

JAN VAN EYCK MEESTER ROBERTUS ANNO 1429

Habsburg und das kulturelle Erbe Burgunds

Dagmar Eichberger

Die dynastische Verbindung zwischen dem Hause Habsburg und dem Herzogtum Burgund nimmt am 19. August 1477 mit der Heirat zwischen Erzherzog Maximilian (1459-1519), dem Sohn und Nachfolger Kaiser Friedrichs III. (1415-1493), und Maria von Burgund (1457-1482), der Tochter Karls des Kühnen (1433-1477), ihren Anfang.¹ Im folgenden soll an einigen ausgewählten Beispielen untersucht werden, was für einen Stellenwert das kulturelle Erbe Burgunds für einzelne Familienmitglieder aus dem Hause Habsburg eingenommen hat. Bereits Maximilians Vater, Friedrich III., hatte sich um den niederländischen Bildhauer Nicolaus Gerhaerdts van Leyden bemüht. Gerhaerdts hatte sich in Straßburg niedergelassen und kam auf den ausdrücklichen Wunsch Friedrichs 1467 nach Wien, um dort ein marmornes Grabmal für den Kaiser anzufertigen.²

Maximilian I. machte sich die Kunst und Kultur dieser Region in anderer Weise zu Nutzen als seine Tochter, Margarete von Österreich (1480-1530), oder seine Enkelkinder, hierbei vor allem Karl V. (1500-1558) und Maria von Ungarn. Für manche Mitglieder des Hauses Habsburg ist die Frage nach dem Vorbild der burgundischen Kultur für die eigene Kulturpolitik von geringer Bedeutung. Das Mäzenatentum des früh verstorbenen Philipps des Schönen (1478-1506) ist bisher noch kaum erforscht. Sein Sohn, der spätere Kaiser Ferdinand I. (1503-1564) verbrachte seine Kindheit in Spanien und hielt sich nach 1518 für nur kurze Zeit in den burgundischen Niederlanden auf, bevor er 1521 Anna von Ungarn (1505-1558) heiratete und 1522 mit der Verwaltung der österreichischen Stammländer betraut wurde. Das »burgundische Erlebnis« war für ihn nicht prägend. Margarete von Österreich, Generalstatthalterin und Regentin der Niederlande, nimmt dagegen in der Zeit bis 1530 eine Schlüsselstellung ein. Ihr Beitrag zur Pflege, Verbreitung und Weiterentwicklung burgundischer Kultur soll deshalb in diesem Beitrag besonders hervorgehoben werden.

Kaiser Maximilian I. und Burgund

Für Maximilian, den chreigizigen Sprössling aus dem Hause Österreich, war die Vermählung mit der Alleinerbin des Burgunderreichs von größter Bedeutung. Mit diesem klugen Schachzug gelang es dem späteren Kaiser, sein eigenes Stammland um politisch

und ökonomisch wichtige Gebiete zu vergrößern. Darüber hinaus galt das Burgunderreich als eine der kulturellen Hochburgen Europas. Durch die dynastische Verbindung mit dem Haus Burgund konnte das aufstrebende Habsburgerreich und das Haus Österreich sein Ansehen auch auf internationaler Bühne mehren.

Maximilian verweist in seinen programmatischen Kunstprojekten immer wieder auf die Vermählung mit Maria von Burgund. Auf der kaiserlichen *Ebrenpförte*, einem Riesenholzschnitt aus der Werkstatt Albrecht Dürers, wird diese Heirat an zentraler Stelle dargestellt. Der Begleittext von Maximilians Hofhistoriker Johannes Stabius verweist ausdrücklich auf den friedlichen Zugewinn an Ländereien für die nächste Generation: *Das man die sach doch recht verstee / Ein fürstin nam er sich zur ee / Die erblich tochter von Burgund / deshalb erdacht ein solichen fund / Wie er sein kinden erblich macht / Mer fürstentumb mit frid und schlacht.*³ Maximilian eignete sich unverzüglich die Symbole und Embleme des neu erworbenen Reiches an, um seinem Herrschaftsanspruch auch visuell Ausdruck zu verleihen. Die Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies, das Andreaskreuz und das burgundische Schlageisen mit Feuerstein wurden im Auftrag des römischen Kaisers an zentraler Stelle auf dem Triumphbogen wiedergegeben – sie sind für dessen Selbst- und Machtverständnis entscheidend.⁴

In dem ebenfalls als Riesenholzschnitt geplanten *Triumphzug* Kaiser Maximilians wird die Verbindung der Häuser Österreich und Burgund noch ausführlicher behandelt und bildet einen eignen Abschnitt innerhalb des insgesamt 57 Meter langen, imaginären Festzugs.⁵ Der von höfischer Eleganz geprägte Festwagen, der die Vermählung Maximilians mit der burgundischen Erbtöchter zeigt, wird von Bannerträgern und Musikanten angeführt, die Österreich und Burgund repräsentieren. Zunächst erscheinen 42 Reitern mit Wappenbannern der österreichischen Ländereien. Ihnen folgen burgundisch gekleidete Reiter mit Blasinstrumenten und 30 Reiter mit den Wappen der burgundischen Ländereien: *Item die Burgundischen lannde sollen paner baben vnd zu Roß gefuert werden wie die osterreichischen paner, Aber kainer kainen barnasch anbabem sondern auf das herrlich bist beklaidt sein vnnnd kostliche keten furen: Burgundt, Lottarisch, Brabanndt, Limburg, Lutzemburg, Geldern, Henigaw, Burgundt, Flandern, Artois,*

Abb. 204
Jan van Eyck
Madonna am Brunnen.
Antwerpen, Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten
(vgl. Kat. 26)

Holland, Seelandt, Nomur, Zutpfaun, Frießlandt, Mecheln, Salins, Handtorff, Scherolois, Maranois, Ansois, Wolonie, Alost, Symum, Ostrabann, Arcus, Annsone, Teremundt, Frannckb, Betbune.⁶ Auf Wunsch Maximilians tragen die burgundischen Reiter keine kriegerischen Rüstungen, sondern kostbare Kleider und Ketten, d. h. sie repräsentieren Pracht und Wohlstand des legendären Burgunderhofs. Aus dem einleitenden Text und aus der Überzahl österreichischer Reiter kann man schließen, dass Maximilian darauf bedacht war, sich in der Öffentlichkeit als ebenbürtiger Partner Marias darzustellen: *Das Edle bauß von Österreich / wie sich das mit Burgundt vergleicht / wer das will grundlichs wissen ban / dem thuens nachgebent Wappen sagen / die Kaiser Maximilian / durch beyrat hat vermischet schon.*⁷ Ein drittes Mal greift Maximilian das Thema der burgundischen Heirat in dem von ihm verfassten, allegorisch-autobiografischen Roman *Theuerdank* auf.⁸

Obwohl dem Erzherzog die politischen Tragweite dieser dynastischen Verbindung voll bewusst war, machte er sich das künstlerische Potential dieses Herrschaftsbereichs nur in begrenztem Maße zu Nutzen. Nach dem unerwarteten Tod Marias im Jahr 1482 kämpfte Maximilian zunächst um die Anerkennung als Regent für seinen minderjährigen Sohn Philipp und verteidigte die politischen Ansprüche seiner Familie. Er hielt sich in den burgundischen Niederlanden selten für längere Zeit an einem Ort auf und wurde nur widerwillig von den Generalständen als Stellvertreter geduldet. So blieb Maximilian in diesem Teil seines Reiches zeitlebens ein Außenseiter.⁹

Als er nach 1500 damit begann, seine künstlerischen Projekte zu entwickeln, beauftragte er fast ausschließlich Künstler aus dem deutschsprachigen Raum mit der Durchführung seiner Ideen. Maler wie Jörg Kölderer, Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Lukas Cranach d. Ä., Hans Baldung und Hans Burgkmair wurden dazu verpflichtet, die künstlerische Vision des Habsburgers umzusetzen. Die sprichwörtliche Ausnahme von der Regel bildet ein niederländischer Maler namens »Jorigen Delfs«, der sich im Jahre 1500 in Wien aufhielt und nur in den Hofrechnungen fassbar wird.¹⁰ Möglicherweise hat der Delfter Künstler an der Gestaltung der Glasfenster für die Georgskirche in der Wiener Neustadt mitgewirkt.¹¹

Bernhard Strigel aus Memmingen war für lange

Zeit der bevorzugte Hofporträtist Maximilians. Gemeinsam mit seiner Werkstatt produzierte Strigel über Jahre hinweg die offiziellen Herrscherbildnisse des Habsburgers, der 1486 zum Römischen König erwählt und 1508 in Triest als Kaiser proklamiert wurde.¹² Innerhalb der umfangreichen Gruppe kaiserlicher Bildnisse stellt das kleinformatige Tafelbild des niederländischen Malers Joos van Cleve eine Ausnahme dar. Maximilian ließ sich um 1508/09, also während eines Aufenthalts in den Niederlanden, von Van Cleve porträtierten.¹³ Der gefragte Bildnismaler, der zu dieser Zeit wahrscheinlich in Brügge tätig war,¹⁴ folgt in seinem Bildentwurf den Konventionen der burgundischen Porträtmalerei. Durch die Verkürzung und das Auflehnen der Hände auf der vorderen Bildkante wird der Rahmen als imaginäre Bildgrenze in die Komposition miteinbezogen. Maximilian trägt einen weit geschnittenen Brokatmantel mit Pelzkragen, ist hier also nicht als Krieger, sondern als höfisch gekleideter Staatsmann dargestellt. Ohne in irgendeiner Weise auf Maximilians soeben erworbene Kaiserwürde Bezug zu nehmen, verweist Van Cleves Porträt allein auf seinen burgundischen Ehrentitel, die Mitgliedschaft im Orden vom Goldenen Vlies. Möglicherweise wurde dieses Bildnis zunächst mit Blick auf ein niederländisches Publikum in Auftrag gegeben, denn Margarete von Österreich besaß gleich zwei Versionen des von Van Cleve geprägten Bildtypus. Die Porträtvariante mit Nelken (Wien, Kunsthistorisches Museum) wurde in Margaretens Mechelner *studiolo* aufbewahrt,¹⁵ das im Original verlorene Bildnis Maximilians mit Schriftrolle nahm sie in ihre offizielle Porträtgalerie auf.¹⁶ Dieser Bildnistyp diente wenig später auch als Vorlage für das flämische Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vlieses, in dem alle Ordenssouveräne durch ganzseitige, illuminierte Bildnisse vertreten sind (Abb. 205).¹⁷

Niederländische Musikhandschriften als Kulturexport

Der einzige Bereich, in dem Maximilian gerne und oft von den Errungenschaften flämischer Meister Gebrauch machte, war die Buchmalerei. So besaß er ein qualitativvolles lateinisch-niederländisches Gebetbuch, das um 1486/87 im Gent-Brügger Raum hergestellt worden war. Auf fol. 61v. befindet sich ein ganz-



Abb. 205
Simon Bening und Werkstatt
Maximilian I. als Souverän des Ordens
vom Goldenen Vlies,
Miniatur aus dem Statutenbuch des
Ordens vom Goldenen Vlies.
Wien, Österreichische Nationalbibliothek,
Cod. Vin. 2606, fol. 76v



Abb. 206
Meister des Jakobs IV. von Schottland
Philipp der Schöne und Juana von Kastilien
im Gebet, Miniatur aus dem *Missale*
Philipp des Schönen.
Brüssel, Koninklijke Bibliotheek
Albert I, Ms. 9126, fol. 2r

figuriges Porträt Maximilians als Römischer König, der vor dem geharnischten St. Sebastian kniet (Wien, Österr. Nat. Bibl., cod.vind. 1907). Der für diesen Kodex verantwortliche Buchmaler trägt den Notnamen »Meister des älteren Gebetbuchs Kaiser Maximilians« und gilt als der produktivste Schüler des ebenfalls anonymen Meisters der Maria von Burgund.¹⁸ Damit gehörte er zum Kreis jener Buchmaler, die bereits zuvor im Umkreis des burgundischen Herrscherhauses tätig waren. In diesem Zusammenhang ist auch das kleinformatige Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians von besonderem Interesse. Die reich illuminierte Handschrift wurde um 1480 in Gent oder Brügge für das jungvermählte Paar hergestellt. Nach dem Tod Marias schenkte Maximilian es Margarete von Österreich, ihrer beider Tochter.¹⁹

Flämische Musikhandschriften mit geistlicher Musik wurden bevorzugt als diplomatische Geschenke an hochstehende Würdenträger wie Papst Leo X., Julius II., König Heinrich VIII. und Kurfürst Friedrich den Weisen gesandt.²⁰ Sowohl die polyphone Musik wie die kostbare Gestaltung der Initialen durch flämische Buchmaler wurden als Meisterleistungen der burgundischen Niederlande in ganz Europa geschätzt.²¹ Maximilian förderte zeitgenössische Musik und unterhielt eine eigene Hofkapelle. Der Kaiser besaß mehrere flämische Musikhandschriften aus der Heimat Marias von Burgund und auch seine engste Familie wurde gelegentlich mit wertvollen Codices versorgt.²² 1511 bestellte er beispielsweise ein illuminiertes Missale, das, erst gegen 1515/16 vollendet, entweder für seine Tochter Margarete oder für seinen Enkel Karl bestimmt war.²³ Fast alle Mitglieder der engeren Kaiserfamilie waren im Besitz solcher Handschriften: Philipp der Schöne und Juana von Kastilien (Abb. 206), Margarete von Österreich, Karl V., Ferdinand I. und Anna von Böhmen, Catharina von Österreich und João III. von Portugal.²⁴ Wie kürzlich Eugen Schreurs nachwies, spielten der aus Nürnberg stammende Komponist und Kalligraf Petrus Alamire, alias Peter Imhoff, und dessen Atelier eine wesentliche Rolle bei der Entstehung der kostbaren Musikhandschriften. Alamire trat 1508 in den Dienst des jungen Erzherzogs Karl ein und wurde Mitglied seiner Hofkapelle in Mecheln. Was die künstlerische Ausgestal-

tung der Handschriften anbetrifft, so verdingte man verschiedene, bislang anonym gebliebene Illuminatoren der Gent-Brügger Buchmalerei.²⁵

Am Beispiel flämischer Musikhandschriften lässt sich das Netzwerk des Hauses Habsburg besonders gut veranschaulichen, über das die Verbreitung niederländischer Kulturgüter vorangetrieben wurde. Der erweiterte Familienverband funktionierte als effizientes Verteilersystem für niederländische Handschriften, Teppiche und Gemälde. Dieses Phänomen ist natürlich keine Erfindung der Habsburger, sondern entwickelt sich aus der Tradition eines internationalen Kulturaustausches, der spätestens mit der Hochzeit von Philipp dem Guten mit Isabella von Portugal im Jahre 1430 eingesetzt hatte.

Margarete von Österreich und das Erbe Burgunds

Bei der Bewahrung und Pflege des burgundischen Erbes spielte Margarete von Österreich in vielerlei Hinsicht eine bedeutendere Rolle als ihr Vater. Sie setzte insofern andere Schwerpunkte, als es ihr nicht ausschließlich um die Wahrung dynastischer Interessen ging. Sie wusste, dass burgundische Objekte in ganz Europa wegen ihres hohen Kunstwertes gesammelt wurden und entwickelte ein sicheres Gespür für die künstlerischen Leistungen eines Jan van Eyck, eines Michel Sittow oder eines Jan Gossaert.

Nach dem Tode Philipps des Schönen am 25. September 1506 war sie die einzige direkte Nachfahrin des burgundischen Herrschergeschlechts im regierungsfähigen Alter. Karl, der älteste Sohn Philipps und Juanas, war zu diesem Zeitpunkt noch ein minderjähriges Kind von 6 Jahren. In den Augen der niederländischen Bevölkerung war Margarete als Tochter Marias von Burgund eine *princesse naturelle*. Im Gegensatz zu Maximilian wurde sie ohne Widerstand als Regentin der burgundischen Niederlande angenommen.²⁶ Unter diesen Umständen war es Margarete möglich, sich in Mecheln eine stattliche Residenz einzurichten, von der aus sie ihren Regierungsgeschäfte nachging.²⁷ Zwischen 1506 und 1530 diente ihr Hof – damals unter dem Namen »Hof van Savoyen« bekannt – aber nicht nur als das Verwaltungszentrum der burgundischen Niederlande. Unter Margaretes Einfluss entwickelte sich ihr Hof in Mecheln

zu einem Brennpunkt des kulturellen und geistigen Lebens, an dem verschiedene europäische Einflüsse zusammenkamen. Diese Entwicklung wurde in den ersten Jahren ihrer Regentschaft unter anderem auch durch die Tatsache gefördert, dass der minderjährige Erzherzog Karl und drei seiner Schwestern ebenfalls in der Keizerstraat, d. h. in unmittelbarer Nachbarschaft Margaretes lebten. Als Ziehmutter des habsburgischen Nachwuchskam Margarete und ihrem Hof eine wichtige Rolle bei der Vermittlung der burgundischen Familientraditionen zu.

Margaretes beachtlicher Kunstbesitz und ihre umfangreiche Bibliothek lassen deutlich erkennen, dass niederländische Kunst und Kultur bei der Regentin hoch im Kurs standen und für ihre Identität und ihre Selbstverständnis als burgundische Prinzessin von maßgebender Bedeutung waren.²⁸ Sie übernahm einen wesentlichen Teil des burgundischen Familienbesitzes und bewahrte zahlreiche Handschriften und Kunstgegenstände in ihrer Mechelner Residenz auf. Im Laufe ihrer Regentschaft erwarb sie zusätzliche Werke altniederländischer Kunst und Literatur. Sie ließ führende Künstler der Niederlande für sich arbeiten und förderte somit auch die zeitgenössische Kultur ihrer Region.

Margarete von Österreich verstand sich aber nicht ausschließlich als Erbin der burgundischen Tradition, sondern agierte zugleich als Vermittlerin zwischen den diversen Kulturkreisen, die zum ausgedehnten Reich der Habsburger gehörten. Margarete war für diese diplomatische Vermittlerrolle besonders geeignet, da sich in ihrer eigenen Lebensgeschichte diese unterschiedlichen Traditionen harmonisch miteinander verbanden.²⁹

Auf Grund ihrer Geburt war sie ein natürliches Bindeglied zwischen dem Hause Österreich und dem Hause Burgund. Durch ihre erste Heirat mit Juan von Kastilien (1478-1497) war sie – ebenso wie ihr verstorbener Bruder – eng mit der spanischen Dynastie verbunden. Das spanische Königreich gewann für die Habsburger zunehmend an Bedeutung und ging nach dem Tode König Ferdinands V. von Aragon (1452-1516) endgültig auf ihren Neffen Karl über. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass sich in ihrer Sammlung viele wertvolle Objekte befanden, die aus Spanien stammten. Hierbei handelt es sich sowohl um Objekte

spanischen Ursprungs wie um Kunstwerke, die von flämischen und deutschsprachigen Künstlern am spanischen Hof ausgeführt wurden. Die Eheverbindung mit Philibert II. von Savoyen (1475/80-1504) führte Margarete erneut in Kontakt mit der Hofkultur Frankreichs und brachte sie zusätzlich in engeren Kontakt mit den künstlerischen Leistungen Norditaliens. Italienische Kunstgegenstände spielten in Margaretes Sammlung zwar eine vergleichsweise kleine, aber dennoch bedeutende Rolle. Die Ernennung des venezianischen Künstlers Jacopo de' Barbari (um 1460/70-1516) zum ersten Hofmaler der Regentin verdeutlicht ihr Bemühen um italienische Kultur. Auch hier lassen sich familiäre Gründe anführen, denn De' Barbari stand für kurze Zeit im Dienste ihres Vaters, bevor er auf einigen Umwegen in die burgundischen Niederlande gelangte. Durch seine zweite Ehe mit Bianca Maria Sforza († 1510) war Maximilian außerdem mit dem Herzogtum Mailand verbündet. Hierdurch ergaben sich für Margarete weitere Kontakte nach Norditalien.

Die Pflege burgundischer Traditionen steht aber nicht im Widerspruch zu dem hier skizzierten Streben Margaretes nach Internationalität. Aufgrund ihrer Position als Regentin und Erzieherin des kaiserlichen Nachwuchsbildete das burgundische Erbe den wichtigsten Bestandteil innerhalb des breiten Spektrums europäischer Kulturgüter, das die Regentin der Niederlande ihren Besuchern am Mechelner Hof präsentierte. Im folgenden soll untersucht werden, welche burgundischen Kunstwerke Margarete von Österreich besaß und wie sie diese Kunstschätze in ihrer Residenz zur Schau stellte.

Drei Kunstgattungen spielen bei der Erörterung dieser Frage eine wichtige Rolle: Tafelmalerei, Buchmalerei und Textilkunst. Da sich von den gestickten Bildern und gewirkten Bildteppichen, die der Regentin in großer Anzahl gehörten, nur wenige erhalten haben, wird dieser Teilbereich hier nicht näher behandelt.³⁰ Viele der Skulpturen, die Margarete besaß, waren von Conrad Meit, ihrem aus Worms stammenden Hofbildhauer, gefertigt worden. Innerhalb der Tafelmalerei sind vor allem zwei Gruppen von Interesse: Porträts der burgundischen Familie und Tafelbilder berühmter niederländischer Meister.



Abb. 207
Pieter van Coninxloo
Diptychon mit den Porträts Philipps des
Schönen und der Margarete von Österreich.
London, National Gallery

Dynastische Familienporträts

Den Haushaltsinventaren von 1516 und von 1523/24 kann man entnehmen, dass Margarete zahlreiche Porträt Darstellungen des 15. Jahrhundert besaß, die zu einem großen Teil aus burgundischem Familienbesitz stammten. Die Regentin setzte diese Bilder an zwei Stellen ihres privaten Wohnbereichs als Zeugnis ihre burgundischen Herkunft ein.

In einem ihrer beiden großen Wohnräume, dem *première chambre à chemynée*, legte sie eine dynastische Porträtgalerie an, die durch ihren Umfang wie durch ihre Systematik bestach. In diesem Bildprogramm, das die politische Bedeutung Kaiser Karls V. und seiner Familie vor Augen führte, nahmen die burgundischen Herzöge neben den habsburgischen und spanischen Familienmitgliedern einen wichtigen Platz ein.³¹ Die Präsenz von Jean sans Peur, Philipp dem Guten, Isabella von Portugal und Karl dem Kühnen legitimierte Karls Anspruch auf die burgundischen Niederlande. Zu dieser thematischen Gruppe gehört auch das Bildnis des Wenzeslaus von Luxemburg, der durch Heirat mit Jeanne de Brabant das Herzogtum Brabant geerbt hatte. Nachdem das Ehepaar kinderlos starb, wurde dem Bruder des Jean sans Peur, Anton von Burgund, das Herzogtum Brabant vermacht.³² Bei einem Teil der Bildnisse handelte es sich um Tafeln Rogier van der Weydens, der gemeinsam mit seiner Werkstatt viele offizielle Porträts für die burgundische Herzogsfamilie angefertigt hatte. Das Porträt Karls des Kühnen wird im Mechelner Inventar von 1516 explizit dem Brüsseler Stadtmaler zugewiesen (*par la main de Rogier*).³³



Familienbildnisse und Memoria

Zusätzlich zu den Gemälden in der dynastischen Porträtgalerie besaß Margarete einige intimere Bildnis- und Andachtstafeln, auf denen Mitglieder ihrer burgundischen Verwandtschaft wiedergegeben waren. Diese Porträts bewahrte Margarete im *seconde chambre à chemynée* und im angrenzenden *petit cabinet* auf. Die beiden Räume dienten der Regentin als Prunkschlafzimmer und *studiolo*.

Zur Gruppe der burgundischen Andachtsbilder gehörten ein Diptychon mit Philipp dem Guten in Anbetung Mariens, ein Diptychon mit Karl dem Kühnen, ebenfalls in Anbetung Mariens, ein Elfenbeintriptychon mit Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen vor der Passion Christi, eine kleine Doppeltafel mit Karl V. und seiner Tante Margarete vor einem Marienbild kniend. Die Tafel mit Philipp vor Maria wird 1516 folgendermaßen beschrieben: *ung autre tableau de Nostre-Dame et du duc Philippe qui est venu de Maillardet, couvert de satin brouché gris et ayant fermaulx d'argent doré et bordé de velours vert, fait de la main de Jobannes*, von der Doppeltafel Karls V. heißt es 1523/24: *Item, ung aultre petit tableau de N(re) Dame en cbiefou est la*

*re presentation de l'empereur moderne et de Madame à genoux, adorant ladite ymaige, dessus ung blason aux armes d'Espagne et de Bourgogne et quatre blasons es quatre coins.*³⁴

Im Schlafzimmer bewahrte Margarete ein kleines Doppelbildnis von sich und ihrem Bruder Philipp dem Schönen auf, das um 1494 für die Heiratsverhandlungen mit dem spanischen Herrscherhaus hergestellt worden war (Abb. 207).³⁵ In ihrem *studiolo* befanden sich zusätzlich ein gemaltes Diptychon mit Karl dem Kühnen und seiner Mutter, Isabella von Portugal, sowie ein kostbares Täfelchen aus Goldemail mit einer Darstellung des Herzogs Jean de Berry, der als Bruder des Philipp le Hardi im weiteren Sinne zu den Vorfahren des Hauses Burgund gezählt wurde.³⁶ Besonders erwähnenswert ist ein Reiterporträt ihrer Mutter, Maria von Burgund, das Margarete in einer geschnitzten Eichenholzschatulle aufbewahrte: *Une chasne de bois de chasne, bien ouvree au cler dehors, et dedens la representation de madame Marie de Bourgogne, que dieu pardoint, mere de Madame, estant sus ung cheval, et l'oyseau sus le point, et au frontal du dit cheval a ung grant plumal, et plusieurs cbiens la suyvent.*³⁷ Margarete bewahrte das einzige Bildnis ihrer früh verstorbenen Mutter im persönlichen Bereich ihres Schlafzimmers und nicht in der offiziellen Porträtgalerie auf.

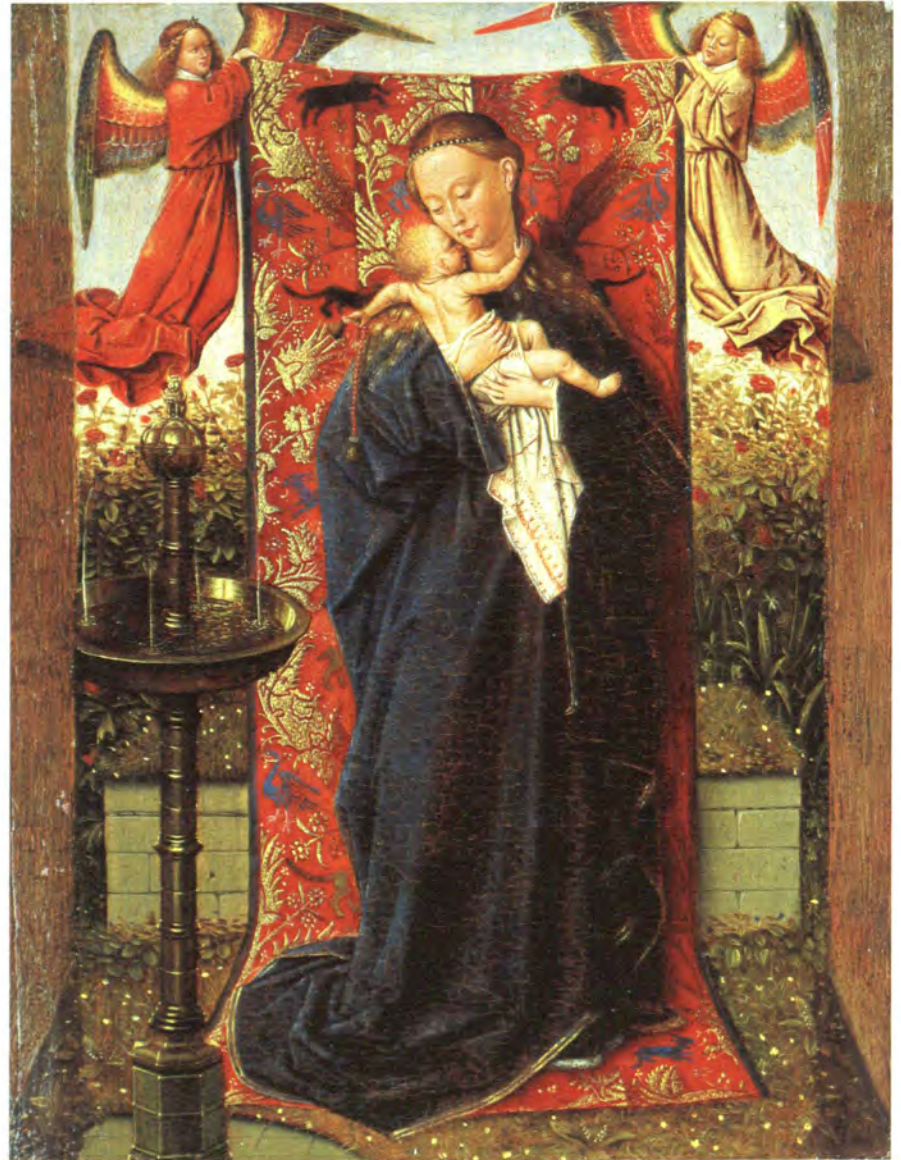
Im Schlafzimmer und im *studiolo* Margaretes befanden sich einige kostbare, teils kleinformatige Darstellungen auf, die eher für die Nahsicht geeignet waren. Diese familiären Andachtsbilder fanden ihren Platz im Schlafzimmerbereich, weil Margarete hier den größten Teil ihrer religiösen Bildwerke aufbewahrte. Das *seconde chambre à chemynée* der Regentin erfüllte eine Reihe verschiedener Funktionen. Unter anderem benutzte Margarete das mit Privataltar und Gebetsstuhl ausgestattete Prunkschlafzimmer zur Verrichtung ihrer privaten Andachtsübungen. In den Stadtrechnungen heißt es: *Item van eender cleynder schabellen ende ij bancken van v. voeten voer my vrouwen op te knyelenne.*³⁸ In diesem Kontext liegt es nahe, an die religiöse Einbindung der oben beschriebenen Werke zu denken. Margarete stiftete regelmäßig Messen für ihre verstorbenen Verwandten, auch in der benachbarten Peterskirche, und so kann angenommen werden, dass sie diese Personen regelmäßig in ihre privaten Gebete und Fürbitten einschloss.

Die hier aufgeführten Beispiele machen deutlich, dass die Familienporträts in Margaretes Residenz zwei Hauptfunktionen erfüllen konnten. In der Porträtgalerie der *première chambre* wurden sie in einer Art genealogischem Bilderstammbaum für dynastische Zwecke eingesetzt. Wie die Chroniken und Genealogien des Hauses Burgund,³⁹ die Margarete in ihrer Bibliothek aufbewahrte, dienten diese Porträts zur Überlieferung der politischen Hinterlassenschaft der Herzöge von Burgund. Im Schlafzimmerbereich, zu dem außer der Regentin nur privilegierte Personen Zugang hatten, kommt den Familienporträts eine Memorialfunktion zu, die über rein dynastische Erwägungen hinausgeht.

Im Laufe ihrer Regentschaft erwarb sich Margarete den Ruf einer kunstverständigen Auftraggeberin und passionierten Sammlerin. Margarete verlich dem Mechelner »Hof van Savoyen« durch ihre stattliche Sammlung von Skulpturen, Gemälden, Teppichen und kunsthandwerklichen Objekten das Format, das einer burgundischen Prinzessin gebührte. Wie die burgundischen Herzöge besaß auch sie eine umfangreiche und gut ausgestattete Bibliothek.⁴⁰ Künstler, Diplomaten und Gelehrte besuchten ihre Residenz in Mecheln. Weil man ihr ausgeprägtes Interesse an Kunstgegenständen kannte, wurde Margarete häufig mit Gemälden und mit kunstvoll gefertigtem Mobiliar beschenkt. Indem sie den Kunstbesitz ihrer Vorfahren in ihrer Residenz zur Schau stellte, konnte sie einerseits auf ihre burgundischen Wurzeln verweisen und andererseits ihr eigenes Handeln in die Tradition höfischen Mäzenatentums stellen.

In Margaretes Sammlung lassen sich einige erstklassige Werke altniederländischer Tafelmalerei finden, die entweder durch Erbschaft, Ankauf oder als Geschenke in ihre Sammlung gelangt waren. Diese Bildtafeln sind insofern von hoher Bedeutung, als sie Margaretes Begeisterung für die Kunst »ihrer« Niederlande deutlich zum Ausdruck bringen. Es wäre jedoch falsch, in ihrer Sammelleidenschaft eine einseitige Verherrlichung altniederländischer Kunst sehen zu wollen, die nur auf die ruhmvolle Vergangenheit Burgunds gerichtet war. Margaretes Interesse an lokaler Kultur erstreckte sich sowohl auf die vergangene wie auf zeitgenössische Entwicklungen: Erst kürzlich ist bekannt geworden, dass Margarete sich von Jean Lemaire de Belges über die Ausgrabung einer antiken Grabstätte auf ihrem Herrschaftsgebiet genauestens unterrichten ließ.⁴¹

Margaretes Sammlung niederländischer Gemälde zeichnete sich durch hohe Qualität und Vielfalt aus – da nur bei manchen Werken der Name des Künstlers genannt wird, bleiben viele Maler der im Inventar beschriebenen Tafelbilder anonym. Die Regentin besaß nachweislich mehrere Gemälde Jan van Eycks und Rogier van der Weydens, zweier Künstler also, die beide für Philipp den Guten gearbeitet bzw. in dessen Hofdienst gestanden hatten. Der um 1500 in ganz Europa berühmte und geschätzte Jan van Eyck war der bevorzugte und privilegierte Hofmaler ihres Urgroßvaters gewesen.⁴² Von seiner Hand besaß Margarete das *Arnolfini-Doppelbildnis* (Abb. 127),⁴³ das *Porträt einer jungen Frau aus Portugal* sowie dessen *Brunnenmadonna* (Abb. 204, 208).⁴⁴ Sowohl das *Arnolfini-Doppelbildnis* wie das auf Tüchlein gemalte Antlitz der *belle portugaise* hatte sie von dem aus Spanien stammenden, im Dienste des Hauses Habsburg stehenden Hofbeamten Diego de Guevara als Geschenk erhalten. Von Rogier van der Weyden eignete Margarete neben den bereits erwähnten Porträts eine *Trini-*



tätsdarstellung sowie ein Diptychon mit *Kreuzigung und Gregorsmesse*.⁴⁵ Man hat die Vermutung geäußert, dass diese beiden Werke aus burgundischen Familienbesitz in ihre Sammlung gelangt waren, da Philipp der Gute insbesondere für seine Verehrung der Dreifaltigkeit bekannt gewesen war.⁴⁶

Das 15. Jahrhundert war darüber hinaus durch folgende Bilder vertreten: eine *Mariendarstellung* von Dieric Bouts,⁴⁷ eine *Antoniustafel* von Hieronymus Bosch,⁴⁸ ein Triptychon mit *Pietà und Heiligen* von

Abb. 208
Jan van Eyck und Werkstatt
Madonna am Brunnen.
Den Haag, Koninklijk Kabinet
van Schilderijen »Mauritshuis«,
Leihgabe Rob Noortman, Maastricht
(vgl. Kat. 27)



Abb. 209
Michel Sittow
Porträt Christian II. von Dänemark.
Kopenhagen, Statens Museum
for Kunst (vgl. Kat. 57)

Petrus Christus,⁴⁹ ein Triptychon mit *Maria und verschiedenen Heiligen* von Hans Memling,⁵⁰ ein Triptychon mit *Marienpietà und zwei Engeln*, ebenfalls Memling zugeschrieben,⁵¹ eine in Miniaturmalerei ausgeführte *Mariendarstellung* von einem Künstler namens »Sandres« – vielleicht eine Miniatur des Sanders (Alexander) Bening⁵² – sowie eine *Lukrezia vom Brügger Meister vom Heiligen Blut*.⁵³

Neben diesen altniederländischen Werken besaß Margarete zahlreiche Gemälde, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden waren. Ihre niederländischen Hofmaler Bernard van Orley, Gerard Horenbout und Jan Vermeyen belieferten sie mit zahlreichen Bildnissen, die ihren Porträtbestand vervollständigen sollten; 1522 erwarb Margarete in Gent ein Porträt des Habsburger Alliierten Christian II., König von Dänemark, das von Gerard Horenbout stammte.⁵⁴ Bernard van Orley entwarf nicht exklusiv Gemälde und Bild-

Abb. 210
Jan Mostaert
Ecce Homo.
Hamburg, Kunsthalle Hamburg



teppiche für Margaretes eigene Sammlung, sondern führte gleichermaßen Arbeiten aus, die für ihre Klosterstiftungen bestimmt waren oder als diplomatische Geschenke Verwendung fanden.

Zusätzlich zu den hier nur summarisch aufgeführten Werken ihrer eigenen Hofkünstler gehörten Margarete zahlreiche Werke zeitgenössischer niederländischer Künstler. Die folgenden Bilder sind konkret identifizierbar: ein Bildnis und zwei Andachtsbilder von Jan Mostaert (Abb. 210),⁵⁵ ein Schlachtenbild von Joachim Patinir,⁵⁶ das bereits erwähnte Porträt Maximilians von Joos van Cleves, ein *Doppelporträt mit Selbstbildnis* von dem in Antwerpen tätigen »Meister von Frankfurt«⁵⁷ sowie ein weiteres Doppelporträt und ein mythologisches Gemälde von Jan Gossaert.

Die beiden Tafelbilder Gossaerts gehörten zu den progressivsten Gemälden in Margaretes Sammlung, sowohl was das Thema als auch was den Malstil anbetraf. Beide Bildtafeln waren nach 1524 als Geschenke in ihre Sammlung gelangt. In der Bibliothek der Regentin befand sich ein großformatiges Tafelbild mit der höchst unkonventionellen Darstellung der Hofzwerge König Christians II. von Dänemark.

Die beiden Höflinge waren wie Adam und Eva dargestellt: nackt, in freier Natur und mit einem Apfel in der Hand: *Ung grant tableau de peinture d'ung nain et une nayne, tenant une pomme, le cbamp de dit tableau bleu et vert, donné par le roy de Dannemarque à Madame.*⁵⁸ Im Gartenkabinett der Regentin wurde ein kleinformatiges Tafelbild Gossaerts gemeinsam mit Korallen, Muscheln, Kleinskulpturen und anderen wertvollen Sammelobjekten ausgestellt.⁵⁹ Dieses Gemälde hatte die Metamorphose von *Hermaphroditus und Salmacis* (Abb. 211) zum Thema, die sich nach einem Zweikampf zu einem Zwitterwesen vereinten.⁶⁰

Während burgundische Tafelbilder und Handschriften in der Porträtgalerie und der Bibliothek vor allem für dynastische Zwecke Verwendung fanden, tritt im Schlafzimerbereich der Regentin der Kunstwert ihrer Sammlung deutlicher in den Vordergrund. Im *seconde chambre* und im *petit cabinet* war die höchste Konzentration berühmter Bildwerke zu finden. Dies wird auch durch die differenzierten Qualitätsurteile bestätigt, die sich in den Inventaren der Regentin finden.⁶¹ Unter der Überschrift *riches tableaux de peintures et aultres* werden 38 Bilder sowie ein gewebtes Porträt der Regentin aufgeführt, die allesamt an den Wänden ihres Prunkschlafzimmers hingen. In mehreren hölzernen Schränken bewahrte Margarete weitere 47 Kunstgegenstände auf. Folgende niederländische Werke wurden durch Prädikatsurteile besonders hervorgehoben: Van Eycks *Arnolfini-Doppelbildnis* (*fort exquis*) und die *Brunnenmadonna* (*fort antique*), Sittows *Madonna* (*fort bien fete*), das *Porträt eines alten Mannes* (*exquis*), das *Porträt eines Spaniers* (*bon tableau*), das Diptychon mit Karl dem Kühnen (*riche et fort exquis*), das Tapissierbildnis der Regentin (*riche*) sowie die Bildtafeln des Juan de Flandes (*bonne, peintures esquises*).

Flämische Maler im Dienste Spaniens und Habsburgs

Zum Abschluss soll näher auf eine Gruppe niederländischer Gemälde eingegangen werden, die in Spanien entstanden waren und erst später in den Besitz Margaretes von Österreich gelangten. Die Regentin besaß zahlreiche Werke von Michel Sittow, dessen Gemälde sie in besonderem Maße schätzte. Sittow war nach seiner Ausbildung in Brügge für mehr als zehn Jahre



im Dienste Isabellas von Kastilien tätig und erledigte nach 1500 mehrere Aufträge in England und den Niederlanden. Bereits 1497 hatte Sittow die junge Margarete am spanischen Hofe kennengelernt, wo er das frisch vermählte Paar als hl. Margarete und hl. Johannes porträtiert hatte.⁶² Margarete besaß von Sittow außer jenem Diptychon ein kleinformatiges Andachtsbild mit *Maria und dem schlafenden Christuskind*, das sie liebevoll *ma mignonne* nannte – was etwa mit »meine Liebe« bzw. »meine Hübsche« zu übersetzen ist.⁶³ Nach dem Tode Isabellas von Kastilien (1506) erwarb Margarete zwei weitere Tafeln aus dem Besitz ihrer Schwiegermutter, eine *Himmelfahrt Christi* und eine *Himmelfahrt Mariens*.⁶⁴ Margarete von Österreich ließ diese beiden exquisiten Täfelchen zu einem kostbaren Diptychon mit Silberschließen umarbeiten (Abb. 212, 213) und bewahrte es gemeinsam mit den

Abb. 211
Jan Gossaert
Hermaphroditus und Salmacis.
Rotterdam, Museum Boijmans
Van Beuningen

Abb. 212
Michel Sittow
Himmelfahrt Christi.
England, Privatbesitz

Abb. 213
Michel Sittow
Himmelfahrt Mariens.
Washington DC, National Gallery
of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund



anderen Werken des aus Reval stammenden Michel Sittow in ihrem Schlafzimmer auf.

Gleichermaßen schätzte Margarete die Arbeiten des niederländischen Malers Juan de Flandes, der wie Sittow eine feste Anstellung an Isabellas Hof gefunden hatte.⁶⁵ Nach dem Tode der Katholischen Königin erwarb Margarete 32 Einzeltafeln eines unvollendeten Polyptchons (1496-1504), die Juan de Flandes unter Beteiligung Sittows und anderer für die spanische Monarchin hergestellt hatte (Abb. 175, 215-218). Zunächst hob Margarete die ungerahmten Tafelchen in einem Holzkästchen auf und zeigte sie gelegentlich ihren kunstinteressierten Besuchern. Erst 1527 ließ sie zwanzig Bilder aus diesem Satz zu einem großformatigen Diptychon umarbeiten und mit kostbarem Silberrahmen versehen. Margarete stellte dieses Meisterwerk der niederländischen Kunst im *riche cabinet*, einem kleinen, aber kostbar ausgestatteten Empfangsraum im ersten Stock ihrer Residenz aus.⁶⁶

Zu diesem Zeitpunkt waren Spanien und die Niederlande durch die Heirat Philipps und Juanas und durch die Thronfolge ihres Sohnes Karl fest miteinander verbunden. Im Laufe der Jahre hatte Karl V. seinen Regierungssitz mehr und mehr nach Spanien

verlagert, während er die Niederlande und Österreich durch Familienmitglieder verwalten ließ. Auch Margarete war darum bemüht gewesen, die politische Einheit zwischen Spanien und den Niederlanden in Mecheln zu unterstützen. Dieses Anliegen spiegelt sich auch in der Ausstattung ihrer Residenz, z. B. im *riche cabinet*, wider. Auf Juan de Flandes Diptychon befanden sich versteckte Porträts und Devisen der spanischen Königsfamilie sowie ein diskreter Verweis auf die Heirat zwischen Margarete und Juan. Im Audienzzimmer der Regentin befand sich außerdem ein kostbarer, mit Wappen und Silberornamenten verzierter Tisch, der ebenfalls aus Spanien stammte. Durch ihr spanisches Mobiliar, die heraldischen Teppiche und Tafelbilder aus Spanien unterstrich sie die Gemeinsamkeiten zwischen dem burgundischen und dem iberischen Teil des Habsburgerreiches.

Künstler wie Sittow und De Flandes trugen als »Kulturbotschafter« wesentlich zur Vereinigung des der beiden Teile des Reiches bei. Sie waren in den Niederlanden ausgebildet worden und lebten zu einer Zeit am spanischen Hofe, als die dynastischen Verbindungen zwischen diesen beiden Reichen so eben begonnen hatte. Die spanischen Könige hegten

seit längerem eine Vorliebe für burgundische Kunst und hatten bereits zuvor zahlreiche niederländische Bildwerke nach Spanien kommen lassen. Im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts übernahmen niederländische Maler eine führende Stellung am Hof Isabellas und Ferdinands und wirkten direkt auf das kulturelle Leben der spanischen Hocharistokratie ein.⁶⁷ In der Tradition Philipps des Guten und Karls des Kühnen ließen sich auch die Mitglieder des spanischen Hofes von Juan de Flandes und Michel Sittow porträtieren.

Das von Sittow und De Flandes ausgeführte Polyptychon der Katholischen Königin ist ein besonders interessantes Beispiel, weil es die Mobilität von Menschen und Kunstwerken in exemplarischer Weise vor Augen führt: Isabella von Kastilien gab das Werk in Spanien in Auftrag, Margarete erlebte die Entstehung des Polyptychons als spanische Prinzessin mit, einige Jahre danach erwarb sie mehrere Bilder aus dem Nachlass ihrer Schwiegermutter und bewahrte die ungerahmten Einzeltafeln in ihrer Residenz auf; zu

einem späteren Zeitpunkt ließ Margarete aus dieser Gruppe zwei Diptychen mit Silberrahmen herstellen. Nach dem Tode der Regentin beschloss Karl V., das größere der beiden Diptychen nach Spanien zurückzuschicken;⁶⁸ Fragmente davon befinden sich noch heute in den königlichen Sammlungen des Palacio Real zu Madrid (Abb. 215-218).

Wie an einigen wenigen Beispiele gezeigt werden konnte, blieb die kulturelle Führungsrolle, welche Burgund während des 15. Jahrhunderts in weiten Teilen Europas einnahm, auch unter der Ägide der Habsburger für einige Jahrzehnte gewahrt. In Mecheln schärfte Margarete von Österreich das Bewusstsein der jüngeren Generation für die kulturellen Errungenschaften der burgundischen Herrschaftsgebiete. Nach ihrem Tode setzten Maria von Ungarn und Karl V. diese Tradition auf ihre eigene Weise fort und hielten das kulturelle Erbe ihrer Vorfahren sowohl in den Niederlanden wie in Spanien in Ehren.

- 1 Erbe 1993, S. 74ff.
- 2 Hertlein 1977, S. 294-305.
- 3 zitiert nach dem Original.
- 4 Wiesflecker 1971-86, I, S. 228-247, S. 389-395.
- 5 Appuhn 1979, S. 183, Abb. 57-90.
- 6 Appuhn 1979, S. 183.
- 7 Appuhn 1979, S. 182.
- 8 Innsbruck 1992, Nr. 124f.
- 9 Wiesflecker 1971-86, I, S. 113-81, S. 200-47.
- 10 Zimmerman u. Kreytzi 1885, Reg. 2318, S. X, 2331, S. XI, 2345, S. XII. Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Anja Eisenbeiß, Universität Heidelberg.
- 11 *Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses* 31 (1913/14), S. 253; Wien 2000, Nr. 32, S. 187.
- 12 Otto 1964; Anja Eisenbeiß bereitet eine neue Studie zu Strigels Porträts vor.
- 13 Eichberger u. Beaven 1995, S. 230-234; Innsbruck 1992, Nr. 156, S. 343f; Hand 1978, S. 58f.
- 14 Hand 1996.
- 15 Michelant 1871, S. 92.
- 16 Michelant 1871, S. 68.
- 17 Wien, ÖNB, Ms. 2606, fol. 76v; Thoss 1987, S. 95; Eichberger u. Beaven 1995, S. 233.
- 18 Wien, ÖNB, Ms. 1907, siehe: Thoss 1987, Nr. 67, S. 104ff; Brinkman 1996; vgl. Innsbruck 1992, Nr. 1000, S. 283ff.
- 19 Steenbock 1998, S. 159-60.
- 20 Leo X.: Vatikan, B.A.V., C. S. 34, 36 u. 160; Julius II.: Vatikan, B.A.V., C. S. 23; Heinrich VIII.: London, B.L., Royal 8 G VII; Friedrich der Weise: Jena, U.B., Ms. 2-5, 7-9, 12, 20-22; vgl. Kapp 1987, S. 176-191.
- 21 Schreurs 2000.
- 22 Wien, ÖNB, Musiksammlung, S. M. 15495 u. 15497; vgl. Kapp 1987, S. 185f; Schreurs 2000, S. 55ff.
- 23 Bonn-Wien 2000, Nr. 31, S. 128; Schreurs 2000, S. 68-71.
- 24 Philipp: Brüssel, B.R., Ms. 9126; Vatikan, B.A.V., Chigiiana CVIII 234; Wien, ÖNB, Ms. 1783; Margarete: Mecheln, Stadsarchief; Brüssel, B.R., Ms. 228, 6428, 9085 u. 11239; Karl: Montserrat B.M., 766 u. 773; Wien, ÖNB, Ms. 15496; Ferdinand: Vatikan, B.A.V., Pal. lat. 1976-79; Catharina: Brüssel, B.R., Ms. 15075; siehe Kapp 1987, S. 176-191 u. Schreurs 2000.
- 25 *Ibid.*, S. 128-145.
- 26 Blockmans u. Prevenier 1998, S. 206-234.
- 27 Eichberger 2000a.
- 28 Eichberger 2000b; Debae 1995.
- 29 Eichberger 2001, S. 4-24.
- 30 Eichberger 1992, S. 23-44.
- 31 Eichberger u. Beaven 1995, S. 230.
- 32 Eisler 1989, Nr. 1, S. 35-39.
- 33 Smith 1979, S. 279-331.
- 34 Lille, Archive du Nord, B. 3507; Paris, B.N., Cinq Cents de Colbert 128, fol. 70v: [1523/24]; Eichberger 1998, S. 301.
- 35 Campbell 1998, S. 110-115.
- 36 Michelant 1871, S. 93 u. 97.
- 37 Wien, O.St.A., Nr. 1176, fol. 19v: [nach 1524].
- 38 Brüssel, Algemeen Rijksarchief, AR 41297, fol. 212v: [1518].
- 39 Michelant 1871, S. 59f.
- 40 Debae 1995, Eichberger 2002a.
- 41 Fontaine 2001, im Druck.
- 42 Smith 1979, S. 215-239.
- 43 Campbell 1998, S. 174-210.
- 44 Hierzu: Duverger 1928, S. 210-220.
- 45 Eichberger 1998, S. 306 u. Anm. 67; Finot 1895, S. 210; Michelant 1871, S. 93.
- 46 Smith 1979, S. 247ff.
- 47 Finot 1895, S. 210.
- 48 Finot 1895, S. 210; Michelant 1871, S. 87.
- 49 Lemaire, Henry u. Rouzet 1991, Nr. 51, S. 159f.
- 50 Finot 1895, S. 209-10; Michelant 1871, S. 87.
- 51 Finot 1895, S. 209-10; Michelant 1871, S. 85; Lorentz u. Reynaud 1994, S. 10-17.
- 52 Finot 1895, S. 211 u. Michelant 1871, S. 95; zu Alexander Bening siehe Winkler 1942.
- 53 Michelant 1871, S. 83.
- 54 Eichberger u. Beaven 1995, S. 232; Duverger 1930, S. 85f.
- 55 Duverger 1971, S. 113-7; Eichberger u. Beaven 1995, S. 227; Eichberger 1998, S. 298 u. Anm. 28.
- 56 Gent 2000, Nr. 133f.
- 57 Finot 1895, S. 210.
- 58 Wien, Öster. Staatsarchiv, HLF 1176, fol. 97r: [nach 1524]; Michelant 1871, S. 58.
- 59 Eichberger 2002a.
- 60 Lammertse 1994, S. 174-179; Eichberger 1996, S. 259-279.
- 61 Eichberger 2002b, Kap. 5.
- 62 Eichberger 1998, S. 301f.
- 63 siehe: Finot 1895, S. 210 u. Michelant 1871, S. 87.
- 64 Hispania-Austria 1992, Nr. 53, S. 233ff.; Eichberger 1998, S. 303ff.
- 65 Ishikawa 1989; Weniger 1996.
- 66 Eichberger 2002b, Kap. 2.
- 67 Innsbruck 1992, Nr. 44, S. 227f; Nr. 191, S. 376f; Nr. 192, S. 379; Nr. 197, S. 383.
- 68 Ishikawa 1989, S. 24-50.

Abb. 214
Meister von Moulins (Jean Hay?)
Porträt der Margarete von Österreich.
New York, The Metropolitan
Museum of Art, The Robert
Lehman Collection
(vgl. Kat. 73)





Abb. 215
 Juan de Flandes
 Vier Tafeln aus dem Retabel Isabellas der
 Katholischen

Die Auferweckung des Lazarus.
 Madrid, Patrimonio Nacional,
 Palacio Real (vgl. Kat. 117)



Abb. 216
 Juan de Flandes
 Vier Tafeln aus dem Retabel Isabellas der
 Katholischen

Die Speisung der 4000.
 Madrid, Patrimonio Nacional,
 Palacio Real (vgl. Kat. 117)



Abb. 217
 Juan de Flandes
 Vier Tafeln aus dem Retabel Isabellas der
 Katholischen

Jesus und die Kanaanäische Frau.
 Madrid, Patrimonio Nacional,
 Palacio Real (vgl. Kat. 117)



Abb. 218
 Juan de Flandes
 Vier Tafeln aus dem Retabel Isabellas der
 Katholischen

Gefangennahme Christi.
 Madrid, Patrimonio Nacional,
 Palacio Real (vgl. Kat. 117)

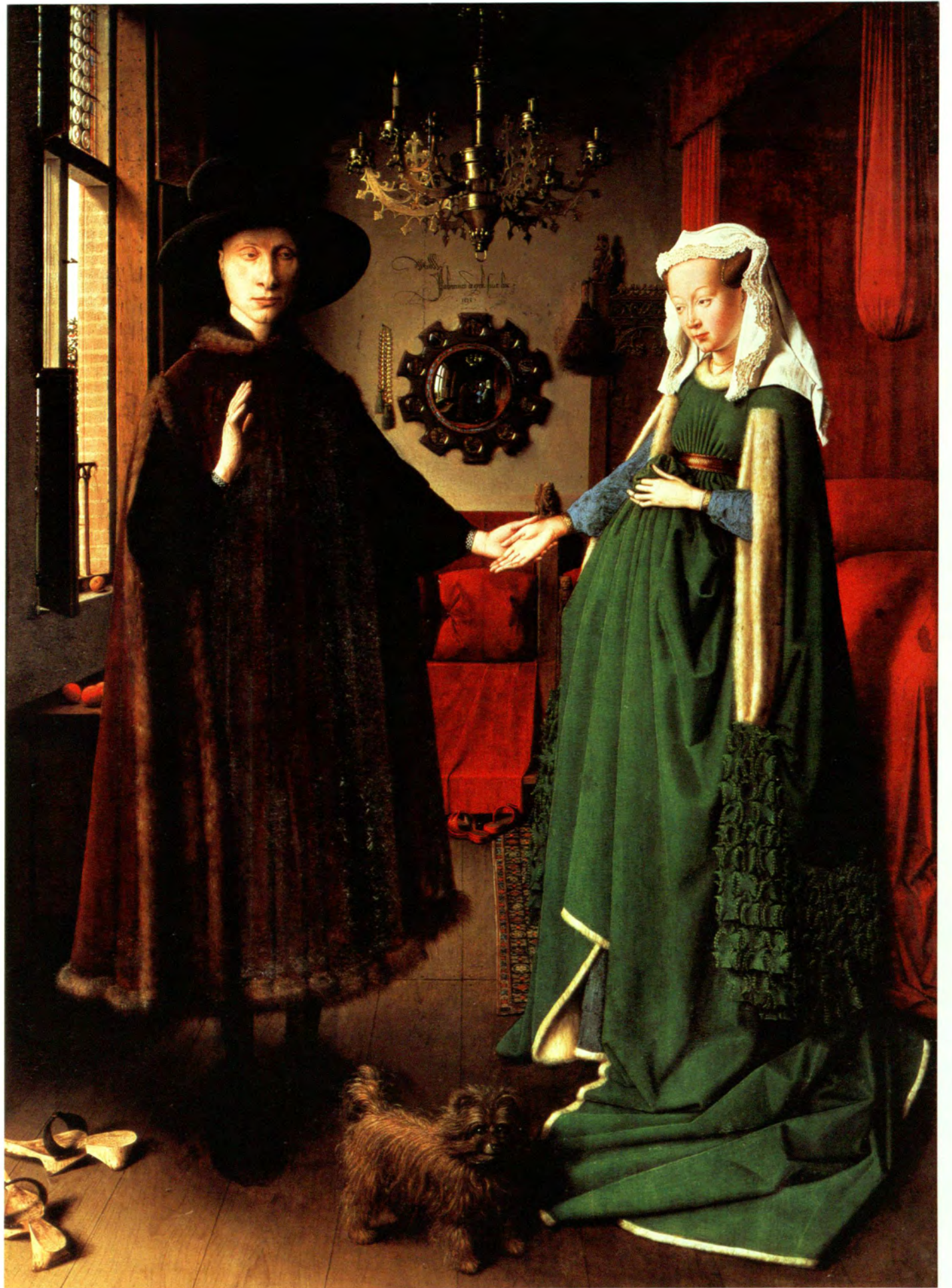


Abb. 127
Jan van Eyck
Arnolfini-Doppelbildnis.
London, National Gallery

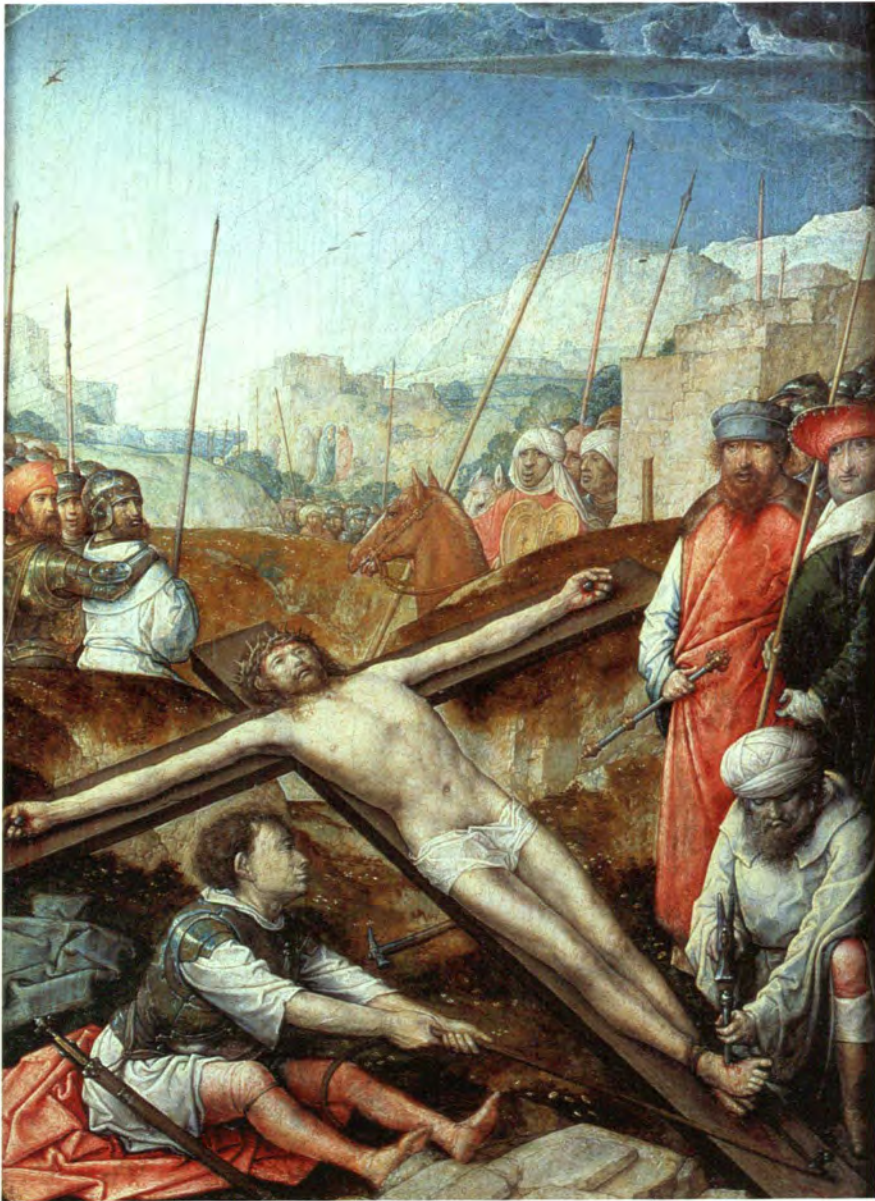


Abb. 175
Juan de Flandes
Kreuzannagelung aus dem Retabel
Isabellas der Katholischen.
Wien, Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie (vgl. Kat. 117)