

Paris 1400. Les arts sous Charles VI, Ausstellungskatalog Paris; Hrsg. Elisabeth Taburet-Delahaye; Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux/ Librairie Arthème Fayard 2004; 416 S.; 365 farbige und 110 SW-Abb.; ISBN 2-2136-2022-9; € 45,-

La France et les arts en 1400. Les Princes des fleurs de lis; Hrsg. Thierry Crépin-Leblond u. a.; Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux 2004; 128 S.; 76 farbige und 14 SW-Abb.; ISBN 2-7118-4725-X; € 18,-

Die Regierungszeit Karls VI. (1368–1422) hat in Frankreich einen äußerst schlechten Ruf. Als Nachfolger seines brillanten Vaters Karl V., „des Weisen“ (reg. 1364–1380), wird Karl im Alter von 12 Jahren zum König gekrönt. Doch kaum an der Regierung, verfällt der junge König zunehmend dem Wahnsinn, während sich rivalisierende Prinzen um die Macht streiten und Frankreich schließlich in eine neue Etappe des Hundertjährigen Krieges mit England führen. Die Niederlage in der Schlacht von Azincourt 1415 und der Kapitulations-Vertrag von Troyes 1420 sind die düsteren Höhepunkte einer von Krieg und Bürgerkrieg gezeichneten Epoche. Soweit das Bild der Historiker – die Kunst der Zeit vermittelt eine ganz andere Vorstellung. Die Jahrzehnte um 1400 werden von jeher zu den Glanzperioden der französischen Kunst gezählt, mit Werken wie dem „Goldenen Rössl“ oder den „Très Riches Heures du Duc de Berry“. Allerdings wurden die meisten dieser Werke bislang weniger mit Karl VI. und Paris, als mit anderen Mitgliedern des Hauses Valois, wie den Herzögen von Burgund und Berry, in Zusammenhang gebracht.

Gegen diese allzu einseitige Sicht wendet sich der umfangreiche Katalog zu einer Ausstellung im Louvre (22.3.–19.7.2004), die sich unter dem Titel „Paris 1400“ explizit den „Künsten unter Karl VI.“ widmet. Entstanden unter der Regie von Elisabeth Taburet-Delahaye, leitender Konservatorin der Abteilung Kunsthandwerk des Louvre, mit maßgeblicher Beteiligung von François Avril, Ehrenkonservator der Bibliothèque nationale und einem der besten Kenner der französischen Buchmalerei des späten Mittelalters, versucht der Katalog ein möglichst umfassendes Bild der Pariser Kunstproduktion zwischen 1380 und 1430 zu zeichnen. Neben den zentralen Gattungen Buchmalerei und Goldschmiedekunst werden auch Architektur, Plastik bzw. Bauplastik, Elfenbeinschnitzerei, Textilkunst, Tafelmalerei, Glasmalerei und Münzen vorgestellt. Hinzu kommen teilweise reich verzierte Urkunden und Archivalien wie Rechnungsbücher und Inventare, welche die Kunstwerke und ihre Auftraggeber historisch verankern und ein Bild vom Sammler- und Stifterwesen der Zeit vermitteln.

Ziel des Ausstellungskatalogs ist eine neue Sicht auf die Kunstproduktion in Paris und gleichzeitig eine Auf- und Neubewertung der Stadt innerhalb des „panorama artistique“ im Europa des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Allerdings fehlt im Katalog eine ausführlichere Darstellung dieses „Panoramas“ und damit des historischen wie kunsthistorischen Hintergrunds. Die beiden allzu knappen einleitenden Beiträge zu „Paris zur Zeit Karls VI.“ von Bernard Guenée (S. 19–20) und Colette

Beaune (S. 21–25) können diesen Mangel kaum ersetzen. Die entscheidenden Hintergrundinformationen sind nicht im Katalog selbst, sondern in einer weiteren Publikation zu finden, „La France et les arts en 1400“. Sie steht verbindend zwischen einer ganzen Reihe von Ausstellungen, die sich im Sommer 2004 in Paris, Chantilly, Dijon, Blois und Bourges mit der Kunst in Frankreich um 1400 beschäftigt haben und durch entsprechende Einzelpublikationen begleitet werden. Der als „Album des Expositions“ angebotene Begleitband enthält neben fünf Aufsätzen namhafter Wissenschaftler wie Françoise Autrand, Michel Zink oder Fabienne Joubert auch eine für die Orientierung wichtige Zeittafel und eine Genealogie des Hauses Valois, die im Pariser Ausstellungskatalog fehlen.

Das dezentralisierte Konzept der Ausstellungsserie bedeutet eine klare Abgrenzung von der letzten großen Ausstellung, die sich unter dem Titel „Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V“¹ mit der Kunst des 14. und frühen 15. Jahrhunderts beschäftigt und die gesamte französische Kunstproduktion jener Epoche von Flandern bis in die Provence umfaßt hatte. Die Ausstellungen des Jahres 2004 stellen hingegen die einzelnen Persönlichkeiten in den Vordergrund, welche Kunst und Politik um 1400 maßgeblich bestimmt haben: die „Princes du lys“, allen voran die Herzöge Jean sans Peur und Philippe le Hardi von Burgund (Dijon), Jean de Berry (Bourges) und Louis d’Orléans (Blois). Daß sie alle nicht nur in den jeweiligen Ausstellungspublikationen, sondern auch im Pariser Katalog ausführlich gewürdigt werden, hängt mit der neuen Rolle von Paris als königlicher Residenzstadt um 1400 zusammen. Denn auch die „Prinzen der Lilie“ residierten neben ihren Stammsitzen mit ihren Höfen zunehmend in Paris, wo sie prachtvolle Hôtels errichten ließen und Kunstwerke in Auftrag gaben. Der Tatsache der Doppel-Residenzen erschwert die Lokalisierung vieler Kunstobjekte in dieser Zeit, was sich auch im vorliegenden Ausstellungskatalog spiegelt.

Der Katalog folgt weitgehend der Gliederung der Ausstellung nach chronologischen und sehr eng gefaßten thematischen Aspekten. Den zeitlichen Rahmen bildet die Regierungszeit Karls VI., welche in die drei großen Perioden Auftakt, Blüte und Niedergang unterteilt ist. Bildet die Zeit von der Königskrönung 1380 bis zur tatsächlichen Machtübernahme Karls VI. im Jahre 1390 den ersten, noch weitgehend von der Kunst der vorhergehenden Epoche geprägten Abschnitt, so umfaßt der zweite, weit- aus längere Abschnitt die zwei Jahrzehnte um die Jahrhundertwende. Sie sind durch eine relative politische und ökonomische Stabilität und eine außerordentliche Blüte der Künste geprägt. Mit dem Jahr 1415 beginnt aus historischer Sicht die Zeit der „Krisen“ bis zum Tod Karls VI. im Jahr 1422, eingeleitet durch die Niederlage bei Azincourt, den Tod von wichtigen Auftraggebern wie dem Thronfolger Louis de Guyenne, des Duc de Berry und der Ermordung Johann Ohnefurchts, verbunden mit Bürgerkrieg und gefolgt von der Kapitulation und englischer Besatzung. Auch wenn sich hinsichtlich der Kunst dieser Jahre kein unmittelbarer Niedergang feststel-

1 Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V, Ausstellungskatalog, hrsg. von Françoise Baron, Paris 1981.

len läßt, so zeigen Werke wie die „Grandes Heures de Rohan“, daß neben Paris zunehmend andere Kunstzentren wichtig wurden.

Neben dieser groben zeitlichen Gliederung ist der Katalog in eine Vielzahl von Ober- und Unterthemen gegliedert, die die chronologische Ordnung jedoch in vielen Fällen unterlaufen. Den jeweiligen Katalognummern ist stets eine kurze Einleitung vorgeschaltet, die generelle Aspekte des Themas und den Forschungsstand erläutert. Im Gegensatz zu einer rein chronologischen oder nach Kunstgattungen bzw. Künstlern getrennten Einteilung, wie etwa in den „Fastes gothiques“ oder in der jüngsten Überblickspublikation zur Buchmalerei in der Zeit Karls VI. von Albert Châtelet², bringt die thematische Gliederung den Facettenreichtum der Kunstproduktion um 1400 stärker zum Ausdruck. Strenge Gattungsgrenzen werden aufgehoben, ikonographische Parallelen zwischen den Gattungen betont und Verbindungslinien zwischen einzelnen Ateliers aufgezeigt. Statt einzelner Künstlerpersönlichkeiten stehen die Mäzene im Vordergrund. Unterstrichen wird die Vielfalt der kunsthandwerklichen Techniken und der religiösen wie profanen Themen. In weiteren Kapiteln geht es schließlich um übergeordnete Stilfragen: die Neuerungen hinsichtlich einer stärker realistischen Darstellungsweise, die Position der Pariser Kunst innerhalb der „Internationalen Gotik“ und den Typus der „Schönen Madonnen“.

Der thematische Zugang beschreitet insgesamt Neuland und bedeutet damit ein gewisses Wagnis. Bislang beschränkte sich die Beschäftigung mit dem Thema weitgehend auf die einzelnen Gattungen, vor allem Skulptur, Kunsthandwerk oder Malerei bzw. Buchmalerei³. Weitgehend zerstört und nur teilweise anhand von Baubeschreibungen und Bilddokumenten aus dem 19. Jahrhundert zu rekonstruieren ist die Pariser Architektur um 1400. Die bisherigen Untersuchungen der erhaltenen Fragmente und Dokumente ergeben ein eher konservatives Bild der Architektur unter Karl VI. So wurde der seit Mitte des 14. Jahrhunderts verbreitete Stil des „Gothique flamboyant“ in Paris nur sehr zögernd und in reduzierter Form rezipiert. Daß dies allein an der übermächtigen Figur von Raymond Du Temple, Hofarchitekt Karls V., lag, der das Architekturschaffen in Paris von 1359 bis zu seinem Tod um 1403 maßgeblich bestimmte, erscheint als zu einseitig. Allerdings beschäftigt sich die Forschung erst in den letzten Jahren verstärkt mit dem Thema der Pariser Architektur um 1400, wie die jüngsten und teilweise noch laufenden Untersuchungen zu Vincennes, zur Tour Jean sans Peur oder zum Château de Marcoussis zeigen⁴. Hier ist künftig auch mit einem klareren Bild hinsichtlich der Fragen zur Raumaufteilung, Raum-

2 ALBERT CHÂTELET: *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du maréchal Boucicaut*; Dijon 2000.

3 Zuletzt etwa CHARLES STERLING: *La peinture médiévale à Paris 1300–1500*, Bd. 1; Paris 1987; – EVA KOVÁCS: *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*; Dijon 2004; – ULRIKE HEINRICHS-SCHREIBER: *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris, 1360–1420*, Berlin 1997. Siehe dazu die Besprechung von Gerhard Schmidt in diesem *Journal* 4, 2000, S. 132–136.

4 Einen Überblick über die Forschungssituation gibt PHILIPPE PLAGNIEUX in seinem Beitrag „Les débuts de l'architecture flamboyante dans le milieu parisien“ im Beiband „La France et les arts en 1400“ (S. 83–95).

funktion und Bauausstattung zu rechnen – letztere ist im Katalog nur durch einige Bodenfliesen (Kat. 64B) vertreten.

Die Kuratoren haben sich bemüht, möglichst alle Gattungen im Katalog zu berücksichtigen, allerdings stößt dieses Bestreben rein aus Gründen der Überlieferung schnell an seine Grenzen. Erwartungsgemäß überwiegt die Buchmalerei mit über achtzig Nummern, gefolgt von Goldschmiedewerken bzw. Kunsthandwerk sowie Skulpturen (inklusive Bauskulptur) mit jeweils rund fünfzig Nummern. Nur durch wenige Beispiele vertreten sind Tapisserien und Kleidung, Tafel- und Glasmalerei, Münzen und Elfenbeinobjekte. Fast schon Kuriosa sind neben den erwähnten Fliesen eine Kinderrüstung (Kat. 26), ein Stickaltar (Kat. 148) und ein Zeichnungs- bzw. Skizzenbuch (Kat. 189). Verglichen mit den immensen Schätzen, die in den Inventaren Karls VI. oder des Duc de Berry aufgeführt sind, hat sich nur ein geringer Bruchteil bis heute erhalten, wobei gerade Goldschmiedeobjekte teilweise schon zu Lebzeiten ihrer Besitzer aus finanziellen Gründen eingeschmolzen wurden.

Im Gegensatz zur Quantität steht die hohe Qualität der erhaltenen Goldschmiedewerke. Das Spitzenstück der Goldschmiede-Email-Kunst der Zeit überhaupt ist das sogenannte „Goldene Rössl“ aus Altötting (Kat. 95). Angefertigt im Auftrag der französischen Königin Isabeau de Bavière als Neujahrsgeschenk („étrenne“) für ihren Gatten 1405, wurde es bereits wenige Monate später als Pfand an Isabeaus Bruder, den Herzog Ludwig von Bayern-Ingolstadt, übergeben und kam 1509 mit weiteren Pretiosen in die Schatzkammer der Wallfahrtskirche Altötting. Erstmals nach 600 Jahren kehrte die außergewöhnliche Goldschmiede-Email-Plastik anlässlich der Ausstellung als Leihgabe der Kapellstiftung Altötting an ihren Entstehungsort Paris zurück. Für die frühe internationale Wertschätzung der Pariser Gold-Email-Kunst spricht die Tatsache, daß nicht nur das „Rössl“, sondern auch zahlreiche andere Pretiosen, etwa die „Pace da Siena“ genannte Ikone (Kat. 91) oder der „Kalvarienberg“ von Esztergom (nicht in der Ausstellung) schon kurz nach ihrer Entstehung in fürstliche Sammlungen und kirchliche Schatzkammern in ganz Europa kamen. Das allgemein als „Goldenes Rössl“ bekannte vollplastische Marienbild überragt alle anderen Werke nicht nur durch seine Größe und die Menge und Kostbarkeit der Materialien, sondern auch durch die Feinheit der Ausführung. Doch nach wie vor wirft die „image de Nostre-Dame“, der zuletzt das Bayerische Nationalmuseum 1995 aus Anlaß der Restaurierung eine eigene Ausstellung widmete⁵, eine Reihe an ikonographischen Rätseln auf. Nach wie vor ungeklärt ist etwa die Identifikation der Figur gegenüber dem König, zu der auch der Pariser Katalog in den kundigen, wenn auch knappen Beiträgen Renate Eikelmans keine neuen Lösungen anbietet. Leider wurde bei der Konzeption des Katalogs darauf geachtet, allen Objekten den gleichen Platz zuzugestehen und damit auch außergewöhnliche Stücke nicht ausführlicher zu würdigen.

Neben der Goldschmiedekunst zeigt der Katalog eine der bislang umfassendsten Zusammenschauen von Spitzenwerken der französischen Buchmalerei um 1400.

5 Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400, Ausstellungskatalog, hrsg. von Reinhold Baumstark, München 1995.

Beispielsweise sind nahezu alle berühmten Gebetbücher des Duc de Berry zumindest in Einzelblättern vertreten, von den „Petites Heures“ (um 1375–80 und 1385–90) über die 1390 begonnenen „Très Belles Heures“, den „Psalter“ (um 1386), bis hin zu den „Grandes Heures“ (1409) und den „Belles Heures“ (1406–09) der Gebrüder Limburg⁶. Letztere konnten in der Ausstellung dank ihrer kürzlichen Faksimilierung in neun Doppelseiten gezeigt werden. Neben den Gebrüdern Limburg sind viele der großen Meister der Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts mit ihren namengebenden und weiteren Werken vertreten, so etwa Jacquemart de Hesdin, der Boucicaut-Meister, der Mazarin-Meister, der Meister der Marienkrönung oder der Meister der Brüsseler Initialen.

Auch im Falle der Buchillumination setzt sich der Katalog durch seinen thematischen Zugang deutlich von der bislang dominierenden Stilgeschichte ab. Anstatt die stilistische Entwicklung eines Künstlers und die Abgrenzung zu möglichen Ateliermitarbeitern geschlossen zu verfolgen, sind bei den meisten Miniaturisten die Werke über mehrere Abteilungen verteilt. So werden Handschriften des Jacquemart de Hesdin zunächst im Abschnitt zu Jean de Berry als Mäzen behandelt, aber auch im Kapitel zum „Grand nouveau pictural“ sowie im Kapitel „Skizzenbuch“. Der anonyme Boucicaut-Meister, benannt nach dem um 1408 entstandenen „Stundenbuch des Maréchal Boucicaut“ (Kat. 172), erscheint sowohl unter dem Aspekt des Mäzenatentums von Louis de Guyenne als auch des Mäzenatentums weiterer Auftraggeber, daneben taucht er im Themenbereich „Nouvelles dévotions“ sowie unter dem Aspekt des „Grand nouveau pictural“ auf. Diese Art der thematischen Zuordnung verdeutlicht den Facettenreichtum der Buchmalerei der Zeit, klare Künstlerpersönlichkeiten, wie sie die französische Miniaturkunst entscheidend geprägt haben, zeichnen sich auf diese Weise jedoch nur schwer ab. Gleiches gilt für ihre Auftraggeber. In dem speziell Jean de Berry gewidmeten Kapitel sind nur die frühen Handschriften aus seinem Besitz zu finden, die herausragenden und mit diesem Auftraggeber am engsten verbundenen Werke der Gebrüder Limburg sind hingegen einem anderen, weit entfernt stehenden Kapitel zugeordnet.

So sinnvoll es angesichts der Fülle der Objekte erscheint, übergeordnete Überlegungen zu den bestimmten Themen in Form einer direkten Einleitung den einzelnen Katalognummern voranzustellen, so sehr spiegeln gerade diese kurzen Einführungstexte die Problematik der Anordnung des Katalogs. Häufig verweisen nämlich die Einleitungen nicht auf die nachfolgenden Katalognummern, auf die sie sich eigentlich beziehen sollten, sondern auf weit vorstehende oder nachfolgende Objekte, die anderen Kapiteln zugeordnet wurden und wichtige Informationen zum Thema unter einem anderen Aspekt behandeln, wie etwa das Beispiel des Duc de Berry als Mäzen zeigt. Der Leser ist zu ständigem „Springen“ genötigt, ohne daß ein wirklich strukturiertes Netz der Kunstproduktion der Zeit entsteht. Die Fülle an Einzelthemen ist si-

⁶ Es fehlen von den bekannten Stundenbüchern allein die „Très Riches Heures“, denen in Chantilly zeitgleich eine eigene Ausstellung mit Publikation gewidmet war.

cher symptomatisch für die Vielfalt der Pariser Kunstproduktion der Zeit, sie steht ein Stück weit aber auch für die Schwierigkeit, das Thema als Ganzes zu erfassen.

Einige der Einzelaspekte berühren spannende Fragen der Forschung, etwa das derzeit verstärkt diskutierte Thema der Produktionsformen und -bedingungen von Tafel- und Buchmalerei⁷. Unter dem Titel „Zeichenbücher, ‚Laboratorien‘ der künstlerischen Schöpfung“ werden in einem kurzen Katalogeintrag zwei Beispiele für die höchst seltenen Skizzenbücher bzw. -blätter vorgestellt, von denen eines möglicherweise in Teilen von Jacquemart de Hesdin stammt (Kat. 189). Zu Recht diskutiert Philippe Lorentz in seinem Einleitungstext den Stellenwert dieser äußerst detailreichen und fein schattierten Zeichnungen im künstlerischen Entwurfsprozeß. Sie stellen wohl weniger künstlerische Notizen oder Probestücke im Sinne einer modernen Skizze als vielmehr den wohl gehüteten Vorlagen-Fundus einer Werkstatt dar. Es wäre interessant gewesen, dieses Kapitel mit jenem leider sehr knappen zur „Produktion illuminierten Bücher“ zu verbinden und darüber hinaus zwei Beispiele für unvollendete Miniaturseiten einzubeziehen, die jedoch anderen Kapiteln zugeordnet wurden. Es handelt sich zum einen um die Miniaturseite mit der Messe der königlichen Familie in der Pariser Sainte-Chapelle im „Missale des Louis de Guyenne“ (Kat. 70), die im Stadium der Unterzeichnung stehen blieb, wobei die Architekturdetails wesentlich detaillierter angelegt sind als die Figuren im Vordergrund. Ein anderes Beispiel sind die Darstellungen der Prozessionen Gregors des Großen in den Rändern eines Pariser Stundenbuchs von 1408 (Kat. 185). Auch hier sind die Details der Architektur bereits so genau angelegt, daß man kaum an eine Unterzeichnung glauben möchte, während die Figuren überwiegend umrißhaft erscheinen.

Die Vielfalt der in Ausstellung und Katalog vorgestellten Werke läßt interessante Verbindungen zwischen den Gattungen entstehen, doch auch sie werden im Katalog nur in Einzelfällen thematisiert. Naheliegend sind etwa die Fragen einer Verbindung zwischen Goldschmiedekunst und Malerei, Goldschmiedekunst und (gefaßter) Skulptur sowie zwischen Buch- und Tafelmalerei. Auf diese gattungsüberschreitenden Bezüge geht vor allem Philippe Lorentz im Kapitel zur Tafelmalerei um 1400 ein (S. 194–200). Er sieht bei den fünf kleinen Gemälden, die er entsprechend ihrer Wirkung als „tableaux d’orfèvrerie“ beschreibt, deutliche Verbindungen zur zeitgleichen Goldschmiedekunst. Diese ist besonders durch die ähnliche Musterung der Goldgründe sowie die Farbigkeit der Täfelchen gegeben, die einst tatsächlich an jene der transluziden Goldemails erinnert haben muß. Deutliche Position bezieht Lorentz auch hinsichtlich der umstrittenen Lokalisierung und Zuschreibung einiger Gemälde, etwa der „Marienkrönung“ (Kat. 112), für die er eine Entstehung in Paris annimmt und die er in unmittelbare Nähe einer um 1402 datierten Miniatur gleichen Themas rückt. Für drei Grablegungs- bzw. Beweinungstäfelchen (Kat. 114–116) bringt Lorentz erneut eine Autorschaft Henri Bellechoses ins Spiel, welche den engen Zusammenhang zwischen der Pariser und burgundischen Hofkunst unterstreichen würde.

7 RICHARD H. ROUSE/MARY A. ROUSE: Manuscripts and their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200–1500. *Illiterati et uxorati*, 2 Bde.; London/Turnhout 2000; siehe dazu die Besprechung von MICHAELA KRIEGER in diesem Heft, S. 204–212.

Die Beiträge von Philippe Lorentz gehören zu den wenigen, die deutlicher Position beziehen und Vorschläge für neue Forschungsansätze machen. Unklar bleibt das Bild etwa bei den Madonnenskulpturen und der im betreffenden Kapitel gestellten Frage nach ihrem Zusammenhang mit den „Belles Madones“ (S. 324–339). Zwar konnten durch die Forschungen von Françoise Baron in den letzten Jahren einige strittige Datierungen und Lokalisierungen von Skulpturen geklärt und damit auch gegenüber den entsprechenden Katalogbeiträgen in den „Fastes gothiques“ präzisiert werden, doch bleibt das konkrete Verhältnis der Pariser Madonnen zur mitteleuropäischen Skulpturenproduktion der Zeit über allgemeine Stilparallelen hinaus weiter unscharf.

Der Katalog stellt das bislang umfassendste Panorama der Pariser Kunstproduktion um 1400 dar, und der Facettenreichtum von Themen, Gattungen, Künstlern und Auftraggebern bringt es mit sich, daß nicht in allen Fällen ein klares Bild entsteht. Die Publikation bietet damit jedoch eine Fülle von Anregungen, diese in vielen Bereichen vernachlässigte Epoche mit neuen Fragestellungen zu untersuchen. Selbst für die am besten erforschten Bereiche der Buchmalerei und Goldschmiedekunst ergeben sich so in der Zusammenschau zahlreiche neue Aspekte und Forschungsperspektiven über die engen Gattungsgrenzen hinaus.

ANJA GREBE
Nürnberg

Dagmar Eichberger: Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande (*Burgundica*, 5); Turnhout: Brepols 2002; 527 S., 152 Abb., ISBN 2-503-99129-7; € 109,-

Das zweite Mal verwitwet, wurde Margarete von Österreich – 1480 in Brüssel als zweites Kind von Maria von Burgund und dem späteren Kaiser Maximilian I. geboren – 1507 Generalstatthalterin und 1509 Regentin der Niederlande. Abgesehen von kurzen Reisen in die nähere Umgebung hielt sie sich bis zu ihrem Tod am 1. 12. 1530 vornehmlich in ihrer Residenz in Mecheln auf. Den Palast, ein zwischen Keizerstraat und Korte Magdenstraat gelegenes Bautenkonglomerat, ließ sie in der Folgezeit mehrmals erweitern und mit einer höchst eindrucksvollen Kunstsammlung ausstatten, die Werke der namhaftesten Künstler der Zeit barg, darunter etwa das Arnolfini-Doppelbildnis des Jan van Eyck¹.

1 Die klassischen Deutungen des Bildthemas, ja die Identifizierung der Personen sind nach den neueren Forschungen bekanntlich obsolet, vgl. etwa LORNE CAMPBELL, in: *The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues)*; London 1998, S. 174–211; sowie die Rezension zu YVONNE YIU: Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei; Frankfurt a. M./Basel 2001, von VOLKER HERZNER in diesem *Journal* 5, 2001, S. 209–216, und STEPHAN KEMPERDICK, in: *Kunstform* 3, 2002 (<http://www.kunstform.historicum.net/2002/06/2298.html>). Die Provenienz der Tafel wird von diesen Fragen gleichwohl nicht berührt.