

■ MICHAEL ROHLMANN

Auftragskunst und Sammlerbild

*Altniederländische Tafelmalerei
im Florenz des Quattrocento*

MICHAEL ROHLMANN
AUFTRAGSKUNST UND SAMMLERBILD

MICHAEL ROHLMANN

Auftragskunst und Sammlerbild

Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento

Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften
Alfter 1994

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Rohlmann, Michael:

Auftragskunst und Sammlerbild: altniederländische
Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento / Michael
Rohlmann. – Alfter : VDG, Verl. und Datenbank für
Geisteswiss., 1994

Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1993

E-Book ISBN: 978-3-95899-055-5

© VDG • [Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften](#) • Alfter 1994

Alla Rechte, sowohl der Übersetzung, des Nachdrucks und auszugsweisen
Abdrucks sowie der fotomechanischen Wiedergabe vorbehalten.

Satz: Claus Pias, Weimar

Meinen Eltern

INHALT

Vorbemerkung	9
Einführung	15
AUFTRAGSKUNST	27
I. Eine Renaissance-Pala für die Hauskapelle der Medici-Villa zu Careggi	29
II. Angelo Tanis Michaelsaltar der Badia Fiesolana und das Bankhaus der Medici	41
III. Der Marienaltar von Santa Maria Nuova in Portinaris Familienpatronage	53
IV. Die „Kraniche“ des Dominikanerbischofs Pagagnotti als „luxuria“	67
V. Porträts von Florentinern	85
SAMMLERBILD	91
VI. Die Bildersammlung im Studiolo des Palazzo Medici	93
VII. Das Geschäftsgeschenk für Freunde des Hauses Strozzi	105
VIII. Flämische Feinmalerei im Urteil der Humanisten	119
Anmerkungen	125
Abgekürzte Zeitschriftennamen	166
Abgekürzt zitierte Literatur	167

Italienischer Import altniederländischer Tafelmalerei im Quattrocento ist eines der merkwürdigsten Phänomene der frühneuzeitlichen Kunstgeschichte. Bilder, Künstler und Besteller reisten ungestört über die von späterer historischer Forschung postulierten trennenden Epochengrenzen von italienischer Frührenaissance und burgundisch-flämischer Spätgotik hinweg. Die Vorliebe von Mitgliedern der angeblich bewußt fortschrittlichen, südlichen Kultur für Erzeugnisse aus dem nordischen, vermeintlich retardierenden „Herbst des Mittelalters“ trat zu dem im 19. Jahrhundert entwickelten Geschichtsmodell in Widerspruch, welches italienisches Quattrocento als befreienden, weltzugewandten, allein zukunftsweisenden Hort der Moderne stilisierte und von dem Hintergrund eines düsteren, vielfältigen altertümlichen Bindungen verhafteten übrigen Europas streng abgrenzte.¹

Diesen Konflikt konnte man auf zwei verschiedene Arten auflösen, indem man den nordischen Kunstwerken ebenfalls Anteil an der neuen Modernität zugestand oder indem man spätmittelalterliche Strukturen auch in der südlichen Kunst noch des Quattrocento nachwies. Vor rund einem Jahrhundert haben es der Baseler Universitätsprofessor Jacob Burckhardt und der Hamburger Privatgelehrte Aby Warburg auf diesen Wegen unternommen, die Erscheinung nicht nur zu beschreiben, sondern auch zu erklären.

Burckhardt erkannte, daß nicht so sehr besonders fromme Themen und gefällige Motive speziell für noch mittelalterlich befangene, rückständige oder niveaulose südliche Geschmäcker der flämischen Tafelmalerei den Weg nach Italien öffneten, sondern im Gegenteil eine neuartige, naturalistische Malweise, ein fortschrittlicher Kunstcharakter. Mit ihrer die Welt in Detailnaturalismus und täuschender Stofflichkeit schildernden Ausführungsart schienen ihm flämische Bilder den das Besondere und Einzelne auch in der Kunst suchenden, den die Welt und den Menschen auch sinnlich entdeckenden, den sich emanzipierenden, ganz dem Diesseits zugewandten neuen Individuen der Renaissance begehrenswert. Den Verismus der Darstellung verbanden die nordischen Tafeln mit einer überraschenden, noch nie gesehenen Ausführungstechnik der farblich kostbar glänzenden, lasierend schimmernden Ölmalerei und einer überzeugenden Ausdrucksschilderung der Gefühlsregungen des Bildpersonals. Diese drei Eigenschaften ließen altniederländische Malereien in Italien zu gesuchten Sammlerstücken werden, welche sich nur die finanzkräftigsten Kunden leisten konnten, zu „Privatluxus“ der Oberschicht: „Diejeni-

gen reichen und vornehmen Italiener, welche die nötigen Opfer für importierte oder bestellte Gemälde brachten, verlangten wohl hauptsächlich die feine, illusionär vollkommene Ausführung, den Lichtglanz der Farben und die sprechende Wirklichkeit der Charaktere“. Der Kunstfreund und nicht so sehr der Andächtige wurde zum Kunden nordischer Meister, „weil in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von all den großen Italienern ... keiner diese vollkommene Feinheit der Ausführung und diese völlige Wirklichkeit der Raumes, des Lichtes und der Nebensachen hätte erreichen können“.²

Aby Warburg betrachtete die flämische Feinmalerei als Teil einer viel weiter gehenden, von ritterlichen Festen, burgundischen Trachten bis hin zum Import auch von kostbaren szenischen Wirkereien und derben Tüchleinmalereien reichenden, nordischen, vor allem höfischen Mode in Italien.³ Dieses Phänomen, das er durchaus kritisch sah, versuchte Warburg auf vielfältige und auch verschiedene Weise kulturpsychologisch und sozialgeschichtlich zu erklären. Die bürgerliche Florentiner Gesellschaft begann „die Atmosphäre der höheren ritterlichen Lebensart im kaufmännischen Hintergrunde zu verbreiten“. Äußere Vorzüge zogen an, „die energisch ausströmende Freude an der eigenen festlich bewegten und prunkenden Existenz“. Die Florentiner Kaufleute waren zugleich „Herren und Sklaven der stofflichen Kultur“. Mit sinnlicher Schönheit handelnde und sich an ihr erfreuende, vergnügungssüchtige Florentiner mit „Wohlgefallen an allamodischen französisierenden Allüren“ suchten „Pläsielichkeit“ und „das liebenswürdig Vermittelnde“, „den ornamentalen Stoffsinne alla francese“, nicht „das pathetisch Eindrucksvolle“ einer antikisierenden Idealkunst und die strenge Größe monumentaler Wandmalerei. So mußte nordische Mode Warburg als hemmendes Hindernis, aber ebenfalls zugleich als zur Überwindung reizende Hürde auf dem Weg der italienischen Kunst zu einem „pathetischen Idealstil all’antica“ erscheinen.⁴

Aber Warburg unterschied dabei auch zwischen verschiedenen Objekten des Kunstimports. So konnten etwa lebhaft, humorvolle und mitunter drastische Genredarstellungen der kultivierten, „hyperzivilisierten“ Gesellschaft als befreiendes „Temperamentsventil“ dienen.⁵ Und in der flämischen Feinmalerei fand Warburg schließlich nicht nur den leeren Prunk gefälliger höfischer Ausstattungskunst, sondern dagegen wesensmäßige Verwandtschaft der realistisch rechnenden, sinnlich registrierenden und zugleich noch religiösen Bindungen verhafteten geistigen Kaufmannshaltung. Das Ausdrucksvermögen der Gefühlswelt und die „intensiv eindringende, beobachtende Aufmerksamkeit“ nordischer Kunst, die „geschickte Mischung von innerer Andacht und äußerer Lebenswahrheit“ kamen den bei aller Verwurzelung im religiösen Glauben doch auch schon „sachlich und klar in die reale Wirklichkeit heraus-

blicken[den]“, „individuelle[n] Geschöpfe[n]“ und „weltzugewandte[n] Persönlichkeiten[n]“ italienischer Renaissancemenschen entgegen.⁶ Der südliche Kaufmann und der nordische Maler fanden sich innerlich zusammen in der „überlegene[n] Sachlichkeit, mit welcher der eine den Austausch irdischer Pracht über weite Fernen hinaus vermittelt, der andere das üppige Farbenspiel dieser Welt kühl beobachtet und zurückgibt“.⁷ Für die italienischen Künstler aber konnte solche Feinmalerei in diesem Sinne auch zu einem Bundesgenossen werden, zum „Mitkämpfer in der friedlichen Campagne zur Eroberung der Welt im Bilde“, solange bis die südlichen Meister die „höhere Welt der idealen Formen“ erreichten.⁸

Burckhardt und Warburg haben auf diesen kulturwissenschaftlichen Wegen kaum Nachfolge gefunden. Vielmehr konzentrierte sich seither die Forschung einseitig auf den Nachweis der Übernahmen nordischer Stil-, Kompositions- und Motivelemente in südlichen Kunstwerken, also allein auf die künstlerische Rezeptionsgeschichte der importierten Malereien.⁹ Vorliegende Seiten suchen dagegen das von Burckhardt und Warburg gezeichnete Bild zu differenzieren, indem der Blick auf die Vielfalt des Phänomens von italienischem Kunstimport durch Konzentration auf Einzelbeispiele geschärft wird. Exemplarische Fallstudien sollen die Mannigfaltigkeit von Funktion und Gebrauch altniederländischer Tafelmalerei in Italien darstellen und in jedem Einzelfall neu zu erklären versuchen. Nicht ein künstlerischer „Einfluß“ flämischer Gemälde auf die italienische Kunstentwicklung steht im Mittelpunkt, sondern die nordischen Bilder selbst und die Bedingungen, auf die sie eingehen mußten und unter denen sie in Italien auftreten konnten, die wir zusammenfassend unter den Gesichtspunkten von Auftragskunst und Sammlerbild betrachten werden.

Als exemplarisches Untersuchungsfeld dient dabei gerade das weithin als Geburtsort der italienischen Renaissance gefeierte Florenz. Hier wurden von der Forschung bereits wichtige Vorarbeiten geleistet, sind das künstlerische und gesellschaftliche Umfeld, Handelskontakte und Inventare wie bei keiner zweiten italienischen Stadt erforscht. Aber von Florentinern gingen auch tatsächlich aufgrund wirtschaftlicher Beziehungen die größten und bedeutendsten erhaltenen Aufträge aus, die Italiener in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts flämischen Künstlern stellten. Eine Vielzahl nordischer Tafelbilder ist noch heute in Florenz oder läßt sich bis dorthin zurückverfolgen. Wir können sie nicht alle behandeln und müssen uns auf die wichtigsten beschränken. Dabei kommt uns die Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts zur Hilfe. Schon damals gibt nämlich Giorgio Vasari eine Aufstellung flämischer Malerei in Florenz, berichtet von einem Hieronymus-Bild Jan van Eycks im Besitz Lorenzo de'Medici, von Werken Hans Memlings für die Portinari in Santa Maria

Nuova und für die Medici-Villa zu Careggi, von Hugo van der Goes' Altartafel ebenfalls in Santa Maria Nuova. Zumindest alle hier aufgeführten Werke finden in unserem Text Erwähnung.¹⁰

Der allergrößte Teil altniederländischer Tafelmaleri wurde von einem Besteller für einen bestimmten Zweck direkt bei dem Maler in Auftrag gegeben. Dieser Auftragskunst ist der erste Teil unserer Untersuchung gewidmet. Wie nordische Besteller auf die Entstehung ihrer Bilder einwirkten, wie Aufstellungsort und Funktion die Form der Kunstwerke prägten, hat man bereits an zahlreichen Beispielen nachgewiesen.¹¹ Für italienische Auftragsgeber altniederländischer Malerei jedoch fehlt dergleichen bis auf wenige Ansätze. Auftragswerke interpretiert man hier unabhängig von einem konkreten Bestellerinteresse und Bestimmungsort. Ihr Inhalt wird als selbstverständlich hingenommen und nicht weiter hinterfragt, ihre Form nicht im Hinblick auf die italienischen Kunden, sondern nur hinsichtlich einer autonomen Stilentwicklung ihrer flämischen Maler gedeutet. Trifft man auf italienische Motive, so müssen diese als Anzeichen für die innerliche oder äußerliche Hinwendung des nordischen Meisters zur überlegenen Kunst der südlichen Renaissance erhalten oder als dessen interessante und wunderliche Erinnerungen einer Italienreise gelten. Wir versuchen dagegen zu zeigen, wie die nordischen Künstler ihr malerisches Können, ihre leuchtend glänzende Ölmalerei, ihre Darstellungstechniken von Licht, atmosphärischem Raum und detailnaturalistischer Stofflichkeit in den Dienst von durch die italienischen Auftraggeber bestimmten Themen, Kompositionen oder Motiven stellten.

Der zweite Teil unserer Untersuchung beschäftigt sich mit wenigen, kleinformatigen altniederländischen Tafelbildern, deren Florentiner Besitzer sie weder bei dem Hersteller als Altar-, Andachts- oder Porträtbild bestellt, noch als Hausausstattung von Händlern gekauft haben. Auch sind es keine exotischen Seltenheiten, die man nur als wundersame Merkwürdigkeiten bestaunt. Vielmehr ist es sorgsam in Hüllen verwahrter Luxusbesitz, welchen man wegen seines besonders gewürdigten Kunstwertes schätzt, sammelt und Kunstfreunden verschenkt. Es handelt sich um eine neue Form des Umgangs mit Bildern, die in Italien gerade bei flämischer Feinmalerei früh nachweisbar ist. Auf Entstehung, Verbreitung und Gründe dieser Entwicklung werden wir eingehen.

Nach Betrachtung der konkreten Funktionen von Einzelbeispielen stellt sich dann abschließend noch einmal die Frage nach dem Grund für diese italienische Wertschätzung altniederländischer Tafelmaleri. Hierzu bieten einige zeitgenössische literarische Quellen Erklärungen an.

Vorliegende Untersuchung wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen. Mein Dank gilt den Referenten Hans Ost und Joachim Gaus. Das Rigorosum fand am 17.11.1990 statt.

Die damalige Fassung der Arbeit wurde seither um manches ergänzt. Auch konnten Teile bereits bei verschiedenen Anlässen zur Diskussion gestellt werden. Das Kapitel über Pagagnottis Triptychon trug ich 1990 an der Bibliotheca Hertziana in Rom und dem Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz vor. Den Abschnitt über Tanis Michaelsaltar durfte ich 1991 auf dem Piero de'Medici-Kongreß zusammenfassen (erschieden am 6.7.1991 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und in veränderter Form in Beyer – Boucher, 1993, S. 181-187). Aspekte der im vorliegenden Buch ausgesparten künstlerischen Wirkungen altniederländischer Malerei auf Florentiner Kunstwerke behandeln meine Magisterarbeit (teilweise in: *Flor. Mitt.*, XXXVI, 1992, S. 388-396), der Beitrag zu dem Düsseldorfer Kongreß von 1991 (in: Poeschke, 1993, S. 235-258) und mein Vortrag auf dem Utrechter Symposium „Italy and the Low Countries – Artistic relations. The Fifteenth Century“ von 1994.

Meine Untersuchung hätte nicht ohne die mir von vielen Seiten zuteil gewordene Hilfe entstehen können. Die Bibliotheca Hertziana mit ihren Direktoren Christoph Luitpold Frommel und Matthias Winner ermöglichte die Forschungen in Italien. Danken möchte ich all denen, die hier in Rom mit ihrem Vertrauen, ihrer Freundschaft, ihren Anregungen und auch ihrer Kritik die Entstehung der Arbeit begleiteten. Mehr als allen anderen verdankt dieses Buch aber meinem Doktorvater Hans Ost, seiner Lehre, seinem fördernden Einsatz und seiner unermüdlichen Unterstützung gegen alle Widerstände.

Rom, im März 1994

Flämische Malerei in Italien

Vieles gelangte im Quattrocento auf Schiffen oder über Land aus dem Norden nach Italien, so etwa englische Wolle, Federkissen und Felle aus dem Baltikum, aus Flandern besonders Tuche und Tapisserien, aber auch Musikinstrumente, Tafelbilder und bemalte Leinwände, „panni dipinti“ genannt, auch Holzkulpturen und sogar Schiffsladungen billiger Devotionalien. Kunst war also nur Teil eines umfangreichen Warentransportes, Teil eines ausgedehnten Handelsaustausches zwischen Flandern und dem Süden. Und unter den Kunstwerken überwogen nicht die kostbaren Erzeugnisse altniederländischer Feinmalerei, sondern billige Massenware und dekorativer Ausstattungsluxus.¹²

Auch setzte dieser Kunstexport nicht erst im 15. Jahrhundert ein. Der Süden hatte Anteil an dem internationalen Stil der Spätgotik um 1400. Man importierte schon früh in höfischen Kreisen nordische Schatzkunst. Deutsche Architekten, Maler und Bildhauer arbeiteten in Italien. Sogar der Ruf berühmter nordischer Künstler strahlte über die Alpen hinaus. So preist etwa der Florentiner Bildhauer Ghiberti in seinen Kunstkommentaren einen in französischen Diensten stehenden Kölner Goldschmied Meister Gusmin.¹³

Die in den burgundischen Niederlanden entstehende „ars nova“ flämischer Feinmalerei konnte sich daher innerhalb dieser durch stetigen Austausch eng miteinander verbundenen Kulturen weite Beachtung und Verbreitung sicher sein. Träger dieser Kunstvermittlung waren vor allem drei Gruppen, die Kaufleute, die Höfe und reisende Künstler.

Schon im 14. Jahrhundert hatten sich zahlreiche italienische Kaufleute, meist aus den großen Stadt- und Handelsstaaten Florenz, Venedig, Genua oder Lucca, im Norden niedergelassen. Das Zentrum der hier gegründeten Handels- und Bankfilialen lag vor allem in Brügge.¹⁴ Es waren zunächst die hier residierenden Kaufleute, welche sich von den ansässigen flämischen Malern abbilden ließen, private Andachtsbilder in Auftrag gaben oder sogar Altarbilder als fromme Stiftungen an heimische Kirchen schickten. Man begegnet ihren Namen seit den 1430er Jahren das ganze Quattrocento hindurch und noch darüber hinaus. Früh wurden die Arnolfini aus Lucca Kunden Jan van Eycks,¹⁵ die Barbarigo aus Venedig bei einem seiner Nachfolger.¹⁶ Die Lomellini aus Genua bestellten ebenfalls bei Jan van Eyck, dann bei Petrus Christus und Rogier van der Weyden,¹⁷ die Villa aus Piemont um die Mitte des Jahrhunderts

wieder bei Rogier und später bei seinen Nachfolgern,¹⁸ auch die Contarini aus Venedig im Norden.¹⁹ Dann die Loiani aus Bologna bei Memling und seinem Umkreis,²⁰ die Baldovini aus Pisa schließlich bei anderen Brügger Meistern.²¹

Ein ständiger Austausch verknüpfte auch die Regierenden in Nord und Süd. Den italienischen Herrschern – und nicht nur diesen – erschien das fabelhaft reiche, prächtige burgundische Hofleben als nachahmenswertes Vorbild verfeinerter Kultur.²² Neben den Kaufleuten kamen zuerst politische Gesandte und hochgestellte Persönlichkeiten, die den Norden besuchten, ebenfalls in Kontakt mit der neuen Malerei. Der päpstliche Legat Kardinal Albergati aus Bologna wurde in den 1430er Jahren von Jan van Eyck porträtiert und betrachtete mit Interesse ein gerade vollendetes Altarbild des Jacques Daret in Arras.²³ Francesco Coppini, Bischof von Terni und in kirchlichem Auftrag in England, Flandern und Frankreich, brachte 1462 ein Triptychon von Nicolas Froment mit nach Italien zurück,²⁴ der venezianische Gesandte Bernardo Bembo 1474 ein Diptychon Memlings.²⁵ Ein zur Erziehung an den Brüsseler Hof geschickter Ferrareser Fürstensohn, Francesco d'Este, ließ sich von Rogier van der Weyden abbilden,²⁶ ebenfalls Alessandro Sforza, Herr von Pesaro, der 1458 dazu noch ein kleines Triptychon und ein Porträt des burgundischen Herzogs mit nach Hause nahm.²⁷ Teilweise mögen diese Kunstwerke auch als diplomatische Geschenke gedient haben. So überreichte der burgundische Herzog gerne Tapisserien an mächtige und einflußreiche Italiener, etwa an den Papst in Rom oder die Medici in Florenz.²⁸

Schon bald fand sich an den wichtigsten italienischen Höfen flämische Feinmalerei. In Ferrara besaß man seit den 1440er Jahren Werke Rogier van der Weydens.²⁹ In Neapel, wo zuvor kurzzeitig mit René d'Anjou selbst ein nordischer Herrscher regiert hatte, erwarben die Aragonesen neben Malereien Rogiers auch ein Triptychon Jan van Eycks.³⁰ Der Hof von Urbino verwahrte 1456 ebenfalls ein kleines Gemälde des Brüggers.³¹ Sogar Papst Eugen IV. schmückte seine Residenz mit Werken dieses Meisters.³² Den Mailänder Sforza empfahl ihr Hofkünstler Filarete nordische Maler, Rogier und Jean Fouquet, für die Ausstattung einer idealen Fürstenresidenz.³³ Eine in Rom entstandene Abhandlung eines Kardinals wußte 1468 über Rogier zu berichten, seine Gemälde glänzten in den Sälen aller Könige.³⁴

Um altniederländische Malerei von Italien aus zu erwerben, sandten die Fürsten Einkäufer in den Norden oder wandten sich an in Flandern lebende Kaufleute. So stand Mitte des Jahrhunderts der Ferrareser Hof über einen Paolo di Porio in Kontakt mit Rogier van der Weyden. Vielleicht ist jener mit dem Luccheser Kaufmann Paolo di Poggio/Podio identisch, dessen Witwe 1480 das Werk eines „Giovanni da Bruggia“ besaß.³⁵ Alfonso d'Aragon aus Neapel

schickte einen Andrea Poll nach Flandern, um „arazzi“ zu kaufen.³⁶ Kostbare flämische Tuchmalerei erwarb Alfonso 1455 in Rom von einem Florentiner Handelsherrn.³⁷ Und 1444 sicherte man sich in Flandern über den Kaufmann Johann Gregori ein Gemälde des bereits verstorbenen Jan van Eycks für den gleichen Herrscher.³⁸ Vor 1459 ließ Papst Nikolaus V. über einen Antonio de la Casa in Flandern fünf Wirkereien anfertigen.³⁹ Astorre Manfredi, Signore von Faenza, bestellte 1453 dergleichen über die Medici-Geschäftsfiliale in Brügge.⁴⁰ 1493 erwarb ebenfalls Eleonore d'Este aus Mantua ein nordisches Bild von einem flämischem Kaufmann in Italien.⁴¹ Kurz darauf konnte man auch in Venedig kostbare nordische Malerei bei Händlern erstehen.⁴²

Die in den Süden gelangte flämische Kunst beeindruckte ihr Publikum so sehr, daß man nicht nur weitere Bilder in der Ferne in Auftrag gab oder sie ankaufte, sondern auch italienische Künstler zur Nachahmung des fremden Importes aufforderte, wie es im Fall der schon erwähnten Luccheser Witwe dokumentarisch überliefert ist.⁴³ Fürsten richteten sogar die heimische Malerei völlig neu aus, indem sie Künstler zur Ausbildung in den Norden schickten, so Mailand 1460 nach Brüssel und Neapel 1469 nach Brügge.⁴⁴ Auch suchten die Herrscher nordische Meister selbst oder mit deren Malweise vertraute Italiener an ihre Höfe zu ziehen. In Mailand wollten die Sforza nach dem Tod des in Brüssel ausgebildeten Zanetto Bugatto den in nordischer Technik arbeitenden Antonello da Messina verpflichten.⁴⁵ Nach Urbino ließ 1473 Federico da Montefeltro den Justus van Gent aus Flandern kommen.⁴⁶

Damit ist nach den Kaufleuten und den Höfen die dritte der den Kunsttransfer tragenden Gruppen angesprochen, die reisenden Künstler. Miniaturmaler, Buchdrucker und Glasmaler zogen nach Italien. Zahlreiche Tapissierwerkstätten wurden mit nordischen Handwerkern gegründet.⁴⁷ Im Heiligen Jahr 1450 fand man Rogier van der Weyden wohl als Pilger in Rom.⁴⁸ In Genua malte um die gleiche Zeit ein Justus de Allemagna.⁴⁹ Kurz zuvor porträtierte in Rom Jean Fouquet den Papst Eugen IV.⁵⁰

Hier schließen wir diesen flüchtigen Überblick flämischer Kunst in Italien, der vor allem auf Luxusware, kostbare Tafelmalerei der großen Meister und Wandteppiche gerichtet war. Wendet man sich nun den Quellen in Florenz zu, so tritt in ihnen zunächst eine ganz andere Form von Bildern in den Vordergrund, der vielfache, alltägliche Import einfacher Malereien.

Flämische Malerei als private Hausausstattung in Florenz

Der nordische Bildexport diente in Florenz vor allem zur religiösen wie profanen Raumausstattung der Stadtpaläste und Villen. Wer erhaltene Besitzinventare aus dem 15. Jahrhundert liest, begegnet Nachrichten über zahllose billige