

Einleitung

Vielleicht weil sogar Leonardo Bruni am Beginn seiner *Laudatio Florentinae Urbis* einräumt, dass er, auch wenn er „hundert Zungen und hundert Mäuler, eine eiserne Stimme hätte [...], nicht die ganze Pracht, den Schmuck, die Schätze, die Genüsse und die Eleganz“ der Florentiner Paläste beschreiben könne,¹ beschränkte sich sein Landsmann Benedetto Dei auf eine dürre Liste:² Anfang der 1470er Jahre versammelte der Florentiner Kaufmann, Diplomat und Chronist die größten und prächtigsten Bauwerke der Stadt in einer langen – und recht monotonen – Aufzählung. Unter ihnen sind über ein Dutzend Gebäude, deren Fassaden und Innenhöfe noch heute eine besondere Gestaltung zeigen. Statt teurer Marmorinkrustationen, roher Bossenquader oder kahler Putzflächen überziehen ihre Wände Sgraffito-Dekorationen, also in den Putz geritzte und geschabte Verzierungen. Zu den bekanntesten Gebäuden mit Sgraffito-Dekorationen in Benedetto Deis Liste der *famose muraglie* zählen der Palazzo Medici, der Palazzo Rucellai und der Kommunalpalast, auch wenn bei Letzteren von der einstigen Gestaltung fast nichts mehr übrig ist. Die Florentiner Sgraffito-Dekorationen sind ein heute kaum noch wahrnehmbarer, vor allem aber wenig wahrgenommener Bestandteil des Stadtbildes, weshalb das vorliegende Buch erstmals seit vielen Jahrzehnten die Florentiner Sgraffito-Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts wieder umfassend in den Blick nimmt. Neben der Erfassung des erhaltenen und nachweisbaren Bestands in einem ausführlichen Katalog hat die Studie das Ziel, die Technologie, die Geschichte und ihren Status als Bild bzw. bildliches Zeichen innerhalb der ersten zwei Jahrhunderte ihrer Verwendung zu untersuchen und einen Überblick über die Verwendung der Technik in anderen italienischen Städten zu geben.

Sgraffito: Versuch einer Definition

Im Laufe der Untersuchung wurde deutlich, dass die Handbuch-Definitionen für die Sgraffito-Technik im Widerspruch zu den Florentiner Befunden stehen und es einer präziseren Definition bedarf. Sgraffito ist, so das aktuelle europäische Glossar für Fachtermini der Konservierung von Wandmalerei und Architekturoberflächen *EwaGlos*, eine „multi-layer decoration technique executed by scratching the upper plaster layer to reveal parts of the underlying (e. g. dark plaster) layer.“³ Der spanische Kunsthistoriker und Sgraffito-Spezialist Rafael Ruiz Alonso beschreibt Sgraffito als „a set of wall coverings based on the use of layers made of mortar, whose decorations are manifested by the contrast of colours and textures [...] To achieve these effects, the fundamental technical principle is the action of scratching over an outer surface in order to discover a different surface that underlies it“.⁴ Als Charakteristika werden

1 „Non michi si centum lingue sind, oraque centum, ferrea vox, omnem magnificentiam, ornatum, gazam, delitias, nitorem possem ostendere.“ Bruni, Leonardo, *Laudatio Florentinae Urbis*; zit. nach Baron 1968, S. 236; in englischer Übersetzung: Kohl/Witt 1978, S. 140.

2 Dei ed. Barducci 1984, v. a. fol. 35r.

3 *EwaGlos* 2015, S. 102; Das *EwaGlos* liefert die hier auf Englisch zitierte Definition auch in Französisch, Deutsch, Kroatisch, Ungarisch, Polnisch, Türkisch, Rumänisch, Italienisch und Spanisch; *EwaGlos* 2015, S. 102 f. Weitere Definitionen bei Danzl/Möhlwald 2019, S. 91, Anm. 4.

4 Ruiz Alonso 2019, S. 29.

in beiden Definitionen der mehrschichtige Aufbau des Putzes und das partielle Freilegen einer – „beispielsweise dunklen“ – unteren Putzschicht durch Kratzen als bildgebendes Verfahren benannt. Auf dieselben Merkmale verweisen auch die Definitionen aus deutschen, britischen und US-amerikanischen Publikationen, die Angela Weyer im Anhang ihrer Einleitung für den Tagungsband *Sgraffito in Change* von 2019 versammelt hat,⁵ wobei diese überwiegend noch zusätzlich das Einfärben des Mörtels und den damit erzielten (Farb-)Kontrast als Kennzeichen aufführen. Solche, auf Vasaris Schilderung der Mitte des 16. Jahrhunderts üblichen Praxis zurückzuführenden Definitionen sind angesichts der hiermit nicht zu erfassenden, aber in Florenz seit dem frühen 14. Jahrhundert verwendeten Verfahren ohne Pigmentzusatz – und ähnlicher Beispiele aus ganz Europa und Nordwestafrika – unbedingt zu revidieren.⁶ Sie nur um einen (ihren postulierten Eigenheiten widersprechenden) spezifizierenden Begriff wie beispielsweise „ungefärbtes Sgraffito“ zu erweitern oder hierfür einen noch zu (er-)findenden eigenen Terminus einzuführen, ist meines Erachtens aus zwei Gründen nicht sinnvoll. Zum einen beruhen sowohl die auf ungefärbtem Mörtel basierenden Verfahren als auch die von Vasari beschriebene Technik grundsätzlich auf dem namensgebenden Ein- bzw. Auskratzen (ital. *sgraffiare* bzw. *graffiare*) und nicht auf dem Einfärben oder der Intensität des Kontrastes. Auch die vor Vasari zu datierenden Beschreibungen der Technik sprechen ausschließlich vom Kratzen.⁷ Zum anderen ist es – das zeigen die Dekorationen in Italien und anderswo – kaum möglich, eindeutige zeitliche oder technologische Trennlinien zu ziehen, die die verschiedenen Verfahren klar gegeneinander abgrenzen. Solcherart die Perspektive verengenden Definitionen werden also, wie nicht zuletzt die internationalen Sgraffito-Tagungen in Hildesheim (2017) und Litomyšl (2019) vor Augen geführt haben, den auf dem bildgebenden *sgraffiare* beruhenden Verfahren nicht gerecht, weshalb in den folgenden vier Paragraphen eine neue Definition mit klaren Abgrenzungen versucht werden soll:

§1 Sgraffito lässt sich als Technik der abrasiven Putzgestaltung definieren, bei der auf der Oberfläche des Putzes durch (lineares) Einritzen bzw. (flächiges) Abschaben ein Bild erzeugt wird. Dieses Bild kann – je nachdem, ob hierbei allein die geglättete Putzoberfläche oder ein auf den ungefärbten oder gefärbten Putz aufgetragener Überzug (Anstrich, Schlämme oder dünne Putzschicht) entfernt wird – neben dem für die Technik charakteristischen Strukturkontrast aus glatten und rauen Partien einen Helligkeits- bzw. einen Farbkontrast aufweisen. Gegebenenfalls notwendige Differenzierungen nach der Zahl der Putzschichten, dem Vorhandensein eines Überzugs oder der Farbe lassen sich durch entsprechende Zusätze ausdrücken (z. B. „Einschicht-Sgraffito mit Kellenglättung“ oder „Sgraffito mit grau gefärbtem Putz und weißer Kalktünche“).

§2 Die im Deutschen gelegentlich für das abrasive Gestalten ungefärbter Putze verwendeten Bezeichnungen „Putzritzung“ und „Kratzputz“ sind weder als Synonyme noch als Spezifizierungen angesichts der vom Terminus „Sgraffito“ abgedeckten Vielfalt an Verfahren nützlich bzw. haben lediglich als tradierte Bezeichnung regionaler Techniken (z. B. für den „Hessischen Kratzputz“)⁸ ihre Berechtigung.

5 Weyer/Klein 2019, S. 24.

6 Die Wirkmacht einer verengenden Definition lässt sich am Beispiel Guido Caroccis exemplifizieren: Der unermüdliche Florentiner Forscher, dem viele Hinweise auf heute verlorene Dekorationen zu verdanken sind, erklärte Sgraffito 1910 so: „È noto che la tecnica di questo genere di decorazione [decorazione architettoniche ed ornamentali dette a *graffito*] consiste nel togliere per mezzo di ferri adattati, la superficie colorita di uno strato di calcina, creando dei partiti decorativi o bianchi o scuri sopra ad un fondo di colore opposto.“ Carocci/Illustratore 1910, S. 137. Seinem Verständnis von einer kontraststarken Wandgestaltung entsprechend erhielt die Fassade des nach Caroccis Vorgaben 1911 bis 1914 restaurierten Palazzo Giandonati statt eines ungefärbten einen gefärbten Putz.

7 Siehe Kap. III Technologie, S. 110–115.

8 Der Hessische Kratzputz wurde 2017 von der deutschen Kultusministerkonferenz im Rahmen der 2003 verabschiedeten und 2013 von Deutschland ratifizierten Unesco-Konvention *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* in das Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes aufgenommen. Zur Technologie und Erhaltung des Hessischen Kratzputzes: Thiersch/Weimer 1985.

Materialfarbige Dekorationen wie an der Wand des Kreuzgangs des Magdeburger Doms sollten als Sgraffito-Dekorationen anerkannt werden.⁹

§3 Zu unterscheiden ist Sgraffito von zum Teil materiell, technisch und/oder in der Wirkung verwandten Verfahren wie dem Putzschnitt (mit dem ein flaches Relief erzeugt wird), dem „Putzmosaik“, den Bandfugen (bei denen die Fugengestaltung im Vordergrund steht) und dem Chiaroscuro (einer monochromen Freskotechnik).

§4 Putzgestaltungen, bei denen ursprünglich oder durch spätere Überarbeitungen die für die Sgraffito-Technik charakteristische Wirkung durch einen zusätzlichen Farbauftrag evoziert werden soll, können nicht oder im Fall unsachgemäß restaurierter Sgraffito-Dekorationen nur noch mit Einschränkungen als solche bezeichnet werden. Dasselbe gilt, wenn die nur durch Ritzen und Kratzen zu erzeugenden scharfen Konturen durch Nachmalen der Ornamentik verloren gehen.¹⁰

„Sgraffito“ als *Terminus technicus*

Wenn sich, wie hier vorgeschlagen, die Definition der Technik statt nach Vasaris Beschreibung nach dem bildgebenden Verfahren und der ursprünglichen Bedeutung des italienischen Begriffs *sgraffito* richten soll, liegt die Frage nahe, woher der Terminus eigentlich kommt. Angesichts des bis ins erste Drittel des Trecento zurückzuverfolgenden Einsatzes der Technik wäre anzunehmen, dass diese in Verträgen mit Bauleuten und Künstlern, in Abrechnungen, Tagebüchern oder Stadtbeschreibungen benannt wird, doch fehlen entsprechende Belege bis Ende des 15. Jahrhunderts. Eine eindeutige Erwähnung ist erstmals für den 16. Oktober 1484 dokumentiert: In zwei aufeinander verweisenden Einträgen notiert Filippo di Matteo Strozzi in seinem Rechnungsbuch die Bezahlung des Malers Bernardo di Stefano Rosselli für Arbeiten an seiner Villa in Santuccio bei Florenz. Während Filippo Strozzi im ersten Eintrag die Aufgaben des Künstlers als „isgraffiatura e dipintura alla loggia“¹¹ bezeichnet, benennt er sie einige Seiten weiter mit „isgraffiare fregj e archalj e pillastrj“;¹² er differenziert also, auch wenn das für die rasche Notiz im Rechnungsbuch keine Rolle gespielt haben wird, zwischen dem Resultat – in etwa: „(Aus-)Kratzung“ – und der eigentlichen Handlung – „Auskratzen“. Fotografische Aufnahmen der heute zerstörten Gestaltung belegen,¹³ dass mit *isgraffitura* tatsächlich eine gekratzte Putzdekoration gemeint war, also exakt das, was auch heute noch *Sgraffito* genannt wird.

Etymologisch sind die von Filippo Strozzi verwendeten Bezeichnungen *isgraffiatura* und *isgraffiare* von (*s*)*graffiare* (toskan. kratzen, mit Krallen kratzen) bzw. *graffio* (toskan. Haken, Kralle, Klaue) herzuweisen, also von Wörtern, die ihrerseits auf die langobardischen Begriffe *grif* und *krapfo* (ebenfalls für Haken, Kralle, Klaue) zurückgehen und zur Alltagssprache gehörten.¹⁴ Wahrscheinlich ist auch der von Cennino Cennini genannte *raffietto*, der zum Schaben einer *gesso*-Grundierung benutzt werden soll, hiermit verwandt. Eine lateinische Abkunft ist jedenfalls nicht zu identifizieren;¹⁵ wohl deshalb wurde *sgraffito* von den Humanisten Niccolò Perotti und Paolo Cortesi durch die entsprechenden lateinischen Worte ersetzt.¹⁶ Auch mit dem hierfür gelegentlich beanspruchten griechischen γράφειν (schreiben,

9 Danzl/Möhwald schlagen stattdessen für die materialfarbigen Dekorationen die bei ihnen synonym benutzten Begriffe „Graffito“ und „Putzritzung“ vor; Danzl/Möhwald 2019, S. 78–80.

10 Siehe Kap. I Untersuchungsmaterial, S. 41.

11 ASF Carte Stroziane, V, 39 c. 57r.

12 ASF Carte Stroziane, V, 39 c. 61v.

13 Lillie 2005, S. 96 f., 105. Siehe hierzu auch Kap. III Technologie, S. 113.

14 Melato 2012, S. 100.

15 So Ruiz Alonso 2015a, S. 40 und Ruiz Alonso 2015b, S. 25.

16 Siehe Kap. III Technologie, S. 110–112, 114–115.

aber auch einritzen)¹⁷ ist *sgraffito* nur durch eine gemeinsame indoeuropäische Herkunft verbunden. Eine Übernahme des griechischen Wortstamms γράφ- ins Florentiner *volgare* (und in die Alltagssprache zahlreicher anderer italienischer Regionen), um so etwas Banales wie „kratzen“ auszudrücken, ist sehr unwahrscheinlich.

Die heute zur Bezeichnung der Technik übliche, aus dem *participio passato* abgeleitete Form *Sgraffito* ist erstmals in einem Glossar von 1510 als latinisiertes *volgare*-Wort „sgrafiato“¹⁸ nachweisbar und wurde spätestens mit Vasaris Kapitel „Degli sgraffiti delle case [...]“ in der *Introduzione alle tre arti del disegno* (1550) als kunsttechnologischer Terminus etabliert. Während Vasari ihn ausschließlich für einen konkreten Typus von Putzdekorationen benutzt, werden heute mit ihm auch andere künstlerische Techniken identifiziert, die zwar das Einkratzen von Ornamenten und anderen Motiven gemeinsam haben, sich aber im verwendeten Material, den Werkzeugen und den erzielten Effekten stark unterscheiden. Zu ihnen zählen unter anderem Verfahren der Glasgestaltung, der Verzierung von Keramik und der Bearbeitung von Blattgold, beispielsweise auf Tafelbildern.¹⁹ Im Rahmen dieser Untersuchung meint *Sgraffito* jedoch ausschließlich das Ritzen bzw. Kratzen von Motiven in eine geglättete Putzoberfläche, unabhängig davon, ob diese gefasst oder der verwendete Mörtel gefärbt wurde.

„Sgraffito-Dekoration“ als Begriff

Auch wenn heute der kunsttechnologische Begriff *Sgraffito* in Anlehnung an Vasaris *sgraffiti* als Synonym für die so hergestellten Wandgestaltungen gebräuchlich ist, wird in der vorliegenden Arbeit zur klaren Unterscheidung von eingesetzter Technik und ausgeführtem Werk von diesem als „Sgraffito-Dekoration“ gesprochen. Die Bezeichnung als „Dekoration“ soll dem spezifischen Charakter der untersuchten Wandgestaltungen gerecht werden und gleichzeitig sowohl das allzu weite Wort „Kunst“ als auch den verengenden Begriff „Ornament“ vermeiden. „Dekoration“ ist in diesem Zusammenhang alles andere als pejorativ gemeint: Die Untersuchung der bildlichen Eigenschaften von Sgraffito-Dekorationen am Beispiel der Quaderung als erstem und lange wichtigsten Motiv möchte die besonderen Qualitäten dieser Form der Wandgestaltung herausarbeiten und sie als wesentliche Voraussetzung der komplexeren Arbeiten der zweiten Quattrocento-Hälfte erkennbar werden lassen, die bislang allein in den Genuss kunst- und architekturhistorischer Aufmerksamkeit kamen.²⁰

17 So gehen Danzl/Möhwald davon aus, dass das in Italien anstelle von *sgraffito* übliche Wort *graffito* von *graffire* komme, das wiederum von griechisch γράφειν für *schreiben* abzuleiten sei. Der Begriff *Sgraffito* hingegen gehe auf das von *graffire* zu unterscheidende italienische Verb *graffiare* – *Kratzen* zurück; Danzl/Möhwald 2019, S. 78. Auch Ruiz Alonso vermutet eine „relación con términos griegos como ‚graphos‘ – ‚trazar‘, ‚dibujar‘, ‚escribir‘ – o ‚graphein‘ – ‚escribir‘“; Ruiz Alonso 2015a, S. 40. Eine Verbindung zwischen *sgraffito* und γράφειν wird meines Wissens zuerst von Filippo Baldinucci in seinen *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1688) gezogen. Er schreibt dort über den niederländischen Künstler und Kunsttheoretiker Hans Vredeman de Vries, dieser sei ein „valente Scrittore di vetro, che con tale nome chiamato (come altrove dicemmo) coloro, che dipingon figure nelle vetriate, quasi a somiglianza de' Greci appresso i quali γράφειν Graphein, vale tanto scrivere, che dipingere, e da questa stessa voce viene il nostro sgraffito, o sgraffio, quasi scrittura in muro.“ Baldinucci/Notizie, Bd. 4 (1688), S. 72; Danzl/Möhwald zitieren hier ohne weitere Erklärung aus dem Index einer späteren Edition; Danzl/Möhwald 2019, S. 91, Anm. 4.

18 Cortesi ed. Weil-Garris/D. Amico 1980, S. 111, Anm. 88; Cortesi 1510 (online) (Zugriff: 28. September 2020). Siehe hierzu Kap. III Technologie, S. 114–115.

19 Zur Verwendung in der Malerei siehe u. a. Bambach 1999, S. 142–150.

20 Kap. V Bild II: Referenz und Fiktion, S. 185–205.

Forschungslage

Sgraffito und Sgraffito-Dekorationen waren lange Zeit ein Nischenthema: Gemessen an der langen Geschichte der Technik, dem Rang der in Sgraffito dekorierten Bauwerke und dem sich über fast ganz Europa und Teile Nordwestafrikas erstreckenden Bestand an erhaltenen und nachweisbaren Beispielen, ist die Zahl an entsprechenden wissenschaftlichen Publikationen erstaunlich gering. Umso erfreulicher, dass seit einigen Jahren die Aufmerksamkeit zunimmt; wichtige Anstöße hierzu kamen vor allem aus den Restaurierungswissenschaften und der Denkmalpflege. So ist es der Initiative des Hildesheimer Hornemann-Instituts und seiner Leiterin Angela Weyer zu verdanken, dass 2018 erstmals eine internationale Tagung zum Thema stattfand („Sgraffito in Change“, HAWK Hildesheim),²¹ der 2019 eine Konferenz im tschechischen Litomyšl folgte.²²

Ganz ähnlich lässt sich die Forschungslage für Florenz beschreiben: Obwohl in der Literatur gelegentlich in Nebensätzen auf den Anteil der Sgraffito-Dekorationen am Stadtbild und ihre Rolle als Fassadenschmuck hingewiesen wird, ist seit Christel und Gunther Thiems Band *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko* (1964) keine über diese Pionierleistung hinausgehende wissenschaftliche Arbeit zum Thema erschienen.²³ Noch erstaunlicher ist, dass die bahnbrechenden Beobachtungen der Thiems, die die Rezensenten des Buches noch als besonderes Verdienst herausstellten,²⁴ von wenigen Ausnahmen abgesehen kaum ins Bewusstsein der Italien-Forschung vorgedrungen sind und ganze Bücher über das Florenz der Renaissance und seine Architektur erscheinen können, ohne das Thema Sgraffito auch nur zu berühren. Anfang der 2000er Jahre änderte sich die Situation: In Florenz wurden mit dem Palazzo Dietisalvi Neroni und dem Palazzo Lapi zwei Sgraffito-Dekorationen des Quattrocento restauriert;²⁵ 2005 erschien Eleonora Pecchiolis auf Englisch und Italienisch publizierter Band *Florentia picta* (2005), der den Blick auf die in Vergessenheit geratenen Wandgestaltungen lenkte.²⁶ Alina Payne, die sich in zwei Aufsätzen (2009 und 2013) mit Sgraffito-Dekorationen befasste, ist deren Wiederentdeckung als kunstwissenschaftliche Herausforderung zu verdanken.²⁷ Seit 2014 sind zudem vier Veröffentlichungen des Autors erschienen, die sich der Technologie (2014), der Rolle des Grau (2018) und der Geschichte des Sgraffito in Italien (2019) sowie der Wiederaufnahme der Technik im 19. Jahrhundert (2019) widmen.²⁸

21 Tagung „Sgraffito im Wandel. Materialien, Techniken, Themen und Erhaltung/Sgraffito in Change. Materials, techniques, Topics, and Preservation“, HAWK Hildesheim, 2. bis 4. November 2017.

22 Tagung „Sgraffito in Change II: Original Realization vs. Secondary Interventions“, Schloss Litomyšl (CZ) 21./22. November 2019.

23 Das schmale Büchlein *Graffiti, affreschi, murali a Firenze* von 1993 – ohnehin bis Anfang der 2000er Jahre die einzige Publikation nach dem Buch der Thiems – erfüllt diesen Anspruch nicht; *Graffiti* 1993.

24 Rezensionen zu Thiem/Thiem 1964

25 OPD 2001; Gualandi 2007; siehe Kat. Nr. 19 und 20.

26 Das Interesse am Thema vor Ort belegt die 2014 verteidigte Doktorarbeit von Sabino Pellegrino an der Università di Firenze (*L'intonaco sgraffito nei palazzi fiorentini: approccio metodologico per la conoscenza e la documentazione dei fronti*), die sich vor allem mit Möglichkeiten der denkmalpflegerischen Untersuchung und Erfassung auseinandersetzt; Pellegrino 2014 (online).

27 Payne 2013; Payne 2009, S. 375.

28 Huth 2014, Huth 2018, Huth 2019a und Huth 2019b.

Untersuchungsmaterial

Für die Altstadt von Florenz sind neununddreißig Sgraffito-Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts nachweisbar; ein Teil von ihnen ist mehr oder weniger gut erhalten.²⁹ Über die sechszwanzig in der einschlägigen Literatur bereits erwähnten Dekorationen hinaus konnten im Rahmen der Forschungen für diese Arbeit dreizehn weitere kaum bekannte bzw. unbekanntere Dekorationen ermittelt werden, die in mehrfacher Hinsicht bedeutende Bauwerke wie die Paläste Davizzi (heute Palazzo Davanzati, Kat. Nr. 2), Rucellai (Kat. Nr. 23) und Benvenuti da Cintoia (Kat. Nr. 4) sowie die Kirche San Remigio (Kat. Nr. 3) schmückten. Die noch existierenden Dekorationen sind nicht unproblematisch: Während sich einige auf den zweiten Blick als wenig zuverlässige Rekonstruktionen zu erkennen geben, wurden andere durch Restaurierungen so verändert, dass Aussagen über ihre bauzeitliche Gestaltung kaum mehr möglich sind. Deshalb versucht das erste Kapitel („Untersuchungsmaterial. Sgraffito-Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts in Florenz: Bestand und Verluste“) nicht nur einen Überblick über die erhaltenen und nachweisbaren Dekorationen zu liefern, sondern beleuchtet auch die Faktoren, die den Bestand dezimiert haben bzw. nach wie vor bedrohen, und diskutiert die ambivalente Rolle von restaurierten und rekonstruierten Dekorationen für die Wahrnehmung der Forschung.

Raum und Zeitraum der Untersuchung

Die Studie konzentriert sich aus mehreren Gründen auf Florenz. Der erste ist ein persönlicher: Seit mir die Kunsthistorikerin und Kuratorin Francesca Baldry im ehemaligen Landhaus Francesco Sassetti – heute als Villa La Pietra eine Dependence der New York University – 2010 die Reste eines wunderbaren Sgraffito-Frieses zeigte,³⁰ wollte ich mehr über diese besondere Dekorationsform und ihre Verwendung in Florenz erfahren. Das Interesse schlug sich in einer Masterarbeit, die die Dekorationen in La Pietra zum Thema hatte, und der Dissertation nieder, auf der das vorliegende Buch beruht. Der zweite und der dritte Grund sind methodischer Natur: Zum einen weist Florenz die frühesten Sgraffito-Dekorationen der italienischen Halbinsel auf, weshalb der Arno-Stadt im Hinblick auf die Geschichte der Technik in Italien und Europa eine besondere Bedeutung zukommt. Zum anderen entstanden die Florentiner Dekorationen innerhalb desselben und deshalb gut vergleichbaren gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und intellektuellen Koordinatensystems; sie zu analysieren und zu kontextualisieren heißt, in ihrer Entstehungszeit mit ähnlichen Voraussetzungen rechnen zu können. Recherchen zu Sgraffito-Dekorationen als Teilaspekt der Florentiner Kultur des 14. und 15. Jahrhunderts treffen hierbei nicht nur auf Bedingungen und Akteur:innen, die in anderen Zusammenhängen bereits untersucht worden sind, sondern können sich insgesamt auf eine lange und intensive internationale Florenz-Forschung stützen.

Auch zeitlich ist diese Untersuchung klar begrenzt: Mit dem Trecento nimmt sie die Zeit des Aufkommens der Technik und ihrer Etablierung in den Blick; mit dem 15. Jahrhundert – vor allem dessen zweiter Hälfte – steht eine höchst dynamische und innovative Phase im Fokus, deren Leistungen (z. B. Palazzo Lapi, Palazzo Dietisalvi Neroni, Palazzo Medici, Palazzo Nasi, Palazzo Benizzi, Palazzo Capponi) neben

29 Der Katalog weist nur vierunddreißig Nummern auf, da Gebäude mit Sgraffito-Dekorationen an der Fassade und im Innenhof in einer Scheda behandelt werden. Nicht einbezogen wurden die ebenfalls kaum untersuchten Sgraffito-Dekorationen an Villen und Landsitzen im *contado* von Florenz. Die mir bekannten Beispiele sind in einer Liste im Anhang zusammengestellt; Anhang, Liste der Villen, S. 843–845.

30 Hierfür sei Francesca Baldry, Kuratorin in der Villa La Pietra – NYU Florence, noch einmal von Herzen gedankt. Zu den Sgraffito-Dekorationen: Lillie 2005, S. 202 f.; Huth 2016, S. 83–85.

denen des 16. Jahrhunderts (z. B. Palazzo Lanfredini, Palazzo Montalvo, Palazzo di Bianca Cappello)³¹ die heutige Wahrnehmung von Sgraffito entscheidend prägen. Trotz der anhaltenden Verwendung der Sgraffito-Technik im Seicento endet die vorliegende Untersuchung mit dem Ende des 15. Jahrhunderts. Diese auch dem Umfang der Arbeit geschuldete Limitierung des Untersuchungszeitraums ist damit zu rechtfertigen, dass sich Anfang des Seicento die Motive – man denke an die Grotesken-Mode und Andrea di Cosimo Feltrinis phantasievolle Entwürfe – und die Technik (vor allem am forcierten Einsatz von Schraffuren ablesbar) wandeln. Trotz der genannten Gründe stellt die vorgenommene zeitliche Beschränkung natürlich eine willkürliche Setzung dar, die nicht als „Epochenwechsel“ oder Endpunkt einer irgendwie vorgezeichneten Entwicklung missverstanden werden darf. Im Gegenteil: Es gibt bei den Sgraffito-Dekorationen des 15. und 16. Jahrhunderts sehr viel mehr Gemeinsames als Trennendes, mehr Kontinuitäten als Brüche, weshalb es sich unbedingt lohnen würde, sie gemeinsam zu betrachten bzw. die hier begonnenen Untersuchungen fortzuführen.³² Auf diese Weise könnte eine umfassende und Jahrhunderte übergreifende Vorstellung vom Florentiner Sgraffito als einer besonderen architekturgebundenen Dekorationsform der Frühen Neuzeit entstehen.

Schwerpunkte der Untersuchung

Nur kurz sollen im Folgenden die Fragestellungen, die den Schwerpunkten der Arbeit zugrunde liegen, und die methodischen Ansätze skizziert werden. Das auf die Beschreibung des Untersuchungsmaterials folgende zweite Kapitel versucht, die Geschichte der Florentiner Sgraffito-Dekorationen von ihrem Aufkommen bis zum Ende des 15. Jahrhunderts zu rekonstruieren. Ausgehend von Thesen zur bislang nicht überzeugend geklärten Herkunft der Sgraffito-Technik und unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Baupraxis und des kulturellen wie sozialen Kontextes, ist es das Ziel einer solchen chronologischen Systematisierung, die für Wahrnehmung und Wirkung der Dekorationen entscheidenden Veränderungen von Technologie und Motivik zu datieren und in eine zeitliche Reihenfolge zu bringen. Das schließt selbstverständlich die vorurteilsfreie Anerkennung von Kontinuitäten und Konstanten ebenso ein wie die von synchronen Unterschieden, also der gleichzeitigen Verwendung unterschiedlicher Techniken und Motive. Wenn im Zuge der chronologischen Ordnung der Begriff „Entwicklung“ benutzt wird, dann nicht im Sinne einer zyklisch oder teleologisch gedachten Progression, sondern ausschließlich zur Beschreibung von Veränderungen, in denen frühere Lösungen als Ausgangs- oder Bezugspunkt wahrnehmbar bleiben.

Das dritte Kapitel fragt nach der Technologie und der Ausführungspraxis von Sgraffito-Dekorationen im Untersuchungszeitraum. Denn bis zu den ersten ausführlicheren Untersuchungen zu diesem Thema in der *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* (2014),³³ in Rafael Ruiz Alonsos Überblickswerk *Esgrafiado. Materiales, técnicas y aplicaciones* (2015)³⁴ und im Hildesheimer Tagungsband

31 Thiem/Thiem 1964, S. 88 f., Kat. Nr. 40; S. 105–108, Kat. Nr. 51; S. 108–110, Kat. Nr. 52.

32 Zu den Sgraffito-Dekorationen des Cinquecento liegt mit der (unpublizierten) Untersuchung *Les façades peintes et à sgraffito des palais privés florentins au XVI^e siècle* (2001) von Antonella Fenech Kroke (CNRS André Chastel, Paris) lediglich eine neuere Studie vor; Fenech Kroke 2001. Auch für diesen Zeitraum sind die Forschungen der Thiems grundlegend; Thiem/Thiem 1964, S. 31–40 und Kat. Nr. 37–122, S. 85–123 (unter Einbeziehung der Toskana).

33 Huth 2014.

34 Rafael Ruiz Alonso behandelt technologische Fragen zwar in immerhin fünf Kapiteln („El esgrafiado en sus aspectos técnicos“, „El Soporte“, „Herramientas de Trabajo“, „El Mortero y sus Materiales“ und „Procesos y técnicas de esgrafiado“), geht aber wegen seiner Jahrhunderte überspannenden, weltweiten Perspektive und der sehr offenen Definition von Sgraffito hinsichtlich der italienischen Dekorationen nicht in die Tiefe; Ruiz Alonso 2015b, S. 58–165.

Sgraffito in Change (2019)³⁵ beruhte der Forschungsstand hierzu (wie zur Technologie in anderen Regionen Italiens und Europas) im Wesentlichen auf den Informationen aus Giorgio Vasaris Sgraffito-Kapitel seiner *Introduzione alle tre arti del disegno*. Dort beschreibt er die zu seiner Zeit, also um die Mitte des 16. Jahrhunderts, übliche Praxis, die er in bester Absicht um einige Schritte erweitert, weshalb für die Untersuchung der Technologie in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten eine kritische Revision des Vasari-Textes unabdingbar und die Einbeziehung weiterer schriftlicher Quellen hilfreich ist. Vor allem aber nützen bei der Erforschung der Technologie die – eigentlich naheliegende – Einbeziehung von Arbeiten zur zeitgenössischen Baupraxis, wie sie unter anderem von Richard Goldthwaite,³⁶ Prisca Giovannini³⁷ und Marco Frati³⁸ vorgelegt wurden. Hinzu kommen eigene Analysen, die an mehreren hierfür geeigneten Wanddekorationen durchgeführt wurden. Eine genauere Kenntnis der Arbeitsabläufe und der verwendeten Werkzeuge und Materialien erweitert nicht allein unser Wissen zur Sgraffito-Technologie und zur Florentiner Baukultur, sondern erlaubt auch weitergehende Fragestellungen wie beispielsweise nach der Rolle des Materials beim Aufkommen und der Entwicklung der Technik bzw. für das zu erzielende Resultat, nach dem Verhältnis von Entwurf und Ausführung oder nach den für die Umsetzung an der Wand verantwortlichen Künstlern.

Die Identifizierung von Sgraffito-Dekorationen als *Bild* führt zu der im vierten Kapitel behandelten Frage, wie es um dessen *Semantik* steht. Die leitende These ist hierbei, dass eine Sgraffito-Dekoration als bildliches Zeichen funktioniert, also Informationen enthält, kommuniziert und entsprechend zu interpretieren ist. Für die Untersuchung sind der Status der verzierten Bauwerke in der Stadt, die Intentionen der Auftraggeber:innen und deren gesellschaftliche Position zu bestimmen. Zu berücksichtigen sind hierbei neben den Gebäuden selbst auch bildliche Darstellungen von Sgraffito-Dekorationen bzw. Sgraffito-Motiven, vor allem auf *Cassone*- und *Spalliera*-Tafeln, aber auch in einem Altarretabel, einem Madonnenbild und einem Bildfeld innerhalb eines Freskenzyklus. In den Darstellungen sind Gebäude medial bedingt meist auf ihre Ansichtsseite reduziert, was jedoch mit der zeitgenössischen Semantisierung der Fassade als *faccia* und „Kleid“ des Baukörpers und mit der Repräsentation des Bauherrn korrespondiert.

Wie die Aufzählung der bildlichen Darstellungen erahnen lässt, sind baugebundene Sgraffito-Dekorationen als solche nicht eben häufig dargestellt worden, was sie jedoch mit den meisten anderen zweidimensionalen Bildmedien – beispielsweise Fresken, Glasmalereien, Tafelbildern und Miniaturen – gemeinsam haben. Im Unterschied zu den genannten, als Kunst anerkannten Bildmedien wurden die Sgraffito-Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts bislang weder als Kunst oder Bild noch als wissenschaftliche Herausforderung ernst genommen, sondern galten und gelten entweder als anspruchslose „Imitationen“ (z. B. von Quadermauerwerk oder Marmorinkrustationen) oder als künstlerisch zweitrangiges, weil kaum mit großen Meisternamen zu verbindendes Beiwerk „richtiger“ Architektur. Dem fachlichen Interesse standen sowohl die von Alina Payne zu Recht kritisierte Fixierung der Architekturgeschichte auf Hausteinarchitektur und skulpturale Bauelemente im Weg³⁹ als auch die Schwäche der Kunstwissenschaften für bestimmte künstlerische „Errungenschaften“ und komplexe ikonografische Konzepte. Dekorationen hingegen galten der Forschung lange Zeit vor allem als Hilfsmittel der stilgeschichtlichen Datierung. Deshalb setzt das fünfte Kapitel die Untersuchung von Sgraffito-Dekorationen

35 Weyer/Klein 2019.

36 Goldthwaite 1980.

37 Giovannini 1993.

38 Frati 2006.

39 Payne 2013, S. 228–230. Die Fixierung der Forschung auf einen Teilbereich der Florentiner Architektur hatte bereits Detlef Heikamp in seiner Rezension des Buches der Thiems beklagt: „Überwiegend werden die Paläste der mächtigsten Familien mit Hausteinfassaden behandelt. Die weniger aufwendigen Paläste mit Putzfassaden, die gerade das Florentiner Straßenbild bestimmen, werden kaum beachtet.“ Heikamp 1966, S. 77.

als Bild fort, um es nun aber als referierende und fiktionale Gestaltung zu analysieren. Hierfür kann auf einige neuere Publikationen zurückgegriffen werden, die die Frage der Bildlichkeit von Architektur zum Thema haben.⁴⁰ Exemplifiziert wird der bildliche Status anhand des Grundmotivs beinahe aller Florentiner Sgraffito-Dekorationen, dem isodomen Quadermauerwerk mit vierseitigen Randschlägen.

Wandgestaltungen a *sgraffito* gab es freilich nicht nur in Florenz. Mitte des Quattrocento entstanden die ersten Dekorationen im päpstlichen Rom und bald darauf auch in anderen Städten. So sind entsprechend gestaltete Gebäude in Pisa, Prato, Arezzo, Colle di Val d'Elsa, Passignano, Urbino, Cagli, Viterbo, Padua, Bergamo und Castiglione Olona zu finden; oft nur ein oder zwei pro Stadt, wobei wie in Florenz von vielen Verlusten ausgegangen werden muss. Nirgends aber dominierte Sgraffito das Stadtbild so sehr wie in Pienza, das im Auftrag von Papst Pius II. Piccolomini in den 1460er Jahren unter der Leitung des Bildhauers, Architekten und Bauunternehmers Bernardo Rossellino zur modernen Residenzstadt umgestaltet werden sollte. Die Beteiligung des mit der Technik gewiss vertrauten Florentiners erklärt jedoch nicht ausreichend die große Zahl an Sgraffito-Dekorationen in dem kleinen Ort; auch die vielen Beispiele aus anderen Städten sind nur zu einem kleinen Teil mit der Beauftragung Florentiner Künstler zu begründen. Das abschließende Kapitel versucht daher einen Überblick über die überwiegend nach der Jahrhundertmitte entstandenen Sgraffito-Dekorationen des Quattrocento in anderen italienischen Städten zu geben und Gründe für ihre Verwendung außerhalb von Florenz zu bestimmen.

Katalog

Alle Florentiner Sgraffito-Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts, die bis zur Publikation des Buches ermittelt werden konnten, sind im angehängten Katalog zusammengefasst. Die Einträge beinhalten Informationen zum Gebäude (Lage, Umgebung, Datierung, Auftraggeber:in, Baubeschreibung) und zu den Sgraffito-Dekorationen (Position, Beschreibung, Technik, Putzfarbigkeit, Datierung, Handwerker/Künstler, Erhaltung). Auch wenn Christel und Gunther Thiems materialreiche Studie dem Katalog als Fundament diene, soll dieser über die Aktualisierung älterer Forschungsergebnisse hinaus die einzelnen Dekorationen ausführlicher dokumentieren, analysieren und kontextualisieren, als es die breiter angelegte Arbeit der Thiems leisten konnte. Die mit der zeitlichen und geografischen Konzentration verbundene Intensivierung der Beobachtung und die höhere Dichte an Informationen sind Grundlage für die dem Katalog vorangestellten Überlegungen zur Technologie, Geschichte und Bildlichkeit; gleichzeitig schärfte jedoch die übergeordneten Fragestellungen den Blick für Phänomene, die beim bloßen Katalogisieren möglicherweise nicht aufgefallen wären.

Wichtiger Bestandteil des Katalogs sind die zahlreichen, in den letzten Jahren eigens aufgenommenen Fotografien. Sie sollen nicht nur eine allgemeine Vorstellung von den untersuchten Sgraffito-Dekorationen liefern, sondern so gut und ausführlich wie in einer solchen Publikation möglich die Gebäude und ihre unmittelbare Umgebung, einzelne Motive der Dekorationen, den Erhaltungszustand und Spuren der Ausführung festhalten und für weitergehende Forschungen verfügbar machen. Dies ist umso wichtiger, als schon Detlef Heikamp in seiner Rezension zur *Toskanischen Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko* von 1964 die ständig wiederkehrenden „gleichen Abbildungen“ in den kunstwissenschaftlichen Publikationen monierte und die Thiems für ihre Neuaufnahmen lobte.⁴¹

Das Buch erscheint anders als geplant als Online-Publikation im Open-Access-Format. Die Entscheidung, es nicht in der renommierten Reihe zu publizieren, in der auch das Buch von Christel und Gunther

40 Siehe v. a. Das Auge der Architektur 2011 und hier v. a. Beyer/Burioni/Grave 2011; Burroughs 2002.

41 Heikamp 1966, S. 77.

Thiem veröffentlicht wurde,⁴² fiel nicht leicht, ist aber angesichts der deutlich größeren Zahl an farbigen Abbildungen, der bequemen Durchsuchbarkeit und vor allem der freien Verfügbarkeit meiner Ansicht nach richtig.⁴³

42 Thiem/Thiem 1964.

43 Dies entspricht auch dem 2016 von den EU-Forschungsministerien beschlossenen Ziel, dass ab 2020 alle wissenschaftlichen Publikationen öffentlich finanzierter Forschungsarbeiten frei zugänglich sein sollen; dieses Ziel teile ich.