

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

ISBN 3-929742-38-1

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

VORBEMERKUNG

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 „Pläsierlichkeit“ 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] Persönliche[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 hingegenommen 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 Holzskulpturen 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 flämischen 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 Tapisserie-werkstätten 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 Allemaña.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

Tuchmalereien und wenige kostbare, kleine Andachtstafeln. Um eine Vorstellung von Anzahl und Vielfalt der Malereien zu gewinnen, sei mit Hilfe eines dieser Inventare ein Rundgang durch das Eigentum einer Florentiner Familie, der reichsten und mächtigsten, den Medici, gemacht. Diese hatte über eine Brügger Handels- und Bankfiliale direkten Zugang zu nordischer Kunst. Nach dem Tod ihres Familienoberhauptes Lorenzo verzeichnete man 1492 dessen gesamten beweglichen Besitz.

Besuchen wir zunächst den Palazzo in der Stadt.⁵¹ Im großen Saal neben der Loggia hingen hier ein rund 1,2 x 1,2 m großes Leinentuch, „dipintovi alla franzese la storia et [di] dua femine che chombattono uno figliuolo et molte altre figure“ und weiterhin „uno panno alla franzese dipintovi dua palandite et una nave“. Das Gemach des Hausherrn Lorenzo besaß als Wandschmuck ein über 3 m breites und über 2 m hohes flämisches Tuch, „dipintovi archi e paesi e figure“. Dies wurde wohl aufgrund der Größe auf den hohen Wert von 25 Fiorini geschätzt. In einem Raum über dem Vorzimmer Lorenzos verzeichnete man ein sehr wertvolles kleines Tafelbild, „uno colmetto di Bruggia dipintovi una Nostra Donna dal mezzo in su“, also eine halbfigurige Madonnenendarstellung aus Brügge für 20 Fiorini. Auf nur vier Fiorini wird dagegen ein Täfelchen mit einem Christuskopf in einem vergoldeten Rahmen taxiert, „uno colmetto picholo cornice messe d'oro, dipintovi una testa di uno Christo, opera fiandresca“, welches sich im ehemaligen Zimmer von Lorenzos Bruder Giuliano befand. Zwei weitere flämische Tafelgemälde des Studier- und Sammlungsraumes werden wir später noch ausführlicher behandeln. In einem kleineren Saal hing über einem Gießfaß ein nordisches Leinen mit „piu figure bachanarie intorno a una quaresima“, Bacchanten um eine allegorische Figur des Fastens. Das zu Piero, dem ältesten Sohn des Hausherrn, gehörende Vorzimmer schmückte ein weiteres „panno fiandresco“, welches mit den Köpfen Christi und Mariens bemalt war. Im Flur des Obergeschosses hatte man ein über 3,5 m langes Leinengemälde eines idyllischen Festmahls aufgespannt, „uno panno dipintovi una mensa con piu figure e una fonte e altro alla franzese“. Der Raum für die Ammen, der sich neben dem Früchtemagazin befand, enthielt gleich vier „panni dipinti alla franzese“ im Wert von insgesamt vier Fiorini: eine Verleumdungsgeschichte, der Zug des Moses durch das rote Meer und zwei Bilder mit dicken Sängern. Schließlich verzeichnete man noch eine „Anbetung der Könige“ auf Tuch, „alla franzese“ und in vergoldetem Holzrahmen, weiter noch eine kleine Tuchmalerei, „pure alla franzese“, ohne Themenangabe, beide im Zimmer des Priesters neben der Terrasse. Diese vielen aus Flandern stammenden Gemälde stellten einen überraschend hohen Anteil aller im Stadthaus der Medici verwahrten Malereien dar. Vor allem in

den großen Fest- und Wohnräumen trifft man die profanen Themen, in den privaten Zimmern aber religiöse Andachtsbilder.

Lesen wir in unserem Inventar weiter und begeben uns in die nahe bei Florenz gelegene Villa von Careggi,⁵² über die auch ein zweites, nahezu identisches Inventar von 1482 berichtet. Hier sah sich der Besucher des Hauses fast ausnahmslos nordischen Tuchbildern gegenüber. Wieder fand man in den privaten Räumen ausschließlich religiöse Darstellungen, in den zwei großen Wohnsälen und dem verbindenden Treppenhaus dagegen profane, unterhaltsame Szenen. Die Themenwahl wurde offenbar immer auf die Funktion des jeweiligen Raumes abgestimmt, bei Supraporten z. T. auch auf den Charakter des dahinterliegenden Zimmers. Der große Saal des Erdgeschosses besaß drei „panni franzesi“ über den Türen: Bilder eines Pfaus auf einer Schale, eines Mannes und einer Frau, von vier Frauen und drei Männern, „che si danno piacere“, Bilder von Überfluß und Lebensgenuß. Neben dem Saal lagen kleinere, private, ebenfalls mit flämischen Tuchbildern ausgestattete Gemächer. Eines schmückte die Darstellung des Emaus-Mahls, „nostro signore che fa cholazione“ mit drei anderen Figuren. Im Vorzimmer wird 1492 das Gemälde einer Madonna mit Kind und der hl. Katharina erwähnt, in einem Raum mit zwei Betten schon 1482 das Thema des Einzugs Christi in Jerusalem, im Zimmer zum Garten ein Bild Christi und Magdalenas, „che gli vuole bacare i piedi“. Die Kammer neben dem Brunnen enthielt die Malerei „Christus als Pilger mit dem hl. Jacobus“. All dies waren „panni fiandreschi“. Stieg man dann die Stufen zum Obergeschoß hinauf, erblickte man auf dem Treppenabsatz, über der Tür zum oberen großen Saal das flämische Tuchbild einer Halbfigur „con piu libri sopra il chapo et uno luccio che li morde il dito“, welches dem Eintretenden wohl unterhaltsames Treiben verhieß. Gegenüber bekrönte die Tür zur Küche als Gegenstück die nordische Darstellung einer weiteren Halbfigur „chon uno fiasco in braccio et piu altre cose“, hier durfte man sich auf körperliche Stärkung freuen. Im großen oberen Saal verzeichnete man fünf flämische Supraporten: ein Tierstück mit Pfauen, Fasanen und anderen Vögeln, ein Bild mit Sängern, ein weiteres mit zwei nackten, badenden Frauen und mehreren anderen Figuren, schließlich über der Tür zur Terrasse eines mit einem Moreskentang, „uno ballo amorescho“. Hier wurden Feste gefeiert, die Bilder führten Sinnengenuß und Tanz vor Augen. 1492 erscheinen am gleichen Ort Gemälde noch zwei weiterer Moreskentangze, je neun Meter lang und eineinhalb Meter hoch. Nur über der Eingangstür zu dem ehemaligen Gemach des Familienvaters Cosimo hing bezeichnenderweise das Thema des „hl. Hieronymus mit Schreibtisch und vielen Büchern“. Hier studierte also der gelehrte, fromme Hausherr. In Cosimos Zimmer selbst befand sich dann das religiöse Gemälde

einer Kreuzigung mit Maria und Heiligen, im Vorzimmer das einer Grablegung, wieder mit der Gottesmutter und Heiligen. Im Raum darüber die Ansicht der Verkündigung und im Vorzimmer ein Tuch mit den Köpfen Christi und Mariens. Auch dies alles nordische Werke. Das ehemalige Gemach von Lucrezia, Cosimos Schwiegertochter, schmückte das Bild einer Anbetung der Könige, das Vorzimmer 1492 eine vielleicht ebenfalls flämische „Madonna mit Kind“. Lorenzos Raum besaß ein nordisches Tüchlein der „Geburt Christi“, sein Vorzimmer 1492 wiederum eine „Madonna mit Kind“. Schließlich gab es noch in der Kammer des Verwalters ein kleines Marienbild, von dem allerdings ungewiß ist, ob es ein flämisches Leinen war.

Der hier gewonnene Eindruck bestätigt sich auch bei den übrigen Landhäusern der Medici. In den privaten Wohn- und Schlafräumen mahnten religiöse Themen zu frommer Andacht, stellten vorbildhafte Heilige oder zu Mitleid bewegende Historien vor Augen.⁵³ Die profanen Gemälde dagegen verwandelten die großen Wohnsäle in erholsame Bereiche für Unterhaltung und Fest, was natürlich besonders der Funktion der Villen angemessen war.⁵⁴ So hatte man in dem Medici-Haus bei Fiesole ein Tuchbild mit Bären, Falken, Feldhühnern, Pfauen, Füchsen und weiteren Vögeln. Es erinnerte wohl an die Jagd, eine der Lieblingsvergnügungen der reichen Florentiner. Im Landsitz von Poggio a Caiano befand sich eine Leinwand, auf der ein Dicker die Laute spielte. Außerdem werden hier acht Bildchen mit Madonnen- und Heiligenfiguren erwähnt, „per uso delle camere, che 3 di legno e 5 di que panni franzesi“, Themen, die man als religiöse Standardausstattung auf die einzelnen Zimmer verteilen konnte. In Rassina gab es schließlich noch ein „panno franzese“ der Jungfrau Maria.⁵⁵

Solche Importkunst besaßen in ihren Häusern nicht nur die Medici, sondern nahezu die ganze reiche Oberschicht, wie zahlreiche Inventare vermelden. So hinterließ Filippo Strozzi 1491 mehrere Tuchbilder.⁵⁶ 1493 hingen im Palazzo der Minerbetti „1 quadro con 2 figure franzese“ und 1496 bei Francesco di Angelo Gaddi „2 panni di ponente dipinti in 2 telai“.⁵⁷ Eine Aufstellung des Besitzes von Giovanni di Francesco Tornabuoni verzeichnete 1497 im oberen Saal eine in Flandern bemalte Leinwand mit einer Pietà und Heiligen, außerdem in einem Raum des Erdgeschosses ein flämisches Figurenbild auf Tuch und im Zimmer zum Flur noch drei weitere.⁵⁸ 1498 besaß die jüngere Medici-Linie in ihrem Florentiner Stadthaus über einem Kamin ein Leinwandbild mit „l'istoria quando Moyse cavo la corona di capo al re Faraone depinta in panno lino in Fiandra“ und in der Kapelle ein kleines, wertvolleres Leinwandbild mit der Anbetung der Könige. Die Villa zu Cavaggiolo aber enthielt ein Tafelgemälde der Madonna, „uno tabernaculo fiandresco depinctone il Nostro

signore in colle ala Vergine Maria con uno candeliero dinance a ditta figura“.⁵⁹ Bei Jacopo di Messer Giannozzo Pandolfinis Tod 1503 fand sich in seinem Besitz ein flämisches Christusbild auf Leinen und außerdem drei andere Tüchleinbilder, vielleicht ebenfalls nordischen Ursprungs.⁶⁰ Das Erbe Luigi d’Ugolino Martellis enthielt 1510 neben einer flämischen, hölzernen Madonnenskulptur ein kleines, textiles Marienbild und eine große Beweinungsdarstellung, beides wohl ebenfalls aus dem Norden.⁶¹ Noch Lodovico Capponi hinterließ 1534 in seinem Stadtpalast einige „quadri della magna“ und zwei Madonnengemälde flämischer Herkunft auf Leinwand, in seinem Landhaus außerdem noch eine Pietà.⁶²

Themen und Material der als Hausausstattung importierten Malerei

Überblickt man die zahlreichen Nachrichten der Inventare, so gliedert sich der Bestand an nordischer Malerei in zwei Gruppen, sehr viele, auch großformatige Tuchgemälde und sehr wenige, ausschließlich kleinformatige Tafelbilder. Die Leinwandkompositionen werden kaum die malerische Qualität der Tafelgemälde erreicht haben. Es handelte sich bei ihnen zwar nicht ausschließlich, aber doch vor allem um wenig aufwendige, recht billige Raumausstattung. Sie waren mobiler als Holztafeln, leichter zu transportieren und in den Innenräumen zu befestigen. Man konnte auch größere Wandflächen preislich recht günstig schmücken.⁶³

Die profanen Themen der nordischen Bilder erwarb man nur auf diesem Tuchstoff gemalt. Für sie schien offenbar auch eine billige Ausführung angebracht. Von dem Aussehen dieser Malerei kann man heute nur noch über einige Reflexe in der Druckgraphik eine Vorstellung gewinnen.⁶⁴ Es muß eine überzeugende und einfaltsreiche, derb-realistische bis komische Schilderung heiterer, profaner Szenen gewesen sein, welche in Genuß und Fest dienendem Lebensbereich anscheinend einen von italienischen Malern nicht erreichten Unterhaltungswert boten. Bezeichnend ist etwa die Reaktion des Bußpredigers Savonarola. 1497 loderten bei der von ihm organisierten Verbrennung der Eitelkeiten ausländische Tuche auf der obersten Stufe der Feuerpyramide als verderblichste Gegenstände. Sie seien zwar sehr kostbar – so wird wohl betont, um die Bedeutung der Vernichtung zu steigern – aber voller schamloser, unzuchtiger Figuren.⁶⁵

Von den religiösen Tuchmalereien haben sich einige Beispiele höchster Qualität erhalten. Ein Leinwanddiptychon der Beweinung Christi von der Hand des Hugo van der Goes stammt aus der Florentiner Sammlung Panciatichi. Das Kasseler Tüchlein einer „Madonna mit Kind“ aus der Goes-Werkstatt wurde im Ghirlandaio-Kreis mit einem Landschaftsgrund versehen.⁶⁶ Gerard

Dauids Bild der Anbetung der Könige verwahrt heute die Galerie der Uffizien. Gaspare Bonciani, ein Florentiner Kaufmann in Brügge, für den David nachweislich gearbeitet hatte, vermachte 1506 in seinem Testament einem Girolamo Frescobaldi ein solches Gemälde, „la mia tavola delli tre Re che è di tela dipinta“.⁶⁷

Flämische Tafelbilder waren teurere, ausschließlich religiöse Darstellungen in kleinem Format. Man kann sie jedoch kaum einfach als anspruchsvollere Ausführungen der religiösen Tuchbilder bezeichnen. Diese zeigten nämlich oft die verschiedensten religiösen Historienszenen, dagegen präsentierten die kleinen Andachtstafeln meist in immer gleichen Standardformeln die heiligen Gestalten in Bildnisform, halbfigurige Madonnen mit Kind und Christus-Gesichter. Es handelte sich um besonders verehrte und wie die Vera Icon mit Ablässen privilegierte Kultbildtypen, Reproduktionen heiliger Ikonen, denen auch eine kostbarere Ausführung auf Holz wohl zukam.⁶⁸ Mit ihren kleinen Ausmaßen luden sie den Betrachter zu nahsichtigem Studium ein. Man konnte und sollte sich in sie vertiefen. Die veristische nordische Ausführungstechnik stellte dem Betrachter das Objekt seiner Andacht sinnlich erfahrbarer, überzeugender erlebbar, mit höherem Wirklichkeitsgehalt vor Augen. Sie gab dem Beter ein seiner eigenen Realität nähergerücktes Gegenüber, ermöglichte bzw. erleichterte durch gesteigerte Anschaulichkeit das Memorieren des Dargestellten, das meditative Ein- und Nachfühlen. Die heiligen Personen wurden im Bild zu lebenswahr scheinenden Ansprechpartnern.

Francesco di Filippo del Pugliese erwähnt in seinem Testament von 1503 eine kleine flämische Christustafel, mit der Flügelbildchen Filippino Lippis verbunden waren. Beides wird heute in Venedig aufbewahrt, ein Werk des Brügger Meisters der Ursulalegende, welches das von Engeln präsentierte Veronikatuch zeigt, und Lippis szenischen Flügelmalereien.⁶⁹ Diese thematisieren mit „Christus und die Samariterin“ und „Noli me tangere“ Begegnungen zwischen Mensch und Gott, die Heilsverheißung der „Visio Dei“, welcher der Betrachter selbst vor dem Bild durch sein Anschauen des auf diesem porträtierten, scheinbar authentischen Christusgesichts teilhaftig werden konnte. Ein Diptychon mit Darstellungen der Madonna und des Christuskopfes, „in un quadro che si chiude, con figure di minio, opera finitissima in cose singulare per la sua qualità, di mano di un fiammingho“, verzeichnet ein Gondi-Inventar von 1609. Es dürfte sich auch hier um ein altniederländisches Werk gehandelt haben. Zwei Flügel eines solchen Christus-Marien-Diptychons aus Florenz sind erhalten.⁷⁰ An einzelnen Madonnenbildern war der alte Typus der Glykophilousa oder der Eleusa besonders beliebt. Der Florentiner Buchmaler Attavante kopierte ein solches nordisches Bild in einer Miniatur, die sich heute

in Toledo, Ohio, befindet.⁷¹ Der Florentiner Bargello verwahrt ein Täfelchen von Dieric Bouts, ein Beispiel Memlings stammt angeblich ebenfalls aus Florenz.⁷²

Das Funktionieren des Bildtransfers

Die bisher betrachteten Gemälde waren wohl nur in den allerwenigsten Fällen direkte Auftragsbestellungen. Vielmehr stellten sie fast immer Handelsware dar, welche auf dem Markt angeboten wurde. Die im Norden ansässigen Florentiner Kaufleute schickten sie dann in den Süden. Über einen Bilderkauf auf der Messe zu Antwerpen berichtete 1466 der Medici-Mitarbeiter Tommaso Portinari an seinen Chef Piero de' Medici.⁷³ Über diese Brügger Medici-Filiale bestellte und erwarb in den 1470/80er Jahren Filippo Strozzi von Florenz aus mehrfach Tapissereien und bemalte Tücher.⁷⁴ Diese Strozzi hatten vorher auch selbst Gemälde als Verkaufsobjekte in den Süden importiert. So berichtete 1460 Alessandra Macinghi negli Strozzi ihrem Sohn Lorenzo nach Brügge über drei von diesem nach Florenz geschickte Tuchgemälde und ein weiteres Bild, wohl auf Holz.⁷⁵ Eine der Leinwände hatte sie auf seinen Wunsch hin einem Jacopo weitergegeben. Die einer Anbetung der Könige, „buone figure“, und eines von Zweigen umgebenen Pfau besaß Alessandra noch. Davon sollte sie ein Bild behalten, das andere verkaufen. Allerdings waren es kleine Stücke, und man würde im Gegensatz zu ihrem Ankaufspreis in Brügge kaum drei Fiorini pro Bild in Florenz erhalten. Fände sich aber eine Gelegenheit, gut zu verkaufen, so würde sie beide abgeben. Vielleicht hatte Alessandra Erfolg, denn zumindest das Pfauenbild könnte mit dem 1482/92 in Careggi vorhandenen identisch gewesen sein.⁷⁶ Das vierte Gemälde war das eines Christuskopfes, „el Volto Santo“. Alessandra mochte es nicht hergeben, sondern wollte es behalten, „che è una divota figura e bella“. Sie schätzte also nicht nur den frommen Inhalt des Bildes, sondern ebenso seine Ausführung. Es war fromm und schön zugleich. Eine weitere Quelle berichtet schließlich noch von dem Erwerb eines „panello fiandrescho dipintovi Christo tradoto“ durch Lorenzo di Matteo Morelli 1483 über das Bankhaus der Cambini.⁷⁷

Aber flämische Malerei wurde nicht nur verkauft, verschenkt und vererbt. Auch ein Tauschvorgang ist überliefert. 1505 wechselte Andrea Minerbetti mit seinem Verwandten Francesco Minerbetti einen großen antiken Bronzekopf gegen ein „quadro con I pietà fiandrescha“ und zwei andere „quadretti“.⁷⁸

Auf die Herstellung all dieser aus zweiter Hand erworbenen Gemälde konnte der italienische Kunde natürlich keinen direkten Einfluß nehmen. Indirekt war dies jedoch durch die Auswahl beim Ankauf möglich. Die Nachfrage förderte sicherlich die Anfertigung und Lieferung bestimmter Themen. Bei der

Anbringung der Bilder im Haus nahm man dann auf den Inhalt der Darstellung und die Funktion der Räume Rücksicht. Die nordischen Erzeugnisse wurden auf diese Weise also nicht als rein formale, ästhetische Schaustücke willkürlich-zufällig konsumiert, sondern in einem gewissen Rahmen gezielt erworben und inhaltlich eingesetzt.

„Arazzi“ als Auftragskunst

Eine wichtige Gruppe der in den Inventaren genannten nordischen Kunsterzeugnisse wurde bisher noch nicht ausführlich erwähnt. Es sind die im Süden besonders beliebten, flämischen gewirkten Wandbehänge. Innerhalb der Hausausstattung dienten diese Bildteppiche verschiedensten Funktionen, als bewegliche Festdekoration, als Möbelbespannung, Vorhänge oder ähnliches mehr.⁷⁹ Sie versahen die Wohnstuben der reichsten Florentiner Bürger mit der bunten Pracht nordisch-höfischen Prunkes. Eine vor 1462 am Ferrareser Hof entstandene Humanistenschrift zeugt von der Bewunderung für die Kunstfertigkeit der handwerklichen Ausführung und die Pracht der Farben, „colorum opulentia“.⁸⁰ Diese Wirkereien erfüllten so die Ansprüche von königlicher „luxuria“, in einer anderen Hinsicht allerdings nur die der einfältigen Menge. Denn den figürlichen Darstellungen fehle die rechte malerische Entwurfs- und Gestaltungskunst, die „picturae ratio“. Offenbar empfand man den der flämischen Feinmalerei nicht vergleichbaren, oft ungelenken, schematischen und krausen Entwurfsstil der in den Teppichen geschilderten Szenen als störenden Mangel. Wir werden unten sehen, auf welche Weise daher versucht wurde, dem abzuhelfen.

Die Florentiner Medici besaßen in ihrem Palast u. a. eine 12 m lange und über 3 m hohe Tapisserie, „suvi una Chaccia del duca di Borghogna“, ein auf über 100 Fiorini geschätzter Wandschmuck für Feste, den man sonst in einer Truhe aufbewahrte. So auch eine weitere, kleinere Wirkerei für 60 Fiorini, „una Nostra Donna cho uno bambino a sedere chol duca di Borghogna, tessuto d’ariento, d’oro e di seta“.⁸¹ Beide Werke waren überaus kostbare, direkte Erzeugnisse burgundischer Hofkunst, die vielleicht als fürstliche Geschenke in den Besitz der Medici gelangten.

Dagegen können wir für eine ganze Reihe anderer Arazzi aus Medici-Besitz mit Hilfe der Geschäftskorrespondenz zwischen dem Florentiner Haus und seiner Brügger Filiale eine Ankaufs- bzw. Entstehungsgeschichte rekonstruieren. 1448 versuchte etwa ein Fruoxino für Giovanni de’Medici auf der Messe von Antwerpen einen Bildteppich als Ausstattung eines Wohnraums zu kaufen.⁸² Eine sehr gut gearbeitete Samson-Geschichte erwies sich als zu groß. Zudem mißfiel die Darstellung wegen einer großen Anzahl darauf gezeigter

Leichen, „el contrario si richiederebbe a una chamera (che dove vorrebbero essere coxe allegre et piacevole quivi non v'a drento se non coxe da dare terrore et spavento)“. Eine Narziß-Geschichte schien dagegen nicht reich genug gearbeitet. Anderes war nicht zu finden, denn alle, die etwas „fuor di dozzina“ wollten, „gli fanno fare a posta“. Wenn es Giovanni also nicht zu eilig hätte, solle er Fruoxino „la misura de' panni ella storia o favola vi vuoi drento“ schicken: „e io farò fare e' personaggi e portamenti elle fazioni al modo di qua“, weil „mi diciesti ti pareva riuscissono meglio le cose di qua“. Fruoxino gab also einen Grund dafür an, nicht außer Maßen und Inhalt den flämischen Herstellern noch mehr vorzuschreiben: Nordische Darstellungen würden ihnen besser gelingen. Sonst war es nämlich die Regel, den Wirkern eine genaue Zeichnung aus Italien als Entwurf vorzulegen. So erbat etwa 1453 Gierozzo di Pigli von dem gleichen Giovanni de' Medici „vostri disegni e la vostra intenzione“ für sechs Arazzi mit Triumphdarstellungen nach Petrarca.⁸³ 1454 schrieb Gierozzo an Giovanni Bruder Piero de' Medici in Zusammenhang mit dessen Auftrag für je sechs „spalliere“ und „pancali“, Rückwand- und Sitzabdeckungen von Bänken, und für drei „portiere d'arazi“, Türvorhänge. Piero lieferte „disegni“ und Pigli wählte den besten Meister, der auch schon die Arbeit für Giovanni hergestellt hatte.⁸⁴ 1457 erwartete Tommaso Portinari von Giovanni „disegni per li razzi volete vi facci fare“.⁸⁵ 1459 bestellte Giovanni drei „spalliere“, drei „panchiali“ und zwölf „charrelly“, Sitzkissen. Die „spalliere“ sollten sieben „fighure in sedia“ zeigen, offenbar thronende Tugenden oder Künste, dazwischen „verdura“, Pflanzendekor, und Wappen. Giovanni schickte Zeichnungen und Tommaso bestellte wieder bei dem gleichen Meister, „il migliore maestro che hogi di ssappy di tal mestiero“.⁸⁶ 1463 kündigte Tommaso dem Giovanni die Lieferung zweier „spalliere“ an. Wenn Giovanni weitere Arbeiten wolle, werde man sich an die gleiche Firma wenden. In Bezug auf zu schickende neue Entwürfe fügte Tommaso an: „ma bixogna richordare al dipintore che non vi metta su più i colori sì grossi chome su questi, e massime sul' uno che è mezzo chaschato“. Noch Leonardo fertigte nach Vasari einen Karton mit einer Darstellung Adams und Evas, welcher in Flandern für den König von Portugal gewirkt werden sollte.⁸⁸

Es gab also Arazzi, die man zu Antwerpen auf der Messe kaufen konnte. Doch fand sich dort zum allergrößten Teil nur Dutzendware. Wer etwas Qualitätsvolleres wollte, wandte sich direkt an den Hersteller, schrieb Maße, Material und Inhalt vor, schickte aus Italien eine Vorzeichnung, an die sich der Wirker zu halten hatte. Damit wurden die kostbaren Ausstattungsstücke der in Italien bewunderten burgundischen Hofkultur als begehrte Repräsentationsobjekte auf die Wünsche der Florentiner Kaufmannsgesellschaft inhaltlich und

stilistisch abgestimmt. Dies wirft nun aber auch für eine zweite Gruppe bildlicher Darstellungen, die der Florentiner Kunde direkt beim flämischen Hersteller bestellte, die Frage auf, inwieweit der Käufer auch hier auf das Aussehen seines Auftragsproduktes Einfluß nahm. Wenden wir uns also der nordischen Tafelmalerei als Auftragskunst zu.