, welches ihn befähigte, die Israeliten zu befreien. Dies verwies zugleich auf den Kreuzzugsgedanken, der fest in der Ordensideologie verankert war.

1431 wurde die Erstfassung der Ordensstatuten, welche 103 Paragraphen über den Lebensstil der Mitglieder enthielt, veröffentlicht und es fand das erste Ordenskapitel in Lille statt.

Die Mitgliedsanzahl des Ordens betrug zunächst 24 und wurde bis 1477 auf 77 stetig erweitert. Die Mitglieder entstammten aus der gesellschaftlichen Oberschicht und durften, sofern sie nicht selbst Ordenssouverän waren, keinem anderen Orden angehören. Jedes Mitglied konnte Neumitglieder vorschlagen, über deren Beitritt dann nach dem Mehrheitsprinzip abgestimmt wurde. Die Mitglieder verpflichteten sich zur gegenseitigen Beratung und Kontrolle, insbesondere im Kriegsfall und bei der generellen Lebensführung. Bei Abweichungen von diesen Verpflichtungen konnte der Ordenskanzler, der Stellvertreter des Ordenssouveräns, den betreffenden Ordensritter öffentlich rügen und gegebenenfalls auch bestrafen.

Der Orden vom Goldenen Vlies bediente sich vieler Symbole und Rituale, von denen die Ordenskette als auffälligstes Symbol gilt. Die Anzahl der Kettenglieder stand symbolisch für die Anzahl der Ordensmitglieder und variierte somit in ihrer Länge. Die Grundstruktur und vor allem der Anhänger, ein vergoldetes Widderfell (das „Goldene Vlies“) durfte nicht verändert oder verkauft werden. Jedes Mitglied verfügte zusätzlich über einen roten Ordensmantel, der mit aufwändigen Goldstickereien verziert war. Neben einem Ordenseid mussten alle Neumitglieder eine Art Eintrittsbeitrag zahlen.

Im Zentrum des Ordens stand die Idee eines Kreuzzugs. Diese Idee wurde einerseits durch wirtschaftliche und territorialexpansive Pläne vorangetrieben, primär jedoch durch die persönliche Motivation Philipps des Guten, dessen Vater 1396 bei seinem Kreuzzugsversuch bei Nikopolis vernichtend geschlagen wurde, weshalb Philipp es als seine Pflicht ansah, das Werk seines Vater zu vollenden und Rache zu üben. Dieser Kreuzzug sollte trotz aller Werbungsversuche beim Papst, beim englischen und französischen König und beim deutschen Kaiser nie zustande kommen. Philipp gelang es lediglich, in Zusammenarbeit mit Portugal Kundschafter gen Orient zu senden. Das Scheitern der Kreuzzugspläne wurde im Wesentlichen durch die französische Haltung verursacht. Der französische König befürchtete eine Zusammenarbeit der Burgunder mit Habsburg und Aragón, die sich zu einer Allianz gegen Frankreich hätte formieren können; außerdem mangelte es an finanziellen Mitteln. Einen Höhepunkt der Kreuzzugseuphorie bildete das so genannte „Fasanenfest“, ausgerichtet vom Ordensritter Jean de Lanoy: Die Organisatoren unserer Reise schlugen uns vor, gemeinsam das Fasanenfest nachzuspielen, mit Kostümen, Originalpassagen und einem echten, ausgestopften Fasan! Wir reisten also in unseren Gedanken in das Burgund des 15. Jahrhunderts, sahen eine riesige Tafel voller Speisen, auf der dekorativ eine Kirche nachgebaut war und ein rosenwasserpinkelnder Knabe thronte. Auf einem gigantischen Pfeiler stand eine Frauenstatue, bewacht von einem echten Löwen, die unablässig Gewürzwein aus ihrer Brust sprudeln ließ. Nachdem wir eine kurze Szene aus dem Jason-Mythos nachgespielt hatten, sahen wir den Einzug eines Riesen, der einen Elefant führte, auf welchem eine Nonne ritt, die das Leid der christlichen Kirche beklagte und die (von uns dargestellten) Ordensritter um Hilfe bat. Schließlich durften wir den fast schon legendären Eid des burgundischen Herzogs auf den Fasan erleben.

Anschließend analysierten wir dieses Spektakel und arbeiteten heraus, welche Bedeutung das Medium „Schauspiel“ in einer oral geprägten, größtenteils schriftunkundigen Gesellschaft bei der Verbreitung von Informationen, Ideen und Vorstellungen hatte. Wir beschäftigten uns ebenfalls mit dem Begriff und der Funktion eines Rituals und diskutierten, warum die Erneuerung des Kreuzzugsschwurs auf den Fasan für den Orden von so zentraler Bedeutung war. Abschließend verglichen wir Rituale und ihre Veränderungen bezüglich ihrer Bedeutung und Wahrnehmung im Wandel der Zeit.

Nachdem wir wieder aus unseren Kostümen heraus- und in den Alltag hineingeschlüpft waren, ließen wir den Tag in Brüssels Altstadt ausklingen und brachen am nächsten Morgen voll Vorfreude in Richtung Sluis auf.

http://commons.wikimedia.org/wiki/Order_of_the_Golden_Fleece

6.7 Sluis

Janika Hochstraßer
Betreuerin: Anna Burgdorf

Die Karavelle und burgundische Kreuzzugspläne unter Philipp dem Guten

Unsere zweite Etappe am Donnerstag führte uns nach Sluis, wo heute noch einige Karavellen zu besichtigen sind. Wir erfuhren vieles über die Karavelle selbst, aber auch über die großen Kreuzzugspläne Philipps des Guten, die in direkter Verbindung mit der Karavelle stehen.

Das 15. Jahrhundert, allgemein bekannt als das Zeitalter der Entdeckungsfahrten, stellt mit seinen unternehmungslustigen Seefahrern ein ganz besonderes spannendes Kapitel der Weltgeschichte dar. Um hinter die Geheimnisse der Erde zu kommen und neue Welten und Völker zu entdecken, segelten Persönlichkeiten wie Christoph Kolumbus oder Heinrich der Seefahrer in die weite Welt - mit Hilfe einer der bedeutendsten Entwicklungen des Jahrhunderts: dem Schiffstyp der Karavelle.

Wir erfuhren, dass die in Portugal (weiter-)entwickelte Karavelle (portugiesisch: caravela) sich durch optimale Eigenschaften und Fähigkeiten für die Kreuzfahrerei empfahl: Sie war den Wind- und Strömungsverhältnissen im Atlantik gewachsen, eignete sich hervorragend zum Befahren von Flussläufen landeinwärts, besaß einen relativ geringen Tiefgang und konnte mit einer Tragfähigkeit von etwa 32 bis 47,5 t zudem erhebliche Mengen an Vorräten transportieren, was lange Seefahrten erleichterte oder überhaupt erst ermöglichte.

Nun hatten nicht nur die Portugiesen und andere Seefahrernationen einen Drang zur Expansion. Am burgundischen Hof herrschte eine vom Willen Philipps des Guten getriebene Kreuzzugsstimmung. Als Herzog von Burgund wollte dieser um jeden Preis gegen die Türken vorgehen und verband damit wohl verschiedene Ziele: religiöse, politische, diplomatische, ökonomische - ein sehr persönliches bestand in der Rache für seinen Vater Johann, der im Kampf gegen die Türken gefangen genommen und nur gegen eine hohe Lösegeldzahlung wieder freigekauft werden konnte. Interessant, dass dieser Kreuzzugsgedanke so mächtig war, dass er sogar Philipps Wahl seiner Ehefrau beeinflusste: So suchte man zunächst engeren Kontakt zur Mittelmeermacht Aragón, doch letzten Endes schlug der Versuch einer Allianz durch Heirat fehl. Daher wandte man sich an eine andere vielversprechende Seemacht: Portugal. Wir fragten uns gleich: Wieso ausgerechnet Portugal? Bei genauerem Hinsehen erkannten wir aber bald, dass eine Heirat mit Isabella von Portugal Burgund viele Vorteile brachte: Zum einen handelte es sich bei Portugal um eine wirklich starke Seemacht, die mit der Karavelle über eine weit entwickelte Schiffstechnologie verfügte. Außerdem konnten die Expeditionen von Isabellas Bruder, Heinrich dem Seefahrer, als Ergänzung des von Burgund angestrebten Türkenkampfes betrachtet werden - genauso wie die bereits vorhandenen Wirtschaftsbeziehungen zu Portugal gefestigt würden. Doch auch die Bewunderung Philipps für Isabellas Vater, König Johann, als heldenhaften Kreuzfahrer (nach Nordafrika) fiel bei dieser Entscheidung ins Gewicht.

Als wir die weitere geschichtliche Entwicklung näher betrachteten, wurde schon bald bemerkbar, dass die Brautwahl Philipps ein großer Gewinn für Burgund war: Das neue Herzogspaar fand völlige Übereinstimmung in der Bereitschaft zum Kreuzzug und arbeitete gemeinsam an der Schaffung einer Kreuzzugsflotte für Burgund. Mit Isabella hatte Philipp eine Frau an seiner Seite, die schon bald höchstes Ansehen am burgundischen Hof genoss und mit der Zeit auch immer größeren Einfluss auf die Staatsgeschäfte hatte. Dieser Aspekt war für uns sehr erstaunlich, da uns ein solcher Einfluss für eine Herzogin des 15. Jahrhunderts ungewöhnlich vorkam.

Im Jahr 1438 konnte das Herzogspaar endlich das „Pfand“ seiner Heirat einlösen: Man begann mit dem Bau einer eigenen burgundischen Kreuzzugsflotte bei Brüssel mit Unterstützung portugiesischer Fachleute. Isabella zeigte sich dabei mit großer finanzieller Unterstützung auch persönlich involviert - allerdings nicht ganz ohne Gegenleistung. Wir erfuhren, dass sie sich auch später bei der ersten

größeren Expedition mit der neuen Flotte in nicht zu geringem Maße mit einbrachte. Es war die Fahrt nach Rhodos im Jahr 1441, bei der die Herzogin veranlasste, dass 110 Ballen niederländischen Tuchs auf die Expedition mitgenommen wurden. Dadurch wurde eine ganz neue Seite der mittelalterlichen Seekreuzfahrten sichtbar. Das Mitführen des kostbaren Tuchs diente nicht nur der Gegenfinanzierung der Expedition, sondern auch der Erschließung eines Absatzmarktes für niederländische Tuche. Kurz gesagt nutzte man also die Gelegenheit, den Heidenkampf mit dem Handel zu verbinden.

Das heißt aber keineswegs, dass die Interessen keine religiösen gewesen wären oder solche Vorstellungen nur instrumentalisiert hätten. Die Verschränkung von (uns manchmal widersprüchlich erscheinenden) Motiven und Motivationen lernten wir als entscheidenden Faktor zum Verständnis dieser Zeit kennen.

Dazu passt auch ein weiteres Motiv für die burgundischen Entdeckungsfahrten (zu einem echten Kreuzzug kam es ja nie): die Suche nach dem Priesterkönig von Äthiopien-Indien. Diese Suche war das gemeinsame Interesse des verwandtschaftlich verflochtenen Dreierbundes Burgund-Aragón-Portugal und sollte in den Krieg gegen die Ungläubigen eingebunden werden. Der Priesterkönig als christlicher Herrscher war eine legendenumwobene Gestalt des 15. Jahrhunderts - und in vieler Hinsicht sicher motivierend für damalige Seefahrer.

Doch wozu dieser Motivationsaspekt? Diese Frage beantwortete unserer Reiseführer mit einer ganz logischen Erklärung: Philipp dem Guten war vermutlich schon sehr früh klar, dass ein Kreuzzug ins *Heilige Land* niemals realisierbar sein würde - man könnte alleine den Weg dorthin quer durch den Machtbereich der Osmanen nicht bewältigen, dafür war der Feind viel zu mächtig. Was für einen Grund gab es dann für das Herzogspaar Philipp und Isabella, einen solch riesigen Aufwand für einen Kreuzzug aufzubringen, der wahrscheinlich niemals in die Tat umgesetzt würde? Schließlich war allein der Bau der Kreuzfahrtsflotte eine unglaublich große Investition. Eine *richtige* Antwort darauf gibt es nicht, doch wir fanden plausible Erklärungen: Schon die Demonstration seines Willens zum Kreuzzug war für Herzog Philipp von immenser politischer, religiöser und wohl auch persönlicher Bedeutung - zu zeigen, dass es ihm mit dem Kreuzzug wirklich ernst war, hieß sich und anderen die eigene Macht und Stärke zu beweisen.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karavelle.png>

6.8 Orléans

Hannah Tyler
Betreuerin: Katja Alt

Burgund und der Hundertjährige Krieg

Unser Ziel Orléans liegt ca. 100 km südlich von Paris, am Ufer der Loire. Im Zentrum der Stadt steht die Statue der Jeanne d'Arc, die am 8. Mai 1429 die Stadt von englischen Belagerern „befreite“ und zur Nationalheldin Frankreichs wurde.

Der Konflikt zwischen dem französischen und dem englischen Königshaus, der im 19. Jahrhundert als *Hundertjähriger Krieg* bezeichnet wurde, begann bereits zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Als Karl IV., letzter männlicher Nachfolger des französischen Geschlechts der Kapetinger, 1328 starb, versuchte der englische König Edward III. als Enkel Karls IV. Ansprüche auf diesen Thron geltend zu machen und zog nach Frankreich. Zahlreiche Kriegszüge und Schlachten in diesem 125 Jahre andauernden Konflikt wurden immer wieder von Phasen der Passivität oder von Waffenstillständen unterbrochen - im Jahre 1386 sogar für eine Dauer von immerhin 28 Jahren.

1413 aber, als Heinrich V. den englischen Thron bestieg, sah er durch die innerfranzösischen Auseinandersetzungen zwischen den Parteien der Burgunder und Armagnaken die Situation für sich günstig und mischte sich wieder in Frankreich ein - so begann er etwa mit beiden Parteien Bündnisverhandlungen. Nach dem Scheitern von Friedensverhandlungen zog er 1415 mit seinem Heer gegen Paris und brachte dem französischen Ritterheer bei Azincourt eine der verheerendsten Niederlagen seiner Geschichte bei. Die englische Bedrohung schien nun endlich auch Frieden zwischen den französischen Bürgerkriegsparteien möglich zu machen. Im Jahr 1419 kam es auf einer Brücke in Montreuil zu einem Treffen der Gegner, bei dem der burgundische Herzog Johann Ohnefurcht in Anwesenheit des Dauphins Karl (des späteren Karls VII.) ermordet wurde. Johanns Sohn und Nachfolger, Philipp der Gute, machte Karl verantwortlich und sann auf Rache: 1420 schloss er mit Heinrich V. den Vertrag von Troyes, der besagte, dass Karl aufgrund des Mordes kein Recht auf die französische Krone habe; Heinrich heiratete die französische Königstochter Katherina und sollte anstelle des Dauphin die Nachfolge des geisteskranken Karls VI. antreten. 1422 aber starben beide Könige kurz hintereinander, Heinrich hinterließ als Erben seinen acht Monate alten Sohn Heinrich (VI.), die Regentschaft in Frankreich übernahm der Herzog von Bedford. Bis ins Jahr 1428 eroberten die Engländer mit burgundischer Unterstützung Frankreich bis zur Loire-Linie und begannen mit der Belagerung von Orléans. Diese Festung hatte eine Schlüsselposition für den Zugang zum Süden Frankreichs und zu dem bis nach Bourges zurückgedrängten Dauphin Karl, der dort mit Hofstaat und Verwaltung residierte.

Entgegen unserer heutigen Vorstellungen von der unzivilisierten Kriegsführung folgten Belagerungen festen Regeln. So war beispielsweise keine Belagerung ohne eine förmliche Kampfansage möglich, und die Art und Weise, wie mit der Besatzung und den Bewohnern einer Stadt im Fall einer Eroberung oder Kapitulation umgegangen werden durfte, war genau festgelegt. Eine Belagerung war keineswegs von unentwegten Schlachten über die Stadtmauer gekennzeichnet, vielmehr war die Taktik entscheidend, wie z.B. ein fest um die Stadt geschlossener Belagerungsring mit Belagerungstürmen und Gräben - was den Belagerern im Fall von Orléans nicht gelang, so dass z.B. im Januar 1349 über 1000 Tiere zur Versorgung in die Stadt gelangen konnten.

In Orléans kämpften auf beiden Seiten kaum ranghohe Adelige, was für die Unbeliebtheit dieser Belagerung spricht. Wie üblich bei Belagerungen waren auch hier die meisten Verluste nicht den Kampfhandlungen an sich, sondern Krankheiten und Epidemien durch immer schlechter werdende hygienische Bedingungen geschuldet. Im Februar 1429 bot die Besatzung Verhandlungen an, die mit der Übereinkunft endeten, die Belagerung bis zur Klärung der gesamtfranzösischen Verhältnisse zu beenden. Der englische Regent in Frankreich, Johann von Bedford, lehnte aber das Verhandlungsergebnis ab und ließ seine Truppen weiterkämpfen. Kurz darauf verließen die burgundischen Truppen aus ungeklärten Gründen ihre Belagerungsposition und zogen ab. Warum? Vielleicht benötigte Herzog Philipp die Truppen woanders, vielleicht lag es auch am gestörten Verhältnis zwischen Philipp und Johann von Bedford, dessen Bruder im Streit mit Philipp um verschiedene Territorien lag. Vielleicht war es auch die Nachricht vom anrückenden französischen Entsatzheer unter Führung Jeanne, die den Abzug verursacht hatte.

Was auch immer letztlich der Grund war, der burgundische Abzug schwächte die englische Position und erleichterte es Jeanne, am 29. April (ausgerechnet durch das bis dahin von den Burgundern bewachte „Burgundertor“) in die Stadt einzuziehen und die Belagerung am 8. Mai zu beenden. Jeanne war dabei nicht in erster Linie militärische Anführerin, sondern der psychologische Faktor, der die Moral der französischen Truppen entscheidend stärkte und dadurch den raschen Erfolg ermöglichte.

Für die Historiker markiert die Befreiung von Orléans den Wendepunkt im Hundertjährigen Krieg. Noch im selben Jahr konnte sich Karl im wiedereroberten Reims endlich zum König krönen lassen; in den folgenden Jahren wurden die Engländer immer weiter zurückgedrängt und verloren bis zum Friedensschluss 1453 alle französischen Besitzungen bis auf Calais. An all diesen militärischen Erfolgen

hatte Jeanne d'Arc keinen Anteil: Nach mehreren kleinen, erfolglosen Kampagnen wurde sie gefangen genommen und von den Engländern als Ketzerin hingerichtet.

Auch für die burgundisch-französischen Auseinandersetzungen kündigte Philipps Truppenabzug vor Orléans eine drastische Veränderung der Verhältnisse an: 1435 wurde zwischen beiden Parteien der Frieden von Arras geschlossen. Dieser war das Ergebnis langer Verhandlungen der beiden Kanzler, Guillaume Juvénal des Ursins auf französischer und Nicolas Rolin auf burgundischer Seite. Diese beiden hatten, wie es damals üblich war, als alte Studienfreunde trotz des Krieges stets miteinander Kontakt gehalten und ermöglichten so die rasche Vermittlung des Friedensschlusses. Der Vertrag enthielt diverse Bedingungen, die vor allem das Verhältnis zwischen König und Herzog regelten: So musste Phillip Karl keinen Lehnseid leisten, was er ablehnte, da er den König immer noch für den Tod des Vaters verantwortlich machte - ein Faktor, der im Rahmen der burgundischen Kreuzzugspläne der kommenden Jahre von Bedeutung sein sollte.

Der Ablauf der Ereignisse macht deutlich, dass nicht die französische Nationalheldin Jeanne d'Arc die Engländer ins Meer trieb. Es war vielmehr ihre Rolle als Zünglein an der Waage in einem als entscheidend wahrgenommenen Moment des Krieges, der sie zur Symbolfigur für die Widerstandsfähigkeit und den Siegeswillen der Franzosen machte - und natürlich ihr Tod als „Märtyrerin“ der französischen Sache. Das haben bereits die Zeitgenossen so wahrgenommen und spätere Generationen immer wieder dann aufgegriffen, wenn es schlecht um Frankreich zu stehen schien.

6.9 Beaune

Ruth Heil
Betreuerin: Anne Bihan

Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck

Bei unserer Reise sind wir nun in Beaune angekommen. Hier beschäftigten wir uns mit den Stiftungen des burgundischen Kanzlers Nicolas Rolin, unter denen das berühmte Hôtel-Dieu durch seine prachtvolle Baukunst hervorsticht. Beispielsweise die Frage, warum das Hospiz die Sakralarchitektur einer Kirche imitierte, bot Anhaltspunkte für Diskussionen.

Mit größter Aufmerksamkeit nahmen wir jedoch die wohl bekannteste Stiftung Rolins in den Blick: Die sogenannte Rolin-Madonna des Jan van Eyck (heute im Louvre). Bei diesem Gemälde handelt es sich um ein Stifterbild. Motive für die Auftragsvergabe von Stifterbildern im späten Mittelalter waren beispielsweise die Angst vor dem Fegefeuer, die Hoffnung auf das Seelenheil nach dem Tod und die Profilierung des Stifters in der Gesellschaft.

Auf der linken Bildhälfte ist der Stifter selbst, Rolin, identifizierbar. Das kleine Kind auf dem Schoß der ihm gegenüber sitzenden Frau stellt das Jesuskind dar, es lässt sich durch seine Dreifaltigkeitsgeste und durch das Halten eines gläsernen Reichsapfels als dieses zuordnen. Dadurch lässt sich auch die Frau als heilige Mutter Maria erkennen.

Alle abgebildeten Personen befinden sich in einem palastartigen Raum und die Nähe der Dargestellten zueinander verbreitet eine fast familiäre Atmosphäre. Weiter auffällig im Vergleich mit anderen Stifterdarstellungen scheint die Größe Rolins, wurden Stifter für gewöhnlich kleiner als Heilige oder Patrone abgebildet.

Durch die symmetrische Raumaufteilung - Maria mit Jesuskind befindet sich in der rechten Bildhälfte und bildet nicht etwa den Mittelpunkt des Gemäldes - und dadurch, dass in diesem Gemälde beide Parteien etwa gleich groß abgebildet sind, wird der Blick des Betrachters von Maria und Jesus auf die

gesamte Anbetungsszene gelenkt. In dieser aber liegt der Fokus der abgebildeten Personen nicht beim jeweiligen Gegenüber. Es scheint etwas nicht zu passen. Die modern wirkende Stadt im Hintergrund mit ihren großen Bauten, das Stundenbuch eines Christen welches aufgeschlagen vor Rolin liegt - die heilige Mutter Maria und das Jesuskind scheinen im Gegensatz zum Rest des Gemäldes zu stehen. Und Rolins Blick begegnet nicht etwa dem Blick vom Jesuskind und schaut auch nicht die heilige Mutter Maria an, sondern geht an beiden vorbei und scheinbar aus dem Bild heraus. Rolin beachtet Maria und Jesuskind gar nicht, ganz so, als wären sie eigentlich gar nicht da. Sind sie das denn wirklich?

Um der Beantwortung dieser Frage näher zu kommen, lohnt ein Blick in den Bildhintergrund, der durch Arkaden vom palastartigen Raum im Vordergrund abgegrenzt wird. Die zur Dreifaltigkeitsgeste gehobenen Finger des Jesuskindes scheinen eine Bogenbrücke zu berühren, welche im Hintergrund des Gemäldes zwei Städte miteinander verbindet. So sind im Bild Vorder- und Hintergrund nicht nur optisch miteinander verbunden, sondern auch thematisch:

Bei den abgebildeten Städten handelt es sich wohl nicht um reale Orte, sondern vielmehr um die Darstellungen von Ideen oder Überzeugungen. Es spricht viel dafür, den Hintergrund des Gemäldes als eine Ausgestaltung mittelalterlicher Vorstellungen vom Himmlischen Jerusalem zu deuten, die von Augustinus in *De civitate Dei* (413-426) niedergeschrieben wurden. In dieser Schrift unterteilt er die Welt in zwei Teile - das irdische Reich und das himmlische Gottesreich. Das irdische Reich werde wiederum in zwei Gesellschaften unterteilt: Die gottlose Gesellschaft, die nach sich selbst oder Dämonen lebt, und die gottgläubige Gesellschaft, welche nach Gott lebt und auf Erlösung und das ewige Glück im Gottesreich hofft. Die rechte Stadt stünde, dieser Vorstellung folgend, für das ewige Gottesreich, während auf der linken Seite der irdische Staat mit sowohl gottgläubiger als auch gottloser Gesellschaft symbolisiert würde. Im Vordergrund personifiziert demnach Maria das heilige Gottesreich und Rolin die gottgläubige Gesellschaft, die auf Erlösung und das ewige Glück im Himmelsreich hofft.

Damit drängt sich auch die Deutung auf, dass es sich bei Maria und dem Jesuskind um eine Vorstellung, eine Idee, eine Vision des Kanzlers handeln könnte. Durch die Brücke im Hintergrund wird zwischen Gottes- und Erdenreich vermittelt und Jesus gibt Gottes Segen durch die Brücke an Rolin weiter, der sich beim Beten dem Gottesreich so nahe fühlt, dass er schon fast das Gefühl hat, er könne Maria und das Jesuskind sehen, er kann sie schon fast spüren.

Die Bildbetrachtung der Rolin-Madonna zeigte uns, dass man den Gehalt eines Werkes nur dann ausschöpfen kann, wenn man sowohl ikonographisch als auch ikonologisch interpretiert. Würde das Gemälde allein ikonographisch interpretiert werden, so wäre nur eine Anbetungsszene zu erkennen, nicht aber die Möglichkeit, dass es sich um eine Vision handeln könnte. Dafür müsste mit dem *geistigen Auge*, wie es Nikolaus von Kues in seiner Abhandlung „Vom Sehen Gottes“ genannt hat, geschaut werden und nicht nur mit dem *sinnlichen Auge*. Mit dem *sinnlichen Sehen* ist die Wahrnehmung beispielsweise von Gegenständen in unserem Umfeld gemeint und mit dem geistigen Sehen verbindet Nikolaus von Kues das Interpretieren dieser Gegenstände. So sieht man beispielsweise mit dem sinnlichen Auge einen Apfelbaum, während man mit dem geistigen Auge alle Möglichkeiten sieht, die der Apfelbaum mit sich bringt, beispielsweise die Art und Weise, in der er entstanden ist.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_070.jpg

6.10 Cluny

Ginger Sims
Betreuerin: Katja Alt

Die Abtei Cluny

Heute waren wir im kleinen Ort Cluny, wo wir die Ruinen des Abteiklosters Cluny III besichtigten. Das Kloster wurde im Jahre 909 von Wilhelm dem Frommen, dem damaligen Herzog von Aquitanien, gegründet.

Im Mittelalter war es in Adelsfamilien weit verbreitet, Nachkommen, welche man nicht ausreichend mit Titeln oder Ämtern versorgen konnte, in Klöster „abzuschieben“. Diese waren jedoch einen anderen Lebensstandart gewohnt als das streng geregelte und genügsame Leben in den Klöstern, und da sie diesen nicht aufgeben wollten, wurde die Moral in den Klöstern immer undisziplinierter. In Cluny sowie in weiteren Klöstern dieser Zeit kam es darauf im 11. und 12. Jahrhundert zu einem Umdenken. Man strebte nach Rückbesinnung auf alte Werte: „Bete, arbeite und lerne zu schweigen“ hieß die Lebensphilosophie. Dieser Geist, der als Cluniazensische Klosterreform in die Geschichtsbücher einging, griff schnell auf andere Klöster in ganz Europa über. Auf dem Höhepunkt der Bewegung im 12. Jahrhundert zählten rund 1.400 Klöster zum cluniazensischen Orden.

Mit dem Ansehen des Ordens wuchs auch die Kirche. Nachdem bereits 981 auf den ursprünglichen Bau des Klosters (Cluny I) ein größerer Neubau (Cluny II) gefolgt war, wurde im 12. Jahrhundert auch diese Kirche zu klein und man begann mit dem Bau einer dritten Anlage. 1131, nach 43 Jahren Bauzeit, wurde eine Kirche von monumentalen Ausmaßen geweiht (Cluny III) - der größte Kirchenbau nördlich der Alpen. Das Kloster Cluny stand damit auf dem Höhepunkt seines Ansehen und Einflusses, danach nahmen diese stetig ab. Im Zuge der Französischen Revolution wurden die Mönche aus dem Kloster vertrieben, das Gelände wurde ab Anfang des 19. Jahrhunderts als Steinbruch genutzt, weshalb man die Ausmaße und vor allem auch die Wirkung von Cluny III heute nur noch mithilfe von Rekonstruktionen erahnen kann.

Die Abteikirche von Cluny III war ausgerichtet wie jede andere Kirche auch: Der Altar stand in östlicher Richtung, während man von Westen in die Kirche eintrat. Sie besaß einen Doppelkreuz-Grundriss, bestehend aus einem fünfschiffigen Langhaus von 11 Jochen, was eine Breite von über 70 Meter ergab, an das sich das erste Querhaus mit je zwei Ostapsiden anschloss. Nach zwei weiteren Jochen folgte ein zweites Querhaus mit vier weiteren Ostapsiden. Dem schoss sich die Apsis mit Chorumgang und fünf Kranzelkapellen an. Die Gesamtlänge des Klosters betrug über 180 Meter. Dadurch muss das Kloster auf die Besucher einen unvergesslichen Eindruck gemacht haben - vor allem wenn man bedenkt, dass die Menschen ganz andere Dimensionen als wir heutzutage gewohnt waren.

Rekonstruktionen des Aufrisses der Kirche zeigen einen dreigeschossigen Aufbau. Auf spitzbogigen Arkaden folgte ein Blendtriforium, eine Art Zierleiste, denn im Gegensatz zum Triforium befindet sich hinter dem Blendtriforium kein Laufgang. Es bestand aus je drei Rundbögen pro Joch. Den Abschluss machte ein 14,75 Meter breites Rundtonnengewölbe, mit ebenfalls drei rundbogigen Obergaden pro Joch.

Der gewaltige Raumeindruck wurde noch durch die prachtvolle Gestaltung des Innenraumes verstärkt, denn im Inneren war die Kirche über und über geschmückt und bemalt. Keine Kosten und Mühen wurden gescheut, jeden Quadratzentimeter zu schmücken, man verwendete bunte, aber vor allem sehr kostspielige Farben. Dies dürfte auf die damaligen Besucher großen Eindruck gemacht haben, da sie in den seltensten Fällen eigene Bilder besaßen und diese somit nur in einer Kirche sehen konnten. Früher „las“ man, ähnlich wie wir heute Comics, die Bilder in den Kirchen, d.h. man kannte die dargestellten Symbole und wusste sie zu deuten. Heute finden wir große Kirchenbauten oftmals als kalte und leere Räume vor, da kirchenhistorische Entwicklungen und neue Bibelauslegungen über die Jahrhunderte

auch Traditionen verdrängt oder ersetzt haben. In Cluny wurden die meisten Fresken abgekratzt, Teppiche und Stoffe wurden von Bränden zerstört, Silber und Schmuck geraubt.

Besonders interessant fand ich u.a. die Erkenntnis, dass man früher einen ganz anderen Bezug zur Kirche hatte als heute: Man ging zwar nicht oft zur Messe, da diese auf Latein gehalten wurde und somit kaum verständlich war, hielt sich aber trotzdem oft in der Kirche auf. Ein Widerspruch? Nein! Früher war eine Kirche viel mehr als nur ein Gotteshaus. Sie war, als oftmals einziges festes Steingebäude in der Umgebung, für den Großteil der Bevölkerung Zufluchtsort, sozialer Treffpunkt, Marktplatz und Versammlungsort. Dass wir heute in eine Kirche gehen, um Ruhe zu finden und zur Besinnung zu kommen, war dem mittelalterlichen Menschen fremd, denn es war alles andere als leise in einer Kirche. Die Unterhaltungen der Besucher, die Preisverhandlungen der Händler und die Geräusche von mitgebrachten Tieren hallten von den Wänden wider.

http://commons.wikimedia.org/wiki/Abbey_of_Cluny

6.11 Vosne-Romanée

Salma Nosseir
Betreuerin: Anne Bihan

Das Totenoffizium in spätmittelalterlichen Stundenbüchern

Bei den vorliegenden Buchseiten handelt es sich um die Initialseiten des Totenoffiziums in dem Stundenbuch der Maria von Burgund. Auf der Versoseite ist die Auferweckung des Lazarus dargestellt: Ein nackter Mann steht aus seinem Sarg auf, umgeben von Heiligen und Laien. Der Bibelgeschichte zufolge war Lazarus aus Bethanien schwer erkrankt, sodass Jesus sofort los eilte, seinen Freund zu heilen. Bei seiner Ankunft war Lazarus aber schon verstorben. Die Auferweckung des Lazarus vom Tode zählt zu den Wundern Christi und gilt so als Zeichen seiner Macht wie auch als Bestätigung für die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod. Auf der Rectoseite ist die Szenerie einer Totenmesse abgebildet: Priester stehen vor einem Sarg, ein aufgeschlagenes Buch vor sich, hinter ihnen schwarz gekleidete Trauernde. Auf dem Grund reicher Verzierungen symbolisiert beispielsweise ein abgebildeter Pfau Unsterblichkeit und Auferstehung.

Die wichtige Stellung des Totenoffiziums als ein *wesentliches* Element in den Stundenbüchern verdeutlicht die Einstellung der Menschen zu dem Thema Tod und bestätigt, wie intensiv der Gedanke an den Tod die Menschen und ihr alltägliches Leben beeinflusste.

Das Totenoffizium, das aus drei Stunden (Vesper, Matutin, Laudes) besteht, hat zwei unterschiedliche Funktionen, die jedoch den gleichen Zweck erfüllen wollen:

Einmal trugen bei einem Trauerfall Mönche die Vesper am Abend vor der Beerdigung, die Matutin und Laudes am Morgen der Beerdigung vor. Auf einer viel persönlicheren Ebene bot es den Familienmitgliedern und Freunden des Verstorbenen die Möglichkeit, das Totenoffizium selbst in der Privatsphäre ihres Hauses zu beten. Der christliche Glaube kennt einen idealen christlichen Tod, nämlich jenen, der im Bett, umgeben von Angehörigen und in Anwesenheit eines Priesters erfolgt. Eignet sich der Tod eines Christen nicht nach diesem Muster, so begibt sich der Verstorbene zunächst ins Fegefeuer, wo er in Vorbereitung auf den Himmel von den irdischen Sünden gereinigt werden mag. Durch das Beten aus dem Totenoffizium versuchten Hinterbliebene dem Verstorbenen die Zeit im Fegefeuer zu verkürzen; das regelmäßige Beten des Totenoffiziums stellte aber auch den Versuch der Menschen dar, den Verstorbenen in ihren Gedanken zu bewahren (Memoria).

Dabei sollte man sich der Tatsache bewusst sein, dass noch im Spätmittelalter die meisten Menschen nicht lesen konnten. Vor diesem Hintergrund lässt sich die wichtige Funktion der künstlerischen Gestaltung der Stundenbücher verstehen: Miniaturen und Illustrationen fungierten nicht nur als kreative

Ausschmückung, die das Gebet auch um Inhalt und Sinn ergänzten, sie stellten Anhaltspunkte für deren Besitzer dar, sodass diese sich in dem mit lateinischen Gebeten ausgestatteten Stundenbuch orientieren konnten. Meist waren den Menschen die Gebete dank der Wanderprediger bekannt, sodass sie nur eine Markierung für Textanfänge benötigten, um aus den Stundenbüchern beten zu können.

Die überlieferten Stundenbücher bieten aber nicht nur Einsichten in spätmittelalterliche Frömmigkeitspraktiken: Besonders in adligen Kreisen wurden Stundenbücher mit der Zeit auch zu einem Spiegelbild der Eleganz und Pracht des Besitzers und zu einem begehrten Sammelobjekt, das von Generation zu Generation weitervererbt wurde.

Die Faktoren Text und Ausschmückung, die beliebig kombinierbar waren, ermöglichten die Individualisierung der Stundenbücher. Jedes einzelne Stundenbuch gilt als Spiegel des Besitzers und dessen Umwelt. Dies sieht man zum Beispiel anhand des Stundenbuches der Herzogin Maria von Burgund, der Erbtöchter Karls des Kühnen und Ehefrau Maximilians von Habsburg, einem der prächtigsten Stundenbücher, die uns noch erhalten geblieben sind. Die ersten 34 Seiten dieses Stundenbuchs wurden mit goldener und silberner Tinte auf schwarz gefärbtem Pergament verfasst, was man darauf zurückführen kann, dass das Buch als Trauerbuch anlässlich des Todes ihres Vaters Karl in Auftrag gegeben wurde. Als über ihre Heirat mit dem Habsburger entschieden worden war, galt diese Ausgestaltung als unpassend, weshalb man den Rest des Buches mit schwarzer Tinte auf weißem, ungefärbtem Pergament verfasste.

Doch nicht nur Adlige besaßen Stundenbücher: In der Phase zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert wurden mehr Stundenbücher produziert, verkauft und weitervererbt als selbst die Bibel. Stundenbücher waren Bestseller in ihrer Zeit, jeder Mensch wünschte sich sein eigenes Stundenbuch, ganz persönlich und individuell zusammengestellt. Diese Gebetsbücher entstanden aus den Brevieren und befriedigten das Bedürfnis der Laien nach einem eigenen Gebetbuch, das ihnen das Beten im Privaten ermöglichen sollte. Sie enthalten für jede Tagesstunde ein spezifisches Gebet, beispielsweise liest man ein hoffnungsvolles Gebet bei Sonnenaufgang und die Memoria an die Verstorbenen erst nach Sonnenuntergang. Das ritualisierte Stundengebet machte das Stundenbuch zu einem alltäglichen Gegenstand - womit auch das Totenoffizium und damit der Tod Bestandteile des alltäglichen Lebens waren.

Dieser Gedanke führt uns endlich zum Ziel unserer heutigen Etappe: Vosne-Romanée. Es handelt sich hierbei um eine Ortschaft im Herzen Burgunds, in welcher fruchtbarste Erde dem Anbau teuersten Weines und der Bestattung Verstorbener gewidmet wird. Die Symbolhaftigkeit des Friedhofs und des Weines wie auch die Nähe und die Beziehung beider Elemente zueinander ließen sich am Beispiel dieser Ortschaft besonders schön nachempfinden.

Das Stundenbuch der Maria von Burgund. Codex Vindobonensis 1857 der Österreichischen Nationalbibliothek, Kommentar von Franz Unterkircher, Graz 1993

6.12 Gent

Henrike Pfeiffer
Betreuer: Volker Kehl

Der Genter Altar des Jan van Eyck

Unser heutiger Tagesausflug führte uns nach Gent, wo wir in der Kathedrale Sankt Bavo den Genter Altar von Jan van Eyck besichtigten. Der Genter Altar gilt als eines der bedeutendsten Kunstwerke der altniederländischen Tafelmalerei. Er ist 3,75 Meter hoch, mit geöffneten Flügeln 5,20 Meter breit und wurde von den Genter Bürgern Joos Vijd und seiner Ehefrau Elisabeth Borluut 1432/1435 in Auftrag gegeben bzw. gestiftet.

Auf der Alltagsseite, die die Gläubigen an normalen Tagen zu sehen bekamen, sind eine Darstellung der Verkündigung an Maria, Abbildungen von Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten sowie die beiden Stifter zu sehen. Die Festtagsseite zeigt die Schlusszene des Jüngsten Gerichts. In der Mitte des oberen Registers ist eine Darstellung des Weltenrichters zu sehen, daneben sitzt links die heilige Jungfrau Maria und rechts Johannes der Täufer. Darunter wurde die Anbetung des Lamm Gottes durch die Auserwählten im Paradies gemalt, wobei die fünf unteren Tafeln eine Einheit bilden: Die Landschaft setzt sich über die Tafeln hinweg fort, und auch thematisch ist ein klarer Zusammenhang erkennbar. Die Erlösung und die Auferstehung Christi sind durch das Lamm Gottes und den Fons Vitae (Lebensbrunnen) repräsentiert. Auf den Flügeln des Altars sind an der Außenseite Adam und Eva nach dem Sündenfall dargestellt, innen jeweils eine Gruppe singender und musizierender Engel.

Nachdem ich mich mit dem Altar und insbesondere mit den Funktionen des mittelalterlichen Altarbildes beschäftigt hatte, entwickelte ich die These, dass der Genter Altar einen Realitätsbezug zu den damaligen Menschen herzustellen versuchte, indem er die Betrachter persönlich ansprach, damit die biblischen Geschehnisse als wahr empfunden werden. Über das Altarbild sollten sich die Betrachter und Gläubigen mit ihrem Glauben identifizieren. Diese These lässt sich sogar erweitern: Der Altar stellt das Versprechen der Erlösung, der Auferstehung und des ewigen Lebens dar, welches durch das Einnehmen des christlichen Abendmahls Gültigkeit erreicht. Als Symbole dienen hier der Lebensbrunnen im Vordergrund und das Lamm Gottes, aus dem Blut in einen goldenen Kelch fließt.

Auch die neuen Maltechniken und Mittel, die Jan van Eyck verwendet hat, unterstützten das Vorhaben, die Inhalte des Altarbildes so realistisch wie möglich darzustellen. Jan van Eyck hat seine genauen Naturbeobachtungen mit einem an Perfektion grenzenden Detailreichtum wiedergegeben. Er benutzt verschiedene optische Effekte, malt seine Figuren fast porträthaft und haucht ihnen Leben ein, indem er Münder leicht geöffnet darstellt - als hätte er sie im Moment selbst eingefangen. Außerdem erzeugt er räumliche Wirkungen, indem er sich für keinen eindeutigen Fluchtpunkt entscheidet, sondern mehrere mitunter dicht beieinander liegende Fluchtpunkte bestimmt. Einzelne Objekte scheinen gekonnt die Bildebene zu überwinden: Adam schreitet mit seinem Fuß fast unmerkbar aus seinem Rahmen heraus. Auch durch die gezielte Auswahl bestimmter Gegenstände entsteht eine Illusion der Wirklichkeit im Bild. Die moderne Mode der dargestellten Personen, die zeitgenössische Architektur in hellen, strahlenden Farben und die Darstellung zeitgeschichtlicher Persönlichkeiten rücken das religiöse Geschehen in den Alltag der damaligen Betrachter.

Bei genauerer Betrachtung stießen wir auf noch mehr Auffälligkeiten, die unsere Aufmerksamkeit erregten. In der Mitteltafel sind heilige Jungfrauen abgebildet, wobei die Faltenwürfe der Kleider die Frage aufwerfen, ob sie nicht eher als schwangere Frauen abgebildet wurden. Schwangere Jungfrauen gibt es nicht: Wie kann es sein, dass Jan van Eyck so offensichtlich konkurrierende Interpretationen zulässt? Vielleicht wollte er uns als Betrachter seines Werkes genau diesen Raum, diese Freiheit lassen. Oder wollte er uns doch etwas Bestimmtes mitteilen? Zu weiteren Diskussionen angeregt hat uns die Frage, ob der Weltenrichter Gott oder Jesus Christus zeigt. Er ist durch die Mittelachse des Altars kompositorisch mit der Taube als Symbol des Heiligen Geistes und dem Lamm Gottes als Symbol Jesu verbunden. Daher wäre anzunehmen, dass im Sinne der Dreifaltigkeit der Weltenrichter Gott den Vater darstellt. Aber würde ein Maler im 15. Jahrhundert Gott abbilden? Darüber hinaus sind die Darstellungen Adams und Evas fast gleich groß zu den Heiligen in der Mitte dargestellt. Sind sie eine Verkörperung der Sünden, über die im Jüngsten Gericht gerichtet wird? Sind sie als Mahnung an die Gläubigen zu verstehen? Oder hat ihre Größe eine andere Bedeutung?

Zuletzt sei noch erwähnt, dass auf einer Tafel des unteren Registers der Festtagsseite wahrscheinlich Ritter des 1307 verbotenen Templerordens dargestellt sind. Sie reiten auf Pferden einer Gruppe von weltlichen Herrschern voran. Auf der Tafel dahinter vermutet man Abbildungen der Burgunderherzöge. Warum hat Jan van Eyck die geächteten Templer näher am heiligen Geschehen gemalt als die

weltlichen Herrscher, die mit dem Titel „Gerechte Richter“ unterschrieben sind? Kann es sein, dass Jan van Eyck subversiv gearbeitet hat? Wollte er auf kunstvolle, einfach widerlegbare, aber trotzdem bestechend offensichtliche Art die Autoritäten seiner Zeit, die katholische Kirche und die weltlichen Herrscher in seinem Gemälde untergraben? Und lässt sich ein Bezug zwischen dem Genter Altar und den Kreuzzugsplänen Philipp des Guten herstellen? Jan van Eyck war, wie wir wissen ein guter Freund von Philipp dem Guten und reiste sogar als Diplomat für ihn nach Portugal zu Philipps zukünftiger Frau. Müssen wir den Altar im Rahmen der Kreuzzugspropaganda Philipps des Guten verstehen?

Die Auseinandersetzung mit dem Genter Altar des Jan van Eyck hat gezeigt, dass Widersprüche auch gleichzeitig und nebeneinander existieren können. Unterschiedliche Interpretationen schließen sich nicht immer aus: Die Suche nach ihren Zusammenhängen und Überschneidungen kann die Bedingung für das Verständnis ausmachen.

http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ghent_Altarpiece

6.13 Neuss

David Twardella
Betreuer: Volker Kehl

Das Ende der Burgunder (1467-1477)

Zum Abschluss unserer Reise durch den Herbst des Mittelalters begaben wir uns nach Neuss an den linken Niederrhein. Unsere Reisegruppe hatte sich für den Abschluss der Fahrt noch das Ziel gesetzt, das Ende der Burgunder genauer zu erforschen. Hierfür beschäftigten wir uns mit den Gründen für deren Untergang und dem genauen Hergang ihres Endes. Zudem wollten wir zum Ende der Reise auch noch einen Blick auf die weitere Entwicklung Europas nach dem Zerfall des Burgunderreiches werfen. Wir begannen unsere Nachforschungen mit einer persönlichen Gegenüberstellung zweier zentralen Akteure dieser Zeit: dem französischen König Ludwig XI. auf der einen und dem letzten Herzog von Burgund, Karl dem Kühnen, auf der anderen Seite. Beide hätten von ihren Persönlichkeiten nicht verschiedener sein können. Karl zeichnete sich vor allem durch seine Ungeduld und Entschlossenheit aus. Dies kam zum Beispiel sehr deutlich zum Ausdruck, als er kurz vor seiner letzten Schlacht in Nancy sagte: „Und wenn ich allein kämpfen müsste, würde ich gegen sie kämpfen.“ Geprägt durch seinen Stolz und sein Ehrgefühl, verbunden mit seiner draufgängerischen Mentalität steht er im krassen Gegensatz zu seinem lebenslangen Kontrahenten Ludwig XI., der sich auf außenpolitischer Ebene eher der Kunst der Diplomatie und Verhandlungen bediente und versuchte, kriegerische Auseinandersetzungen möglichst zu vermeiden. Die beiden begegneten sich 1465 das erste Mal auf dem Schlachtfeld, als Karl noch Graf von Charolais war und von seinem Vater Philipp dem Guten gegen Ludwig in die Schlacht geschickt wurde. Die ersten Auseinandersetzungen endeten erfolgreich für Karl den Kühnen - spätestens ersichtlich nach dem Vorfall 1468 in Péronne, bei welchem sich Ludwig in die Hände Karls begab, um Verhandlungen zu führen, aber schlichtweg vergaß, dass zeitgleich ein von ihm angezettelter Aufstand in Lüttich gegen Karl begann. So wurde Ludwig von Karl gezwungen, bei der Niederschlagung des eigenen Aufstands zuzusehen. Dies war eine enorme Demütigung für Ludwig, und von da an war die Beziehung zwischen den beiden immer auch von einem persönlichen Gefühl des Hasses geprägt.

Als Bündnispartner gegen Ludwig hatte Karl der Kühne sich zunächst den englischen König Eduard IV. ausgesucht. Militärische Vorhaben scheiterten aber an den wenig konstruktiven Verhandlungen beider Seiten und an den zeitgleichen Waffenstillstandsverhandlungen zwischen Ludwig und Eduard.

Karl hatte aber mehr als eine Option. Während seiner gesamten Regierungszeit strebte er nach politischer Unabhängigkeit von Frankreich - und ein Weg dazu war eine eigene Königs- oder sogar Kaiserwürde. Von zentraler Bedeutung für seine Pläne war dabei der verbündete Habsburgerkaiser Friedrich

III. Die beiden Machthaber trafen sich 1473 in Trier, um über eine mögliche Königskrone für Karl zu verhandeln. Man einigte sich darauf, dass Karl die Königswürde erhalten sollte, während Friedrich im Gegenzug seinen Sohn Maximilian mit Karls Tochter Maria von Burgund vermählen konnte. Aber als am Abend vor der geplanten Krönung bereits die Vorbereitungen der Zeremonie in vollem Gange waren, reiste Friedrich plötzlich und ohne Erklärung ab, die Krönung fiel aus. Über die Gründe spekulieren die Historiker schon lange, und in diesen Spekulationen zeigt sich, wie komplex und schwierig die Materie tatsächlich ist, sobald man die politische Situation genauer betrachtet.

Karls politische und militärische Expansionspläne zogen ihn im Sommer 1474 nach Neuss. Dort eilte er dem Erzbischof Ruprecht von der Pfalz zur Hilfe, der in einem handfesten Streit mit den Landesständen stand. Die Belagerung von Neuss erwies sich jedoch als äußerst schwierig: Dies lag zum einen an den starken Verteidigungsanlagen und zum anderen an der Unfähigkeit Karls, den Belagerungsring vollständig um Neuss zu schließen. Auch die wasserreiche Umgebung machte es Karl zusätzlich schwer. Als die Belagerung bereits ein Jahr andauerte, stellte Kaiser Friedrich eine Armee auf, um Neuss zur Hilfe zu eilen. Mit dem Eingreifen der Reichsarmee war die Schlacht entschieden und Karl begann mit dem Rückzug.

Nach dieser ersten, militärischen Niederlage Karls erhoben sich zahlreiche andere Gegner. So entstand nicht nur Widerstand am Oberrhein gegen Karl, wie etwa im Elsaß, sondern auch in Lothringen und in der Schweiz. Bald schon zog Karl von Schlacht zu Schlacht: In Lothringen konnte er noch Erfolge erzielen, doch in Grandson und in Murten erlitt er schwere Niederlagen. Karl sah darin jedoch keinen Grund aufzugeben und rief seine letzten Truppen zusammen, um wieder nach Nancy in Lothringen zu ziehen, das trotz eines Sieges Karls immer noch nicht gesichert war und erneut belagert wurde.

Noch bevor Karl mit seiner Armee in Nancy eintreffen konnte, wurde die Stadt eingenommen.

Bei dem Versuch, Nancy direkt wieder zurück zu erobern, fiel Karl der Kühne auf dem Schlachtfeld und besiegelte somit das Ende der Burgunder.

Nach diesem historischen Exkurs wagten wir einen Ausblick auf die darauf folgenden Jahre. Anhand einer Europakarte versuchten wir, die territorialen Machtverhältnisse nach dem Zerfall des Burgunderreiches darzustellen. Hierbei konnten wir feststellen, dass sich das Machtverhältnis in Europa vor allem zu Gunsten der Habsburger stark verändert hatte. Im Streit um das Erbe der Burgunder sicherte sich das Haus Habsburg durch die Heirat ihres Thronfolgers Maximilian (I.) mit Karls einziger Tochter Maria von Burgund, die zuvor von ganz Europa umworben wurde, nicht nur die Freigrafschaft Burgund, sondern auch Flandern, Luxemburg und Brabant. Allein das eigentliche Herzogtum Burgund, die Somme-Städte und die Grafschaft Vermandois konnte die französische Krone für sich behaupten.

Bei Betrachtung einer Europakarte von 1550 stellten wir anschließend fest, dass sich der Machtbereich des Hauses Habsburg in den Jahren nach dem Ende Burgunds immens ausgebreitet hatte: Kastilien und Aragón, Besitzungen in Amerika usw. - aus dem kleinen Herzogtum Österreich war eine Weltmacht entstanden.

Mit dem Ende der Burgunder wurde auch das Ende unserer Reise eingeläutet. Nachdem wir uns in Frankreich, Belgien und in den Niederlanden auf die Spuren der Burgunder begeben hatten, standen wir nun in Deutschland vor dem Ende einer Dynastie und fragten uns: „Ist das wirklich das Ende?“ Wir diskutierten viel und lang, und konnten doch am Ende mit Gewissheit antworten: Wir haben vieles gesehen und vor allem eines gelernt: Burgund lebt!

6.14 Abschluss

Peter Gorzolla und Saskia Quené

Als wir von unserer Reise durch den Herbst des Mittelalters auf Burg Fürsteneck zurückkehrten, nahmen wir uns zunächst die Postkarten vor, die wir von unseren Etappenzielen verschickt hatten, um bei all den vielen Eindrücken nichts Wichtiges zu übersehen. Sie dienten uns als Grundlage für ein Resümee unserer Reise - und ganz und gar nicht überraschend wurden im Kurs Geschichte kunsthistorische Sätze und Bilder verwendet, um Eindrücke und Erkenntnisse auf den Punkt zu bringen:

Die „schwangeren Jungfrauen“ des Genter Altars mahnen uns, dass es bei der Betrachtung aller historischer Quellen notwendig ist, Widersprüche auszuhalten. Die Frage beispielsweise, ob es Nicolas Rolin bei seinen Stiftungen um sein Seelenheil, die Herrschaftsrepräsentation als Kanzler oder die Kunst an sich ging, wird sonst nur simplifiziert beantwortet werden können. Dass alles gleichzeitig möglich ist, dass auch Kontraste sich gegenseitig bedingen können, wird deutlich, wenn man sich der Kunst des 15. Jahrhunderts widmet und ihre Fähigkeit bewundert, vielfältige und widersprüchliche Bedeutungen im selben Objekt darzustellen.

„Du bist, was du siehst, und du siehst, was du bist“ - keine Wahrnehmung ist objektiv, stets beeinflusst der Betrachter mit dem, was er kennt, welche Vorstellungen er von den Dingen hat und was er zu sehen erwartet, seine Wahrnehmung. Zugleich wirkt das Wahrgenommene auf den Betrachter zurück, beeinflusst ihn, prägt ihn und zukünftige Wahrnehmungen. Völlig klar: Was hier „Wahrnehmung“ heißt, gilt gleichermaßen für alle Erforschung historischer Quellen und kunsthistorischer Objekte.

In der Kunst wie in der Geschichte „geschieht nichts unüberlegt“, stellen wir zuletzt noch fest. Für alles gibt es einen Grund, fast immer einen Sinn, häufig eine Begründung - und manchmal erschließen sich uns diese Zusammenhänge auf rätselhafte Art und Weise, als wäre man selbst des Symbols Erfinder.

Literatur (in Auswahl)

- Hans Belting, Christiane Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994
- Joachim Ehlers, Heribert Müller, Bernd Schneidmüller (Hrsg.): *Die französischen Könige des Mittelalters. Von Odo bis Karl VIII. 888-1498*, München 1996
- Johan Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, Stuttgart 2006 (ndl. Orig. 1919, dt. 1923)
- Hermann Kamp: *Burgund. Geschichte und Kultur*, München 2007
- Stephan Kemperdick, Jochen Sander (Hrsg.): *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Eine Ausstellung des Städel-Museums, Frankfurt am Main, und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ostfildern 2008*
- Eberhard König: *Psalter und Stundenbücher im Spätmittelalter*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 9/2004, S. 33-44
- Herbert Kraume: *Glanzvolles Burgund. Blütezeit im Mittelalter*, Darmstadt 2010
- Nikolaus von Kues: *Vom Sehen Gottes. Ein Buch mystischer Betrachtung*, München-Zürich 1987
- Erwin Panofsky: *Ikongraphie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, in: Wolfgang Brassat, Hubertus Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003, S. 65-76
- Walter Prevenier, Wim Blockmans (Hrsg.): *Die burgundischen Niederlande*, Weinheim 1986
- Alarich Rooth: *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Essen 1998
- Barbara Welzel: *Altniederländische Malerei*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 4/2005, S. 13-30