

II Geschichte

Sgraffito-Dekorationen vom frühen Trecento bis zum Ende des 15. Jahrhunderts

Darstellungen zur Geschichte des Sgraffito beginnen gelegentlich mit Ritzungen aus dem Neolithikum, Ägypten oder der römischen Antike, in denen das Ritzen als quasi „anthropologische Konstante“ erscheint, die sich nur im Einsatz von Materialien und Instrumenten unterscheidet.⁹⁵ Das ist gewiss nicht ganz falsch, trägt aber nur wenig zum Verständnis von deutlich später entstandenen Formen der Putzgestaltung bei. Auch ein materialreiches Überblickswerk wie das 2015 erschienene Buch *Esgrafiado: Materiales, técnicas y aplicaciones* von Rafael Ruiz Alonso, das ohne geografischen und zeitlichen Fokus, Kontinente wie Jahrhunderte durchschreitend, verschiedene Formen und Technologien des Sgraffito beschreibt, nützt kaum bei der Beantwortung der Frage nach dem Einsatz der Technik an einem bestimmten Ort bzw. in einem bestimmten Zeitraum.⁹⁶ Während eine so weite Perspektive immerhin den Blick über die traditionellen geografischen Grenzen des Fachs hinaus auf eventuelle Parallelen oder gar Vorbilder in anderen Regionen lenken kann, wäre der Mehrwert einer Darstellung, die die Geschichte des Florentiner Sgraffito in das enge Korsett einer „Stilentwicklung“ pressen und Veränderungen in Technik und Motivik summarisch bestimmten Jahrhunderten oder „Epochen“ zuweisen will, gering.⁹⁷ Innovationen gerieten innerhalb solcher Modelle leicht zu Belegen von „Fortschritt“ und zunehmender „Reife“;⁹⁸ eine bewusste Stilwahl im Sinne einer Entscheidung für oder gegen bestimmte Formen und Techniken würde, wenn sie überhaupt als solche wahrgenommen wird, im teleologischen Noch/schon-Dualismus vertrocknen. Will man das Aufkommen und die weitere Geschichte des Florentiner Sgraffito beschreiben, müssen die einzelnen Dekorationen für sich analysiert, datiert und kontextualisiert werden. Erst danach kann man sie in eine chronologische Ordnung bringen und versuchen, Tendenzen ihrer technischen und motivischen Veränderungen in einer zugleich stringenten und offenen, vor allem aber von entwicklungsgeschichtlichen und biologistischen Festlegungen freien Darstellung zu präsentieren, die nicht den Versuchungen der Narrativierung erliegt.⁹⁹ Ob das gelingt, ist nicht sicher, sei aber wenigstens als Ziel benannt. Das Kapitel basiert auf den im Katalog zusammengeführten Untersuchungen zu den aktuell bekannten Florentiner Sgraffito-Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts. Möglicherweise reproduziert die folgende Darstellung fehlerhafte Datierungen, die sich beim Fehlen dokumentarischer Absicherungen auf mehr oder weniger überzeugende Wahrscheinlichkeiten und Vergleiche stützen mussten. Dennoch soll der Versuch unternommen werden – unter Vorbehalt und Benennung von Unklarheiten.

95 Urbach 1928, S. 11–13; Ruiz Alonso 2019, S. 29; Koller 2019.

96 Ruiz Alonso 2015b.

97 So beispielsweise als „Linea di sviluppo“ mit „temi ornamentali, architetti, artisti“, der zur Kontextualisierung „Einflüsse“ vorangestellt sind, Pellegrino 2014, S. 73.

98 Zur Kritik am Fortschrittsbegriff und an Entwicklungsmodellen: u a. Kubler 1962 (auf Deutsch: Kubler 1982); Gombrich 1978; und zu Vorstellungen von einem „organischen Wachstum“: ebd., S. 21–23. Siehe auch Suckale 1989/2003.

99 Die Kritik bezieht auch den eigenen Versuch einer Überblicksdarstellung ein; Huth 2019b.

Die ältesten Florentiner Sgraffito-Dekorationen

Für eine Rekonstruktion der Geschichte des Sgraffito als Technik und Dekorationsform in Florenz ist zuerst zu klären, wann Sgraffito dort erstmals zur Wandgestaltung eingesetzt wurde; hierauf aufbauend sind Überlegungen zur Art des „Aufkommens“ – also als lokale Erfindung oder als Adaption älterer und/oder nicht lokaler Vorbilder – möglich.

Zur Bestimmung des Zeitraums der ersten Verwendung ist von den ältesten *erhaltenen* Dekorationen in Florenz auszugehen. Die früheste eindeutig als Sgraffito zu identifizierende Putzgestaltung befindet sich am Rudiment eines der Sakristei der Florentiner Franziskaner-Kirche Santa Croce vorgelagerten Arkadengangs (Kat. Nr. 1) und ist mit diesem auf 1325–1328 zu datieren (Abb. 35). Ihr folgen mit einem Abstand von weniger als zwei Jahrzehnten der um 1340 fertiggestellte Innenhof des Palazzo Davizzi (Kat. Nr. 2) und die um 1355–1365 anzusetzende Chorfassade von San Remigio (Kat. Nr. 3). Von diesen Dekorationen sind immerhin zwei fragmentarisch, aber trotz Schäden, Alterung und Verschmutzung weitgehend unverändert auf uns gekommen, während die dritte – an Brüstungen und Wänden im Innenhof des Palazzo Davizzi – trotz der Bedeutung des Gebäudes nicht als solche erkannt wurde und durch wiederholte Restaurierungen in Substanz und Wirkung verändert ist. Alle übrigen nachweisbaren Dekorationen sind entweder unmittelbar vor der Wende zum 15. Jahrhundert oder später entstanden und müssen deshalb noch nicht berücksichtigt werden. Im Hinblick auf die drei ältesten Dekorationen ist festzuhalten, dass sie Gebäude von Rang – Konvent, Kirche, Palast – schmückten, Technik und Motivik also als angemessen akzeptiert waren. Gemeinsam ist ihnen jedoch vor allem das Motiv: die Darstellung von regelmäßigem Mauerwerk durch ein aus einfachen Bändern gebildetes Fugennetz, das in den



Abb. 35 Santa Croce, Arkadengang vor der Sakristei, Erdgeschoss, Fassade zum Chiostro antico, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2018

ungefärbten, mit der Kelle geglätteten und wahrscheinlich weiß gekalkten Putz gekratzt wurde. Diese Charakteristika bilden die Grundlage für weitere Überlegungen.

Sgraffito in Marmor

Neben der Dekoration am Arkadengang in Santa Croce (Kat. Nr. 1) und im Hof des Palazzo Davizzi (Kat. Nr. 2) gibt es noch einen weiteren Beleg für die Existenz von Sgraffito-Dekorationen in der ersten Trecento-Hälfte, der in die Betrachtung einzubeziehen ist. Bei ihm handelt es sich um eine Darstellung auf einem der von Andrea Pisano und Mitarbeitern zwischen 1335 und 1348 für den Campanile von Santa Maria del Fiore geschaffenen Reliefs (Museo dell'Opera del Duomo, Florenz, Abb. 36),¹⁰⁰ ist also weniger als zwei Jahrzehnte nach dem Arkadengang entstanden. Wegen der Bedeutung der komplexen Ikonografie für die Identifizierung als Sgraffito-Dekoration sei hier eine ausführlichere Beschreibung erlaubt.

Das marmorne Relief zeigt vor einem ursprünglich verputzten (und vermutlich blau gefassten) Hintergrund¹⁰¹ eine Frau bei der Arbeit an einem modernen Pedal-Webstuhl.¹⁰² Gerade hat sie das Schiffchen erhoben, um es zwischen den gespannten Kettfäden hindurch schießen zu lassen. Neben dem Arbeitsgerät steht in frontaler Ansicht und den inneren Rahmen des Reliefs überschneidend eine weitere Frau, die mit dem ausgestreckten Finger ihrer Rechten auf den bereits fertigen Stoff zeigt. Sie – nicht die kleinere, vom Webstuhl halb verdeckte und in den Hintergrund gerückte Arbeiterin – ist die Hauptperson der Szene. Mit ihrer linken Hand hält sie vor ihrem Körper einen leichten Mantel zusammen, unter dem sie eine *tunica* aus dünnem Stoff trägt. Die Geste der Frau und die besondere Qualität ihrer Kleidung, die ursprünglich wohl noch durch eine farbige Fassung bzw. Gold akzentuiert war, verbildlichten den Stolz auf die Leistungsfähigkeit der Florentiner Textilproduktion, deren immense Bedeutung für die Stadt sich im Campanile-Zyklus durch die Aufnahme der Webkunst unter die für die menschliche Kultur wichtigsten Handwerke und Künste manifestiert. Die Wahl einer weiblichen Protagonistin, die in erster Linie auf der Deutung der Webkunst als „Frauenhandwerk“ beruht, stand einer weiteren ikonografischen Aufladung nicht im Wege, im Gegenteil: Durch die unbedeckte Schulter, die antike Gewandung und den klassischen Kopf, aber auch den leuchtend blau zu denkenden Hintergrund ist die Figur als überzeitliches Wesen charakterisiert. Als solches ist sie ebenso mit Minerva, die in mittelalterlichen Texten als Weberin und Lehrerin der Webkunst wie als Schirmherrin des Handwerks und der Künste insgesamt erscheint,¹⁰³ zu verbinden als auch mit der von anderen mittelalterlichen Autoren als Schwester Tubal-

100 Zum Zyklus insgesamt: Schlosser 1896; Becherucci/Brunetti 1969; Trachtenberg 1971; Kreytenberg 1984; Fiderer Moskowitz 1983; Simi Varanelli 1995; Michalsky 1999; Poeschke 2000, S. 168–171; Nys 2002; zuletzt: Gurrieri 2017. Um eine Händescheidung bemüht sich Kreytenberg 1984, S. 65–77.

101 Spuren des blau gefassten Putzgrundes haben sich, seit den jüngsten Restaurierungen wieder gut erkennbar, in mehreren der Campanile-Reliefs (Erschaffung Adams, Erschaffung Evas, Adam und Eva bei der Arbeit, Weinbau und Baukunst) erhalten. Eine ausführliche Untersuchung zu ihrer Farbigekeit steht jedoch noch aus; Hinweise liefert Cinzia Nenci; Nenci 2006, S. 44–46.

102 Simi Varanelli 1995, S. 235.

103 So u. a. Isidor von Sevilla (um 630): „*De inventione lanificii*. Minervam quandam gentiles multis ingeniis praedicant. Hanc enim primam lanificii usum monstrasse, hanc etiam telam ordisse et colorasse lanas perhibent. Olivae quoque hanc dicunt inventricem et fabricae, multarumque artium repertricem, ideoque illi vulgo opifices supplicant. Sed hoc poetice fingitur; non enim Minerva istarum artium princeps est, sed quia sapientia in capite esse dicitur hominis, et Minerva de capite Iovis nata fingitur, hoc est ingenium; ideoque sensus sapientis, qui invenit omnia, in capite est. Ideo et dea artium Minerva dicitur quia nihil excellentius est ingenio, quo reguntur universa.“ *Etymologiae*, Lib. XIX, DE NAVIBUS, AEDIFICIIS ET VESTIBUS, XX; Isidor ed. Lindsay 1911, Bd. 2, Buch XI–XX, hier Lib. XIX, XX. Auch bei Petrus Comestor heißt es: „Tunc etiam apud lacum Triconidem virgo apparuit, quam Graeci Minervam dixerunt: haec plures artes adinvenit, maxime lanificium. Eadem dicta est Pallas, a Pallane insula Thraciae in qua nutrita est, vel a Pallante gigante, quem interfecit.“ Comestor, Petrus, *Historia Scholastica Theologiae Disciplinae* (um 1173); Comestor ed. Migne (online), Cap. LXXVI (Zugriff:



Abb. 36 Andrea Pisano/Werkstatt, Reliefzyklus vom Campanile von Santa Maria del Fiore, Webkunst, Marmor, Hintergrund wahrscheinlich verputzt und farbig gefasst, zwischen 1335 und 1348, Museo dell'Opera del Duomo, Florenz

kains und Erfinderin der Webkunst¹⁰⁴ genannte Noëma bzw. Naama.¹⁰⁵ Deren Namen, eigentlich „die Liebliche“ (hebr. נְעֻמָּה), übersetzen Hieronymus und Gregor der Große interpretierend mit „decor“, also „Zierde“ und „Schicklichkeit“.¹⁰⁶ Gleichzeitig ist die Frau im Relief in der ganzen Bedeutungsvielfalt des italienischen Begriffs *arte* (Kunst, Handwerk und Zunft) eine Personifikation der *Arte della lana*, deren Rolle als Vertreterin der in der Wolltuchproduktion tätigen Unternehmer auch durch den als autoritative Anweisung lesbaren Zeigegestus der Frau ins Bild gesetzt wird.¹⁰⁷ Als Minerva/Noëma/Naama bzw. als personifizierte *Arte della lana* steht sie im Zyklus aber nicht nur für das von ihr repräsentierte Handwerk, sondern auch für den Schutz und die Förderung aller Handwerke und Künste.¹⁰⁸ Diese Selbstdarstellung ist weniger anmaßend, als sie auf den ersten Blick scheint: Die Wolltuch-Zunft war zum Zeitpunkt der Entstehung des Zyklus die mächtigste und reichste der *Arti maggiori*, bestimmte als solche maßgeblich die Geschicke der Stadt mit und hatte zudem seit 1331 die Verantwortung für den Bau des Campanile und des Doms inne.¹⁰⁹ Durch ihr Betätigungsfeld war Florenz zu einer der reichsten Städte Europas geworden.¹¹⁰ Mit gewissem Recht konnte sie also für sich in Anspruch nehmen, sich selbst und die Webkunst als einen der Grundpfeiler der blühenden Florentiner Handwerkskunst darzustellen.

Wie in den anderen Reliefs ist auch hier der untere Teil des Hexagons als eine Art Sockel gestaltet (Abb. 37). Zu sehen ist ein Fugennetz, dessen Regelmäßigkeit und Ordnung im Zusammenhang mit der Szene darüber an die Grundstruktur von Textilien erinnert. Vergleicht man die Wanddarstellung, vor allem die arbeitsintensive Wiedergabe der Fugen als auf der Wandoberfläche aufliegende Bänder, mit den üblichen Mauerwerkstypen und den zeitgenössischen Wandgestaltungen, so ist eine Übereinstimmung einzig mit den Sgraffito-Dekorationen festzustellen, wie sie zuvor in Santa Croce und gleichzeitig im Hof des Palazzo Davizzi (ca. 1355, Abb. 38) sowie wenig später an der Chorfassade von San Remigio (ca. 1355 bis 1365; Kat. Nr. 3) zu finden sind. Für die Identifizierung als Darstellung einer Sgraffito-Dekoration spricht nicht nur die Präzision, mit der auch in den anderen Reliefs vergleichbare Details (wie beispielsweise der Randschlag der bossierten Quader in der „Baukunst“) ausgeführt sind, sondern insbesondere das der Sgraffito-Technik entsprechende Vorgehen, bei dem durch das Eintiefen von rechteckigen Feldern in eine plane Fläche ein leicht erhabenes Fugennetz entsteht. Im Relief erzielt der Bild-

22. September 2020). Die Übersetzung der *Historia Scholastica* von Guyart de Moulin (als *Bible Historiale*) verbreitete sich ab 1297 in ganz Europa; Seznec 1953, S. 16. Die Stelle wird wörtlich von Vincenz von Beauvais in sein *Speculum historiale* (um 1250) übernommen; Beauvais (online), S. 40, Cap. CXI (Zugriff: 22. September 2020).

104 Seit wann Noëma/Naama die Erfindung der Webkunst zugeschrieben wird, ist nicht bekannt. Eine ältere Tradition sieht in ihr, in Ableitung ihres Namens (von hebr. *n'im*, ‚lieblich sein‘, ‚eine liebliche Stimme haben‘), die Erfinderin des Gesangs; Stichel 1979, S. 71. Julius von Schlosser bezieht sich bei seiner Identifizierung auf Vincenz von Beauvais' *Speculum historiale* (um 1250) bei dem (neben Minerva) Noëma, Tochter Lamechs, als Erfinderin der Webkunst genannt wird; Schlosser 1896, S. 71; so auch bei Kreytenberg 1984, S. 58. Timothy Verdon versucht dagegen, den Zyklus mit Hilfe von Fra Remigio de' Girolamis Text *Contra falsos ecclesie professores* zu entschlüsseln. Remigio habe dort unter den *artes mechanicae* als erste das *lanificium* genannt und es mit der Bereitung des Kleides für die Kirche als Braut Christi verbunden; Verdon 1994, S. 96, 98; wiederholt in: Carlotti 2008, S. 68.

105 Einheitsübersetzung, 1. Mose 4,22.

106 Hieronymus übersetzt in seinem Buch der hebräischen Namen *Naama* mit *decor* bzw. *decor doni mei*; Hieronymus ed. Migné, Bd. 3, DE REGNORUM LIB. III.; bei Gregor dem Großen als *decor*; LXXV, 622 (Angabe nach Philologischem Index in: *Patrologiae* ed. Migné, Indices, Bd. 4, Paris, 1864, Sp. 785).

107 Aufgrund der Schäden ist nicht genau zu erkennen, ob die stehende Person einen Gegenstand in ihrer Rechten hält. Wenn, dann scheint es sich am ehesten um einen Stab zu handeln. Verdon bezeichnet ihn dagegen als Spindel und verbindet ihn mit der (als solche auch dargestellten) Spindel Evas im dritten Campanile-Relief; Verdon 1994, S. 98.

108 Eine über das Thema der eigenen Tafel hinausgehende Bedeutung ist auch in der Darstellung des fliegenden Daidalos und des Herkules zu vermuten; vgl. Simi Varanelli 1995, S. 136–144 (Daidalos) und S. 148–151 (Herkules); zu Daidalos auch: Nenci 2006, S. 46.

109 Archivio dell'Opera del Santa Maria del Fiore, 1331, 1. und 2. Oktober, cod. II,1; Guasti 1887, S. 30–32, Dok. 35.

110 Hierzu grundlegend Doren 1901 und v. a. Hoshino 1980; zuletzt Munro 2007.



Abb. 37 Andrea Pisano/Werkstatt, Reliefzyklus vom Campanile von Santa Maria del Fiore, Webkunst, Detail mit Darstellung einer Sgraffito-Dekoration, zwischen 1335 und 1348, Museo dell'Opera del Duomo, Florenz



Abb. 38 Palazzo Davizzi, Innenhof, 2. Obergeschoss, Brüstung des ballatoio, Sgraffito-Dekoration (restauriert, überfasst), Aufnahme 2015

hauer diesen Effekt durch den Einsatz eines kleinen fünf- oder sechszahnigen Meißels von etwa sechs Millimeter Breite, der den eingetieften Quaderflächen eine raue Oberflächentextur verleiht und dessen demonstrativer Einsatz sich auf dieses Hexagon beschränkt. Der Künstler bemüht sich offensichtlich um die Wiedergabe des charakteristischen Kontrastes zwischen der glatten, hellen Oberfläche der „Fugen“ und dem rauen, dunkleren Grund der „Quader“, wie ihn die Sgraffito-Fassaden dieser Jahre zeigen.

Doch es gibt noch eine weitere Verbindung: Der übliche, in Verträgen zwischen Handwerkern und Bauherren und anderen Dokumenten anzutreffende *volgare*-Begriff für den feinen Putz, in den auch die Sgraffito-Dekorationen geritzt wurden, lautet *intonaco*.¹¹¹ Er hatte sich kurz zuvor – und wahrscheinlich in Florenz – aus dem vulgär-lateinischen Wort *intunicare* („einkleiden“) entwickelt, bezeichnete also im Wortsinn die „Bekleidung“ der Wand, die hier im Relief durch das Einschaben des geweartigen Musters sogar noch enger mit ihrer etymologischen Wurzel verknüpft ist. Das kann der nicht nur dargestellte, sondern für die Gestaltung des Hintergrundes tatsächlich verwendete Feinputz nicht für sich in Anspruch nehmen: Seine Materialität verschwindet unter der (mutmaßlich blauen) Fassung, allein das im Hinblick auf Material, Arbeitsaufwand und Positionierung überlegene marmorne Bild des gekratzten *Intonaco* darf als Kleid der Stadt auftreten.

Falls Isidor von Sevilas *Etymologia* für die Entwicklung des Programms tatsächlich eine Rolle spielte,¹¹² war der Weg von der Stelle, in der Minerva als Erfinderin der Webkunst genannt wird, zum Begriff *tunica* nicht weit. Er taucht mehrfach in den auf „De inventione lanificii“ folgenden Abschnitten auf, die unter anderem priesterliche Gewänder („De veste sacerdotali in lege“)¹¹³ und sehr ausführlich die Vielfalt von Bekleidungen („De diversitate et nominibus vestimentorum“)¹¹⁴ beschreiben. Das philologische Wortspiel dient im Relief, so ist anzunehmen, dessen subtiler Anreicherung um eine weitere Bedeutungsschicht und damit dem Lob der *Arte della lana* als dessen Thema und Auftraggeberin. Die Gestaltung anderer Reliefs im Zyklus deutet darauf hin, dass eine über eine bloße Staffage hinausgehende Inszenierung des unteren Bildbereichs und dessen intellektuelle Aufladung durchaus intendiert sind. So ist bei der „Malkunst“ diese Zone als glatte Fläche gestaltet, die nicht von ungefähr an einen vorbereiteten Malgrund erinnert (Abb. 27). In der „Architektur“ (bzw. „Geometrie“) ist ein Ausschnitt einer Arkade mit Dreipassbogen im Zentrum zu sehen; die Zwickel, die darüber liegende Wand und das Pult, an dem der Architekt mit Zirkel und Winkel arbeitet, sind wie der Campanile, der Dom und das Baptisterium in grünem Marmor inkrustiert, der noch dazu die drei geometrischen Grundformen zeigt (Abb. 28). Unterhalb des Schmiedes und Erzgießers Tubalkain befinden sich Felsen, denen das enthaltene Metall erst durch Schmelze abgerungen werden muss, bevor es weiterverarbeitet werden kann (Abb. 29). In den Reliefs wird so auf den wichtigsten Aspekt der handwerklichen Praxis und damit auf einen zentralen Punkt des ganzen Zyklus verwiesen: die Aufwertung und Gestaltung rohen Materials durch die Arbeit kundiger Handwerker:innen. In der „Webkunst“ ist die Verarbeitung gesponnener Schafwolle zu feinen Stoffen mit der aus Bruchsteinen und Mörtel geschaffenen und durch ihre „Bekleidung“ würdig

111 So beispielsweise im Juni 1339 als Anweisung für die Ausführung von Mauern („dico di farle intonicate dentro tutte“) in einem Vertrag für Bauarbeiten an einem Haus in der Pfarrei von San Marco Vecchio im Nordosten von Florenz; ASF, Notarile Antecosimiano, 8747 (Mazzingo Gennari; 1336–1339), cc. 139v–140v; Pirillo 2001, S. 159; ebenfalls und mit ergänzter Quellenangabe: Frati 2006, S. 190, Anm. 36. In einem Protokoll der Opera del Duomo vom 17. Oktober 1358 heißt es: „[...] e 'l muro de la chiesa s'avrà a 'ntonichare [...]“; Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze (AOF), II, 4, 2, cc. 2r–3r (Angaben nach: Frati 2006, S. 45); zit. nach Guasti 1887, Dok. 72, S. 119.

112 Auf die Bedeutung von Isidor von Sevilas *Etymologia* für Teile des Bildprogramms verwies zuerst Julius von Schlosser; Schlosser 1896, S. 70–72.

113 *Etymologiae*, Lib. XIX, DE NAVIBUS, AEDIFICIIS ET VESTIBUS, XXI; Isidor ed. Lindsay 1911, Bd. 2, Buch XI–XX, hier Lib. XIX, XXI.

114 *Etymologiae*, Lib. XIX, DE NAVIBUS, AEDIFICIIS ET VESTIBUS, XXII; Isidor ed. Lindsay 1911, Bd. 2, Buch XI–XX, hier Lib. XIX, XXII.

gestalteten Wand kombiniert. Die dem Aspekt der handwerklichen Veredelung übergeordnete Intention des Zyklus, Handwerk und Kunst als Grundlage menschlicher Kultur zu zeigen und gleichzeitig als Leistung und Vorzug der eigenen Stadt vorzuführen, ist auch in der „Webkunst“ enthalten. Diese ist wie die übrigen Tätigkeiten im Zyklus ein Ergebnis der Vertreibung aus der paradiesischen Bequemlichkeit (Abb. 30), deren aus theologischer Sicht nicht unproblematischer Anlass – der verbotene Verzehr der Früchte vom Baum der Erkenntnis – in der Serie der Reliefs zwar fehlt, die aber den Beginn der menschlichen Emanzipation durch Arbeit, Erfindungen, Kunst und Wissenschaft markiert.¹¹⁵ Der zur Garnherstellung notwendige Spinnrocken in Evas Hand rückt – auch wenn er in dieser Szene wie Adams Hacke ein konventionelles Attribut ist – implizit die zur τέχνη erhobene Textilherstellung an den frühestmöglichen Punkt der Menschheitsgeschichte, verdoppelt deren Präsenz im Zyklus und platziert sie zeitlich und als kulturelle Leistung vor allen anderen Erfindungen. Der mechanische Webstuhl auf der Südseite des Campanile hingegen setzt die von der Arte della Lana forcierte Industrialisierung der Textilproduktion ins Bild.¹¹⁶ Er ruft zudem die Qualität der in der Stadt erzeugten Stoffe ins Gedächtnis, die wie die erst seit einigen Jahrzehnten praktizierte Sgraffito-Technik von den zeitgenössischen Adressat:innen anscheinend als Charakteristikum der eigenen Stadt wahrgenommen wurde – möglicherweise weil prominente Gebäude auf diese Weise gestaltet waren. Welche das zum Zeitpunkt der Herstellung des Reliefs gewesen sein könnten, ist unbekannt, allerdings ist es nicht unwahrscheinlich, dass zu ihnen der Palast der Arte della Lana in der Via Calimala gehörte. Die Zunft hatte 1308 die ältere Torre dei Compiobbesi übernommen und in den folgenden Jahrzehnten der neuen Nutzung und dem Rang der mächtigen Zunft entsprechend umgestalten lassen.¹¹⁷ Auch wenn auf den vor der Restaurierung von 1905 aufgenommenen Fotografien zwischen den abblätternden Putzresten keine Spuren einer Sgraffito-Dekoration erkennbar sind, könnte die Anbringung einer neuen Sgraffito-Quaderung zwischen den Konsolen unterhalb des *ballatoio* auf dort gefundene Fragmente einer solchen Gestaltung zurückgehen, zumal das heute unverputzte Mauerwerk des Gebäudes irgendeine Art von Überzug gehabt haben muss. Wenn der Palagio dell'Arte della Lana tatsächlich in der ersten Trecento-Hälfte eine Sgraffito-Quaderung besaß, hätte das Relief sogar direkt auf den Sitz der Auftraggeberin des Zyklus angespielt. Doch auch ohne diesen expliziten Verweis bestätigt die Darstellung auf dem für die Zunft wichtigsten Relief des Campanile-Zyklus die Annahme, dass noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts die Verzierung des Putzes durch das Einkratzen eines Fugennetzes nicht nur bekannt war, sondern als ein wichtigen Gebäuden angemessener Schmuck von Außenwänden galt.

Das Aufkommen der Technik

Aus den genannten Beispielen waren Informationen hinsichtlich der *Technik* (Kratzen in geglätteten und geweißten Putz ohne Pigmentzusatz), der *Motivik* (Darstellung von isodromem Quadermauerwerk durch ein regelmäßiges Netz aus Fugenbändern) und des *Status* (Konvent, Kirche, Palast, Marmorrelief der Arte della Lana) zu gewinnen. Sie erlauben folgende Schlüsse: Wenn die für die Mitte des Trecento in mehreren Beispielen belegte Technik bereits um 1328 – die Zeit der Fertigstellung des Arkadengangs in Santa Croce – verwendet wurde, muss der Zeitpunkt ihres Aufkommens in den Jahrzehnten zuvor, also im letzten Viertel des 13. bzw. im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts, angesetzt werden. Hierfür spricht *ex*

115 Vgl. Schlosser 1896, S. 67; Trachtenberg 1971, S. 91 (zur Genesis als „narrative impulse“); Michalsky 1999, S. 327 f.

116 Zur Textilindustrie in Florenz siehe Goldthwaite 2009, S. 265–341.

117 Bombe 1930, S. 267. Zum Palagio dell'Arte della Lana mit ausführlicher Bibliografie: Repertorio (online), Palazzo dell'Arte della Lana (Zugriff: 3. September 2020).

negativo, dass keine älteren Befunde in Florenz oder anderen italienischen Städten erhalten sind,¹¹⁸ sich hier aber ab Mitte des Jahrhunderts die Beispiele zu häufen beginnen. Trotz der mit zunehmendem Alter abnehmenden Überlieferungswahrscheinlichkeit hätte eine breite Verwendung der Technik im Dugento oder vorher gewiss Spuren hinterlassen.

Grenzt man das Aufkommen des Sgraffito auf wenige Jahrzehnte um 1300 ein, fällt es in die Zeit des ungeheuren Baubooms in Florenz,¹¹⁹ zu dessen wichtigsten Projekten der Mauerring, der Dom, der Palazzo della Signoria, die Badia und die Bettelordensklöster Santa Maria Novella, Santa Croce und Santo Spirito mit ihren Kirchen, Kreuzgängen, Sakristeien, Refektorien und Konventsgebäuden zählen.¹²⁰ Resultat des Booms waren konkurrierende spezialisierte Arbeitskräfte, eine differenzierte und leistungsfähige Zulieferindustrie, eine qualitätvolle Verarbeitung, präzise vertragliche Vereinbarungen und hohe Erwartungen der Auftraggeber:innen an Qualität und Gestaltung.

Die zeitliche Eingrenzung führt zu der Frage, wie und weshalb die Technik überhaupt aufkam. Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen sind zwei Charakteristika der ältesten Dekorationen: die Bearbeitung des ungefärbten geglätteten Putzes durch lineares Ritzen und flächiges Kratzen sowie das Motiv des Fugennetzes. Neben der von mir bislang vertretenen Erklärung, nach der Sgraffito eine originär Florentiner Erfindung ist und auf ältere Formen der Fugengestaltung zurückgeht,¹²¹ soll hier noch eine zweite, alternative These skizziert werden, die das Aufkommen der Technik mit einem möglichen Transfer begründet.

Sgraffito als lokale Erfindung

In Alberti Knoepflis und Oskar Emmeneggers 1990 publiziertem *Handbuch der künstlerischen Techniken* wird im Zusammenhang mit der Frage nach der Herkunft der als „spätmittelalterliches“ Sgraffito-Motiv bezeichneten „Quaderimitation“ offen gelassen, ob diese „vom Motiv der Kellenstriche bei Sichtmauerwerk oder von gemalten Dekorationen beeinflusst worden ist“.¹²² Dabei lohnt ihr Vorschlag, Sgraffito und Fugengestaltungen zu verbinden, unbedingt einer Überprüfung. Das bestätigen die Forschungen Rafael Ruiz Alonsos, der die zwischen dem 8. und dem 13. Jahrhundert zu datierenden Dekorationen im iberisch-nordafrikanischen Raum gleichfalls auf Fugengestaltungen zurückführen kann.¹²³ Da es keine eindeutigen Hinweise auf einen Transfer der Technik vor Mitte des 15. Jahrhunderts gibt, darf von einer Erfindung Sgraffito-artiger Dekorationstechniken an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten ausgegangen werden.¹²⁴ Diese Annahme liegt der im Folgenden zu begründenden Überlegung

118 Angela Mazzè erwähnt in ihrer Quellensammlung zu Techniken der Fassadendekoration ein römisches Dokument von 1262, das sie für den frühesten Beleg einer Sgraffito-Gestaltung hält. In dem Dokument (Gnoli 1936/1937, S. 92–93) ist jedoch nicht, wie Mazzè schreibt, von einem Haus „decorata a graffito a riquadri bicolori bianco e nero“ die Rede, sondern werden lediglich dessen vermutlich schachbrettartiger Dekor und die Lage („domus scaccata que erat in Ponte“) vermerkt; Mazzè 1998, S. 143.

119 Christel und Gunther Thiem argumentieren epochengeschichtlich und verbinden das Aufkommen des Sgraffito „mit der im Trecento einsetzenden Renaissancebewegung, die auch für das Fresko technisch und künstlerisch neue Ansatzpunkte suchte.“ Thiem/Thiem 1964, S. 19. Die richtige Beobachtung, „daß es sich bei den Sgraffiti der Frühzeit um eine *Einschichtentechnik ohne Farbzusatz* handelt“ (ebd., Schreibweise und Hervorhebung im Original), bleibt jedoch ohne Konsequenzen für die Frage nach den konkreten Ursprüngen der Technik.

120 Zur Stadtentwicklung im 13. und 14. Jahrhundert siehe u. a. Fanelli 1980, Kap. 4 und 5, Sznura 1975.

121 So unter anderem in Huth 2019b, S. 97f. bzw. in zwei Vorträgen 2016 in Berlin und Florenz.

122 Knoepfli/Emmenegger 1990, S. 108.

123 Ruiz Alonso 2014; Ruiz Alonso 2015a; Ruiz Alonso 2015b, S. 114–118, 203–209.

124 In Bezug auf die Vorstellung eines Transfers aus Italien in den Norden fragen Knoepfli und Emmenegger, „ob nicht anstelle eines geschlossenen Filiationsnetzes von Süden nach Norden eigenständige regionale Entstehungszentren anzunehmen

zugrunde, dass es sich bei der in Florenz gepflegten Technik um eine *lokale Erfindung* gehandelt haben könnte; die Möglichkeit eines *Transfers* wird im Anschluss diskutiert.

Wenn hier im Zusammenhang mit dem Florentiner Sgraffito von einer „Erfindung“ gesprochen wird, so ist eine Innovation gemeint, bei der in einem kreativen Akt aus der Technologie und dem bildlichen Resultat eines bekannten Verfahrens – gemeint ist die Gestaltung der gemauerten Wand durch Ausformung von Bandfugen – ein hiervon in Mitteln und Ergebnissen zu unterscheidendes neues Verfahren entwickelt wird. In diesem Sinne ist die Erfindung also kein voraussetzungsloses Ereignis, aber auch kein Zwischenschritt innerhalb einer stetigen Höherentwicklung im Sinne teleologisch-organischer Geschichtsmodelle. Gründe für eine solche Erfindung gibt es mehrere, sie lassen sich weder voneinander trennen noch hierarchisieren: ein ästhetisches Bedürfnis der Handwerker, Baumeister („magistri“)¹²⁵ und Auftraggeber:innen, die wirtschaftliche Konkurrenz im Baugewerbe und die Distinktionswünsche der Auftraggeber:innen.

Der folgende Versuch, sich dieser Frage zu nähern, nimmt die wichtigsten Eigenschaften der ersten bekannten Dekorationen zum Ausgangspunkt: die Bearbeitung des ungefärbten geglätteten und geweißten Putzes und das Motiv des Fugennetzes. Ihre materielle und technische Verwandtschaft mit Formen der Fugengestaltung und das Bild regelmäßigen Quadermauerwerks lassen zwei für das frühe Florentiner Sgraffito entscheidende Traditionslinien erkennen: a) die Praxis, Mauerwerk mit dem ohnehin zur Verfügung stehenden plastischen Material zu gestalten, und b) die Verbildlichung fest gefügten Mauerwerks in verschiedenen Techniken. Beide Traditionslinien lassen sich bis in die Antike zurückverfolgen und sind in ganz Europa und im Mittelmeerraum anzutreffen. Um nachzuvollziehen, in welchem konkreten Kontext die Florentiner Sgraffito-Technik entstanden sein könnte, sind zuerst drei bereits vor Ende des 13. Jahrhunderts übliche Formen der Wandgestaltung durch Fugенbearbeitung zu betrachten.

Fugenverstrich (*rimboccatura*)

Die einfachste und am meisten verbreitete Form der Gestaltung einer Mauer war der Fugenverstrich.¹²⁶ Hierbei wurde, wie an der Stadtmauer in Oltrarno zu sehen (Anfang 14. Jahrhundert)¹²⁷ (Abb. 39), meist der überschüssige Setzmörtel, aber auch zusätzlich aufgetragener Fugenmörtel zur Nivellierung von Unregelmäßigkeiten der verwendeten Steine über die eigentliche Fuge hinaus verstrichen und dann so abgezogen, dass die Steinoberfläche sichtbar blieb. Das Ergebnis war trotz des geringen Material- und Arbeitsaufwandes eine kompakt wirkende Wand. Neben ästhetischen Absichten bedingten jedoch vor allem baupraktische Gründe den Fugenverstrich, denn geschlossene Fugen schützten das Wandgefüge besser vor Witterungseinflüssen. Der Fugenverstrich konnte auch zur Vorbereitung der Wand für einen Verputz dienen; er war in diesem Fall also lediglich ein Zwischenzustand im Arbeitsprozess.¹²⁸ Ausführende waren die Maurer, wie ein den Bau der Stadtmauer von Vicchio im Mugello¹²⁹ betreffendes Doku-

sind, also Ritz- und Kratzputze aus einheimischer Handwerksüberlieferung in Übung gekommen sein könnten.“ Knoepfli/Emmenegger 1990, S. 108. Diese Überlegung lässt sich verallgemeinern.

125 Mit „magistri“ bzw. „maestri“ können in den Dokumenten beinahe alle Arten von Handwerkern benannt sein, hier hingegen sind die Baumeister bzw. Bauleiter gemeint, die im Rahmen ihres Aufgabenspektrums auch für die „soluzioni di qualità, non soltanto tecnica“ (Romby) zuständig waren; vgl. Romby 2006, S. 302 f.

126 Hierzu allgemein: Untermann 2009, S. 345; Emmenegger 1993, S. 107; Meyer 1993, S. 25–27.

127 In Oltrarno entstand die Mauer in den 1320er Jahren, 1328 wurden die Barbakanen errichtet; ASF, Capitani di Parte Guelfa, Numeri rossi, reg. 103, cc. 62r–62v; Frati 2006, S. 88–90.

128 Dies war beispielsweise in der neben dem Palazzo Arcivescovile gelegenen und 1884 mit ihm abgerissenen Torre dei Visdomini der Fall, wo sich im höchsten Geschoss eine Wand mit Verputz und Malerei aus dem Ende des 13. Jahrhunderts erhalten hatte. Die Fugen waren dort offensichtlich zur Verdichtung, und um überschüssiges Material abzunehmen, mit der Kelle nachgezogen worden; vgl. Fotografie in: Sframeli 2007, S. 283, Nr. 300.

129 Das kleine, 1324 von Florenz gegründete Vicchio erhielt 1365 bis 1368 einen Mauerring, den als Tagelöhner beschäftigte Vertragsarbeiter unter Leitung eines mit einem Florin pro Reisetag gut bezahlten *nuntio* errichteten; Friedman 1988, S. 154 f.



Abb. 39 Florenz/Oltrarno, Stadtmauer, Außenseite, Aufnahme 2015

ment von 1365 belegt: „Et teneantur et debeant dicti magistri conductores [gemeint sind die Maurer, AH] rimbochare muros quoslibet ex parte interiori et exteriori ad puntam cazuole.“¹³⁰ In Verträgen ist diese Tätigkeit deshalb vom Verputzen getrennt. Zum Einsatz kam der Fugenverstrich bei nahezu allen Bauaufgaben; er ist an Befestigungen und wichtigen religiösen, kommunalen und privaten Gebäuden ebenso zu finden wie an einfachen Mauern aus Bruch- oder Lesesteinen.¹³¹

Vor allem in der deutschsprachigen Forschung wird für diese Technik meist der Terminus *Pietra rasa* benutzt, obwohl der Begriff, wie seit langem kritisiert,¹³² inkorrekt ist. In Dokumenten des 14. Jahrhunderts aus Florenz und Umgebung sind stattdessen die Bezeichnungen „rinbochate“ (Florenz, 1318), „rimbochata“ (Florenz, 1349) bzw. „rimbochare“ (Vicchio/Mugello, 1365) zu finden,¹³³ die das nachträgliche

130 „Die genannten ausführenden Meister sollen die Mauern innen und außen mit der Kellenspitze verfugen“; eigene Übersetzung; ASF, Ufficiali delle Castella, 6, c. 5r; Zitat und Angaben nach Frati 2006, S. 90. Das vollständige Dokument wurde von Cantini publiziert, weicht aber in der Lesung von Frati ab: „Et teneant et debeant dicti magistri conductores rimbochare muros quoslibet ex parte interiore et exteriori ad puntam cazuole“; Cantini 1979, S. 111, Dok. IV.

131 Giovannini 1993, S. 29.

132 Vgl. die kurze Anmerkung Koblers, wonach die Bezeichnung *pietra rasa* „an sich sinnlos“ sei; Kobler 2003, S. 80, Anm. 46. Anders als von Kobler vermutet, taucht der Begriff vor seiner Verwendung in der deutschsprachigen Literatur nicht nur in der Schweiz auf. Die Bezeichnung *a pietra rasa* ist in Italien in technischen Abhandlungen ab den 1860er Jahren zu finden. In der *Enciclopedia Italiana* ist sie nur zur näheren Erläuterung von *paramento* eingesetzt; *Enciclopedia Italiana* (online), *paramento* (Zugriff: 1. September 2020). In der neueren italienischen Literatur wird für den Fugenverstrich gelegentlich die zumindest schon Ende der 1920er Jahre bekannte, aber selten gebliebene Bezeichnung *a raso sasso* verwendet.

133 Beispiele nach Frati 2006, S. 84. Der heute unüblich gewordene Terminus wird noch in Premolis *Vocabolario nomenclatore illustrato* wie folgt erklärt: „rabboccare o imboccare un muro, riempire con la calcina i vuoti tra sasso e sasso“; Premoli

Verfugen meinen und sinngemäß mit „wieder auffüllen“ bzw. „wieder verfüllen“ zu übersetzen sind. In einer Aufzählung der im Palazzo della Mercanzia auszuführenden Arbeiten von 1360 wird für die Wände „rimbocate di fuori [...] intorno le mura rinzaffare“¹³⁴ vorgegeben, der Fugenverstrich war hier also eindeutig vom Verputz im Gebäudeinneren getrennt. Als zusätzliche Anweisung wurde in die Verträge gelegentlich das Abziehen des Fugenmörtels auf das Niveau der Steinkanten aufgenommen: „rimbocchata, rasa a' cantoni“ (1349),¹³⁵ „rimbocate di fuori, raso al modo di quello di Simone del Antella“ (1360)¹³⁶ oder „rimbochato raso iscenpio“ (1389).¹³⁷ In Florenz und Umgebung hat sich eine Reihe von Bauwerken erhalten, die für die breite Anwendung dieser Technik bürgen. Hier daher nur zwei gut dokumentierte Beispiele: Die Ende der 1960er Jahre ergrabene östliche Außenseite der Vorgängerkirche von Santa Croce (Santa Croce II)¹³⁸ besaß ordentlich versetztes Mauerwerk mit Fugenverstrich und freiliegender Steinoberfläche;¹³⁹ am Campanile der Badia und an der Kirche selbst sind in geschützten Bereichen verstrichene Fugen aus verschiedenen Bauphasen des 11. bis 14. Jahrhunderts zu beobachten.¹⁴⁰ Ein typischer Anwendungsbereich waren Fortifikationsbauten: An der Porta Fiorentina von Castello di Buggiano¹⁴¹ und an Abschnitten der Florentiner Stadtmauer in Oltrarno hat sich Mauerwerk mit Fugenverstrich erhalten.¹⁴² Mitunter wurde, wie dies auch von vielen Bauwerken im nordalpinen Raum bekannt ist, die Mauerfläche abschließend mit einer (gelegentlich gefärbten) Kalktünche oder -schlämme überzogen.

Kellenstriche und Ritzungen (*stilatura*)

Nur wenig mehr Aufwand erforderte die auf den Fugenverstrich aufbauende Gestaltung durch Kellenstriche bzw. Kellenzüge und Ritzungen (*stilatura*),¹⁴³ bei der durch Eindrücken oder Einritzen von Linien in den verstrichenen Mörtel ein einfaches Bild von Steinlagen und Quadergrößen erzeugt wurde,

1909–1912, Bd. 2 (1912), S. 666. In die *Enciclopedia Italiana* wurde nur noch der Begriff *rabboccare* aufgenommen und mit dem Zusatz versehen, dass heute *rinzaffare* üblicher sei; *Enciclopedia Italiana* (online), *rabboccare* (Zugriff: 1. September 2020). Das etymologisch verwandte *rabbocatura* hat sich in verschiedenen regionalen italienischen Dialekten erhalten. *Imboccare* ist auch in Baldinuccis *Vocabolario* verzeichnet, allerdings mit anderer Bedeutung; Baldinucci ed. 1681, S. 73.

134 In dem 1360 mit Berto di Martignone geschlossenen Vertrag zur Fortsetzung der Arbeiten an der Mercanzia ist folgende Vorgabe für die dem Palazzo della Signoria zugewandte Gebäudeseite enthalten: „nella facciata verso lo sequitore a sue spese di finestre quante delibereno ve ne sieno, rimbocate di fuori, raso al modo di quello di Simone del Antella intorno intorno [sic!] le mura rinzaffare“; ASF, Mercanzia 173, 14. Dezember 1360, Zitat und Angaben nach Astorri/Friedman 2005, S. 63, Dok. 6.

135 Der am 1. April 1349 (1348 nach Florentiner Kalender) mit Benci di Cione geschlossene Vertrag zur Ausführung der Fassade der kleinen Kirche San Giovanni Battista e Santa Maria del Fiore al Lapo in der Via Faentina gibt folgende Anweisung für das Mauerwerk vor: „rimbocchata, rasa a' cantoni in ea parte muri que erit supra porticum“, ASF Notarile Antecosimiano, 1009 (A995 = Azzolino di Contuccio), cc. 117v–118v; zit. nach Milanese 1901, S. 45, Dok. 64; Frati 2006, S. 84, Anm. 10 bzw. S. 181, Anm. 23 mit Fratis italienischer Übersetzung nach Text bei Milanese.

136 Siehe Anm. 125.

137 Im Vertrag zum Bau der Casa Del Bene in Casalta in Valdipesa (1389) heißt es hinsichtlich der Behandlung der Ziegelmauern der *sporti*: „E'1 [= uno] muro sopra il chiasso e sopra la chorta sia rimbochato raso iscenpio“; ASF, Del Bene, 35, cc. 4r–18v; Zitat und Angaben nach Frati 2006, S. 192, Anm. 38 (S. 191). Hieran schließt sich folgende Festlegung an: „tutte le mura [...] di fuori rinzafate“; zit. nach Romby 2006, S. 303.

138 Paatz/Paatz Kirchen, Bd. 1, S. 510.

139 Abbildung in: Giorgi/Matracchi 2006, S. 99.

140 Uetz 2006, S. 27, 103, 105.

141 Frati 2006, S. 132.

142 Marco Frati nennt auch die Porta alla Croce in Florenz als Beispiel für einen erhaltenen Fugenverstrich; in den mir zugänglichen Bereichen war dieser aber nicht festzustellen; Frati 2006, S. 132.

143 Hierzu konnten auch andere Werkzeuge eingesetzt werden, vgl. Autenrieth 1988, S. 44, Anm. 91. Zu *Pietra rasa* mit Kellenstrich allgemein: Emmenegger 1993, S. 107–110. Die italienische Forschung befasst sich vor allem mit der bei Ziegelmauerwerk in Rom verbreiteten *stilatura*. Avagnina, Garibaldi und Salterini unterscheiden *stilatura*, *falsa cortina* und *allisciatura*; Avagnina/Garibaldi/Salterini 1977, S. 245; weitere Beispiele: ebd., S. 187, Abb. 10 (S. 188), 213, Abb. 34, S. 212. Zu Fugenstrich und -ritzungen in Deutschland: Kobler 2003, S. 79.



Abb. 40 Santa Croce, Gebäudeflügel zwischen Sakristei und Cappella Pazzi, ehem. Außenseite (heute in der Cappella del Noviziato), verfugtes unregelmäßiges Mauerwerk mit Kellenstrich, Aufnahme 2018

das nicht zwingend der tatsächlichen Mauerstruktur entsprechen musste. Die durch den Fugenverstrich in ihrer Materialität und Disposition verunklärte Wand zeigte nun ein einfaches Bild einer aus behauenen Quadern gemauerten Wand. Im Unterschied zu den im mittelalterlichen Europa ebenfalls weit verbreiteten Quadermalereien¹⁴⁴ beanspruchte die *stilatura* jedoch auch eine haptische Gültigkeit. In Florenz finden sich in der Noviziatskapelle in Santa Croce zwei Beispiele verschiedenen Typs. Auf der Westseite der Eingangswand ist in einem Befundfenster eine Wandpartie zu sehen, die vermutlich zu einem beim Großbrand von 1423 beschädigten Gebäudeteil gehört.¹⁴⁵ Das Mischmauerwerk zeigt einen breiten Fugenverstrich und eine mit der Kellenspitze ausgeführte *stilatura*, die vor allem die horizontalen Lagerfugen betont (Abb. 40). Die ehemalige Wandöffnung ist von einem breiten Putzstreifen mit einer vertikalen Ritzlinie gesäumt. Auf der Ostseite der Eingangswand erlaubt ein weiteres Befundfenster den Blick auf die ehemalige Außenwand der angrenzenden Sakristei. Sie besteht aus *filaretto*-Mauerwerk, der Setzmörtel ist mit der flachen Kelle verstrichen. Anschließend wurden mit der Längsseite der Kelle die Stoß- und Lagerfugen nachgezogen (Abb. 41). Im Rahmen ihrer gründlichen Untersuchung zur Baugeschichte der Badia konnte Karin Uetz am und im Campanile und an der Südseite der südlichen Chorkapelle Reste des ursprünglichen Fugenverstrichs mit Ritzungen feststellen.¹⁴⁶

144 Bornheim 1961; der Autor gibt allerdings lediglich einen allgemeinen Überblick, der der Vielfalt der Fugen- bzw. Quadermalerei nur im Ansatz gerecht werden kann.

145 Paatz/Paatz Kirchen, Bd. 1, S. 508, Anm. 104.

146 Außen an den hexagonalen Geschossen: Fugenverstrich mit Ritzung, Uetz 2006, S. 106; in den Laibungen der Biforien Fugenverstrich, gelegentlich mit Ritzung; ebd., S. 122; im Turminnenen: horizontale und vertikale Ritzlinien; ebd., S. 105;



Abb. 41 Santa Croce, Sakristei (ehem. Außenseite, heute in der Cappella del Noviziato), Mauerwerk aus unregelmäßigen Quadern, Fugen mit Kellenstrich, Aufnahme 2014

Bandfugen (*giunti e letti, a nastro*)

Eine dritte, anspruchsvollere Technik der Fugengestaltung ist die Ausformung des Setz- bzw. Fugenmörtels zu leicht hervortretenden Bandfugen,¹⁴⁷ wie sie sich beispielsweise in sehr einfacher Form an der Südwestecke des Querhauses von Santa Croce erhalten haben (Abb. 42). Dort ist gut zu beobachten, wie der Setzmörtel zum Ausgleichen von Unregelmäßigkeiten der nur grob behauenen Steinquadern benutzt wurde, man dann mit der runden Kellenspitze Fugenlinien zog und bei Bedarf die Konturen mit der Kellenkante durch Kratzen und Beschneiden schärfte. Zusätzlicher Mörtel zum Aufmodellieren von Bandfugen scheint hier nicht aufgetragen worden zu sein. Das Ergebnis des beschriebenen Vorgehens war ein auf der – zum Teil in Putz ergänzten – rauen Oberfläche der Steinquadern liegendes Netz aus geglätteten Mörtelbändern, die wegen der Bindemittelanreicherung an der Oberfläche heller als die *Pietra forte* und der gekratzte Putz wirken. Wie die *stilatura* hat die aufwendigere Gestaltung mit Bandfugen

an der Südaußenwand der südlichen Chorkapelle: Fugenverstrich mit Ritzungen zur Betonung der Lagerfugen; ebd., S. 169 und Anm. 370.

147 Auf eine mögliche Verbindung zwischen Fugengestaltungen und Sgraffito wurde in der deutschsprachigen Forschung bereits hingewiesen, ohne dabei allerdings in die Tiefe zu gehen; Knoepfli/Emmenegger 1990, S. 108; Eltgen 1995; S. 75. Einen sehr allgemein gehaltenen Überblick zur Verwendung von Bandfugen in Europa gibt: Untermann 2009, S. 345–347. In der italienischen Literatur werden Bandfugen als *giunti, a nastro* bezeichnet; Fiorani 2008, S. 27–29 und Abb. 7. Beispiele aus Mittel- und Südalien: ebd., S. 130, Abb. 1–4; zahlreiche Beispiele aus Rom Ende des 13. Jahrhunderts: Montelli 2006, S. 372–373, Abb. 6; siehe auch: Esposito 2015, S. 74. Weitere Beispiele aus Italien: Autenrieth 1988, S. 45. Zu Bandfugen in Deutschland: Kobler 2003, S. 79.



Abb. 42 Santa Croce, Querhaus, Erdgeschoss, Südwestecke, verfugtes unregelmäßiges Mauerwerk mit Kellenstrich, Aufnahme 2014

die Aufgabe, der Wand das Aussehen sorgfältig versetzten Mauerwerks zu geben und sie so aufzuwerten.¹⁴⁸ Gleichzeitig entsteht aber ein Bild, das nicht nur die Darstellung einer Quaderwand ist, sondern dank der Bandfugen ein vom Vorbild unabhängiges Feinrelief mit ganz eigenen ästhetischen Qualitäten aufweist. Besonders deutlich wird diese Absicht an der der Via Pandolfini zugewandten Nordseite der Kirche San Procolo (Abb. 43). Das aus kleinen, durchschnittlich 12 cm hohen, grob zugehauenen Quadersteinen bestehende Mauerwerk weist in den weniger gestörten Bereichen ein Netz schmaler, mit großer Sorgfalt ausgeführter Bandfugen auf, die im 12. oder 13. Jahrhundert entstanden sein müssen.¹⁴⁹ Das strenge Fugennetz und die unregelmäßigen Steinköpfe ergeben zusammen das Bild einer feinteiligen, aber durchaus fest gefügten Wand.

148 Zur Funktion und Wirkung von Bandfugen: Autenrieth 1988, S. 45.

149 Die bis 1622 geostete Kirche San Procolo wurde 1065, 1137 und 1278 erneuert; Paatz/Paatz Kirchen, Bd. IV, S. 690, Uetz 2006, S. 89. Vermutlich wurden die Außenwände erst während des Umbaus von 1739 bis 1742 verputzt. Da Paatz/Paatz die beiden älteren Fenster der Nordseite nicht erwähnen, müssen diese und die Fugengestaltung wohl mindestens bis in die frühen 1950er Jahre vom Putz des 18. Jahrhunderts bedeckt gewesen sein. Die Bandfugen schließen unmittelbar an den gefassten Putz des Bogens der kleinen Fensteröffnung an. Die Wand datiert Uetz aber auf um 1137, das kleine Fenster auf das frühe 13. Jahrhundert; Uetz 2006, S. 154f. Die Gestaltung des kleinen Fensters von San Procolo ähnelt zwei Fenstereinfassungen in der Badia. Sie befinden sich dort in einem Raum hinter der Orgel (Nord- und Südseite) und gehören zu der etwa zur selben Zeit entstandenen Fassung von 1285, von der sich u. a. auf der Eingangswand im Kircheninnern umfangreiche Reste erhalten haben; Krüger 2007, S. 79.



Abb. 43 San Procolo, Langhaus, Außenseite zur Via de' Pandolfini, Bandfugengestaltung, Aufnahme 2015

Die Verwendung der gleichen Technik an der zur Via de' Bardi zeigenden Hauptseite des zwischen 1410 und 1420 errichteten Palazzo Da Uzzano (Kat. Nr. 16; Abb. 44), eines der bedeutendsten Paläste des frühen Quattrocento, belegt, dass dieser Typus der Wandgestaltung in Florenz offenbar lange ein fester Bestandteil der Baupraxis blieb und durchaus mit einer Sgraffito-Dekoration, hier im Innenhof, kombiniert werden konnte. Während das rustizierte Erdgeschoss mit unterschiedlich dimensionierten, insgesamt aber recht großen *Pietra forte*-Quadern verkleidet ist, bestehen die darüber liegenden Geschosse aus nur grob zurechtgehauenen, in Mörtel versetzten Blöcken. Die in einigen Bereichen noch weitgehend intakte Gestaltung zeigt ein unregelmäßiges Netz aus Bandfugen, deren weiße Farbe auf eine der Sgraffito-Technik entsprechende, dem Ausführen der Bandfugen vorausgehende Weißfassung hinweist. Die Sgraffito-Dekoration an der Fassade des Palazzo della Mercanzia (Kat. Nr. 8; Abb. 45), die ebenfalls ein unregelmäßiges Fugennetz, hier allerdings als reines Putzbild, zeigt, ist der Fassade des Palazzo Da Uzzano motivisch eng verwandt.

Die Erfindung des Florentiner Sgraffito

Angesichts der Vertrautheit mit solchen Formen der Fugengestaltung ist es durchaus vorstellbar, dass Florentiner Bauhandwerker um 1300 eine neue Art der Putzdekoration entwickelten, die den Bandfugen in Technik (Glätten und Kratzen), Grundmotiv (Fugennetz) und Aufgabe (Darstellung von Quadermauerwerk) grundsätzlich entspricht. Zudem reproduzierte die neue Technik, möglicherweise in Rücksicht auf bestehende (Seh-)Konventionen und trotz des deutlich höheren Arbeitsaufwandes, das die Bandfugen auszeichnende Feinrelief und den Kontrast zwischen glatter/heller Fuge und rauem/dunklerem Stein. Als eigene Putzschicht übertraf Sgraffito die bloße Fugengestaltung jedoch in Aufwand, Anspruch, Wirkung und künstlerischem Potenzial bei Weitem, was seinen Einsatz für besondere Bauaufgaben prä-



Abb. 44 Palazzo Da Uzzano, Fassade zur Via de' Bardi, 1./2. Obergeschoss, einfaches Quadermauerwerk mit Bandfugen, Aufnahme 2018



Abb. 45 Palazzo della Mercanzia, Fassade zur Piazza della Signoria, 2. Obergeschoss, Bandfugengestaltung/ Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2012

destinierte. Die praktische Ausführung ging wahrscheinlich mit einem Zuständigkeitswechsel einher: Während die Fugengestaltung zu den Maurerarbeiten zählte, fielen die Sgraffito-Dekorationen wohl in den Bereich des Verputzens.¹⁵⁰ Sie erforderten allerdings neben dem üblichen Können eine gewisse Übung im Umgang mit Schlag- bzw. Druckschnur, Setzwaage, Lot, Schienen und Kratzeisen; später kam noch die Übertragung komplexerer Motive mithilfe von Loch-Pausen und deren Einritzen in den Putz hinzu.

Sgraffito als ‚Import‘

Außer durch die Erfindung vor Ort ist das Vorhandensein von Sgraffito-Dekorationen in Florenz ab dem ersten Drittel des Trecento nur mit dem Transfer oder der Nachahmung anderswo praktizierter und/oder älterer Techniken bzw. der Rezeption entsprechend dekorierte Bauwerke zu erklären. Voraussetzung für deren Existenz ist selbstverständlich ebenfalls eine Erfindung, die sich angesichts ähnlicher Voraussetzungen hinsichtlich verwendeter Materialien und der Erwartungen an Mauerwerk und Mauerwerksdarstellungen wahrscheinlich kaum anders abgespielt haben dürfte als soeben für Florenz skizziert.

Sgraffito auf der italienischen Halbinsel

Zu den in der Forschung benannten mittelalterlichen Vorbildern bzw. „Vorläufern“ der Technik zählt der kleine Ort Bormio im Oberen Veltlin.¹⁵¹ Die dort unter anderem an der Torre Alberti (13. Jahrhundert) und an Gebäuden in der Via Alberti festzustellenden,¹⁵² tatsächlich in Sgraffito-Technik ausgeführten unregelmäßigen Fugennetze sind allerdings nicht eindeutig in einen vor den frühesten Florentiner Beispielen liegenden Zeitraum zu datieren¹⁵³ und erinnern eher an die Dekorationen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in gleicher Form, die sich beispielsweise in Bozen, Bergamo und Brescia erhalten haben (Abb. 46, 47).¹⁵⁴ Ob diese vielleicht auf eine lokale Tradition zurückzuführen sind oder in Adaption toskanischer oder stadtrömischer Beispiele entstanden sind, ist noch nicht untersucht. Dasselbe gilt für Viterbo (Latium), wo sich schwer datierbare Wanddekorationen mit Fugennetzen erhalten haben (Abb. 48), bei denen die Grenze zwischen Bandfugengestaltung und Sgraffito nicht klar zu ziehen ist. Der Schluss, dass die Bandfugen zu dem naheliegenden Gedanken anregten, durch Einkratzen von Rechtecken in eine dünne Mörtelschicht das konventionelle Bild des leicht erhabenen Fugennetzes in Putz zu übertragen, ist daher nicht abwegig. Möglicherweise knüpften auch die Sgraffito-Dekorationen in Viterbo an lokale Formen der Fugengestaltung an.¹⁵⁵

150 Ob Sgraffito-Dekorationen vor Mitte des 15. Jahrhunderts von Verputzern oder spezialisierten Handwerkern ausgeführt wurden, ist unbekannt; Prisca Giovannini unterscheidet, ohne hierfür konkrete Quellen zu nennen, zwischen „plasterlayers“ und „stucco-workers“; Giovannini 1993, S. 33.

151 Knoepfli und Emmenegger verweisen auf Wandgestaltungen in Bormio vom Ende des 13. Jahrhunderts, ohne allerdings konkrete Gebäude zu benennen; Knoepfli/Emmenegger 1990, S. 108. Auch Nicola Pagliara nennt Bormio als Beispiel für Sgraffito-Dekorationen, verbindet die Abbildungen eines Gebäudes in der Via Alberti aber mit der Anmerkung, dass im 16. Jahrhundert auch in „peripheren Regionen“ Paläste mit Quaderungen ausgeführt worden seien; Pagliara 1980, S. 39, Abb. 4, 5.

152 In der Via Alberti finden sich neben Sgraffito-Dekorationen auch Reste von Bandfugengestaltungen, deren Alter jedoch ebenfalls unklar ist.

153 Das gilt auch für ein weiteres von Knoepfli und Emmenegger genanntes Beispiel, die Kirche San Pietro (auch Chiesa Rossa) in Castel di San Pietro bei Mendrisio. Auf deren Südseite sind Sgraffito-Dekorationen zu sehen, die die Autoren mit der Kirche auf 1346 (korrekt um 1343) datieren; Knoepfli/Emmenegger 1990, S. 108.

154 Siehe Kap. VI, Sgraffito-Dekorationen in anderen italienischen Städten, S. 248–250.

155 Zu Viterbo siehe Kap. VI, Sgraffito-Dekorationen in anderen italienischen Städten, S. 233–239.

Sgraffito nördlich der Alpen

Auch nördlich der Alpen, konkret in Deutschland, sind eventuelle Vorbilder auszumachen.¹⁵⁶ Dort stammen die frühesten, als solche zu klassifizierenden Sgraffito-Dekorationen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts.¹⁵⁷ Das berühmteste Beispiel ist der zwischen 1240 und 1250 entstandene monumentale Sgraffito-Zyklus am Magdeburger Domkreuzgang, der den thronenden Kaiser Otto I., seine Frauen Editha und Adelheid und neunzehn, in einer rundbogigen Arkade aufgereihte Erzbischöfe zeigte.¹⁵⁸ Eine figürliche Darstellung hat sich auch an der Kirche in Klösterlein Zelle (Sachsen, um 1235) erhalten;¹⁵⁹ durch Umzeichnungen belegt sind die heute verlorenen Sgraffito-Bilder an der Kirche St. Johannis in Magdeburg und am „Steinhaus“ an der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel.¹⁶⁰ Eine ausschließlich ornamentale, wenngleich höchst aufwendige Sgraffito-Dekoration aus etwa derselben Zeit findet sich im Innern der Kirche St. Johann Baptist in Brechten bei Dortmund.¹⁶¹ Die genannten Beispiele lassen erkennen, dass Mitte des 13. Jahrhunderts an verschiedenen Orten in Deutschland Sgraffito eine anerkannte und nicht selten praktizierte Form der Wand- und Deckengestaltung war, deren Einsatz für bedeutende Aufgaben, wie sie beispielsweise der Zyklus am Magdeburger Domkreuzgang eine war, als durchaus passend angesehen wurde. Das allerdings reicht als Begründung für einen wie auch immer gearteten Wissenstransfer aus dem Norden – durch mobile Bauleute, durch Kaufleute, Pilger bzw. andere Reisende – nicht aus, denn den vorhandenen technischen Gemeinsamkeiten stehen die Unterschiede zwischen den verwendeten Motiven und vor allem den jeweiligen Bildaufgaben gegenüber. Belege für eine Verbindung nach Deutschland wären daher nicht in den figurativen Sgraffito-Dekorationen zu suchen, sondern eher in Formen der Fugengestaltung, die den frühen Florentiner Beispielen ähneln oder gleichen. Die seltene Kombination *beider* Motive, also der figürlichen Darstellung und des Mauerwerksbildes, bietet die Fassade der Kirche in



Abb. 46 Bergamo, Via San Tommaso 40, Fassade mit Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2017

156 Eventuell existierende Vorbilder in anderen europäischen Regionen – zu denken ist hierbei vor allem an Frankreich – waren nicht zu ermitteln. Auf die als „Putzritzungen“ bezeichneten Dekorationen in Deutschland wies zuerst Hans Urbach in seiner zu weit gespannten „Vorgeschichte“ der Sgraffito-Technik („Die Ritz- und Kratztechnik“) hin; Urbach 1928, S. 14–16.

157 Siehe Einleitung, S. 13. Nach Thomas Danzl und Carola Möwald handelt es sich hier um „Graffito“ oder „Putzritzungen“; Danzl/Möwald 2019.

158 Zum Zyklus im Domkreuzgang: Danzl/Möwald 2019, S. 83; Waschbüsch 2012; Bindernagel 2005/06.

159 Nimoth 2001; Danzl/Möwald 2019, S. 82. Der Dekoration an der Kirche in Klösterlein Zelle bei Aue widmet sich eine noch nicht abgeschlossene Dissertation von Carola Möwald.

160 Sachs 1987, S. 112; Danzl/Möwald 2019, S. 85 f.

161 Rüsche/Welzel 2009.



Abb. 47 Brescia, Via Cesare Beccari 11, Fassade mit Resten einer Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2018



Abb. 48 Viterbo, Piazza San Pellegrino, Fassade mit Bandfugen-/Sgraffito-Gestaltung, Aufnahme 2015

Dolgelin im östlichen Brandenburg. Dort waren zwei Rundbilder mit Heiligen von einer, wie Hannelore Sachs 1987 schreibt, „an Feldsteinkirchen des 13. Jahrhunderts nicht selten“ festzustellenden „Fugenritzung“ umgeben,¹⁶² die wegen des Kontrasts zwischen gekratztem Putz und glatten hellen Bändern eher als *Sgraffito-artige Fugendarstellung* zu bezeichnen ist. So könnte Dolgelin als Überbleibsel einer vormals weitverbreiteten Praxis der gewünschte *missing link* sein – auch wenn die Frage offenbleibt, weshalb die Ende des 13. Jahrhunderts von einer „febre edilizia“¹⁶³ erfasste und an spezialisierten Bauleuten reiche Arno-Stadt die Sgraffito-Technik aus Deutschland bzw. gar Brandenburg übernommen haben sollte.

Sgraffito in Nordafrika und auf der Iberischen Halbinsel

Dasselbe Problem stellt sich natürlich auch bei der zweiten Möglichkeit eines Transfers, nichtsdestotrotz ist sie hier zu umreißen. Zu den von Florentiner Kaufleuten frequentierten Gebieten im westlichen Mittelmeerraum gehörten auch Teile des ehemaligen Almohaden-Reichs im westlichen Nordafrika und der Südosthälfte der Iberischen Halbinsel.¹⁶⁴ Im 12. und 13. Jahrhundert waren dort zahlreiche Befestigungsanlagen und Moscheen errichtet worden, die zur Sicherung der almohadischen Herrschaft beitragen sollten. Wie Rafael Ruiz Alonso nachweisen konnte, zeigten viele Bauwerke dieser Zeit Bandfugengestaltungen und in Sgraffito-Technik bzw. als Putzschnitt mit stärkerem Relief ausgeführte Fugennetze.¹⁶⁵ Ob diese Dekorationsformen erst in der Zeit der muslimischen Herrschaft entwickelt wurden oder, wie ein Sgraffito-Putz an der Kirche St. Julian de los Prados in Oviedo aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts¹⁶⁶ nahelegt, spätantike Bautraditionen fortsetzten, ist unklar, aber sie waren offenbar in der ganzen Region präsent. Neben einfachen Fugennetzen wie am Castillo de El Vacar (Córdoba) (10. Jahrhundert)¹⁶⁷ oder am Minarett der Koutoubia-Moschee in Marrakesch (um 1200, Abb. 49)¹⁶⁸ gab es offenbar auch durch geritzte Linien geteilte Doppelbänder. Sie sind beispielsweise an einer auf das 12. Jahrhundert zu datierenden Mauer an der Burg von Chivert (Castellón) zu finden (Abb. 50)¹⁶⁹ und ähneln den ab Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Florentiner Dekorationen.

Angesichts der großen Verbreitung und der jahrhundertelangen Tradition von in Sgraffito-Technik oder als Bandfugengestaltung ausgeführten Darstellungen von Quadermauerwerk kann als sicher gelten, dass Florentiner Händler und Reisende sowohl entsprechend dekorierte Bauwerke – vor allem Moscheen, Kirchen, Befestigungen und Wohnhäuser – kannten als auch eine Vorstellung von der praktischen Ausführung hatten. Offen bleibt, ob sie dieses Wissen nach Florenz brachten, es dort um 1300 aufgegriffen wurde und seine mögliche Herkunft zumindest anfangs irgendeine Rolle spielte.¹⁷⁰

162 Sachs 1987; S. 109.

163 Romby 2006, S. 299.

164 Hierzu u. a. Jehel 2001.

165 Ruiz Alonso 2015b, S. 206–208 (mit einem Überblick zur Literatur). Neben rechteckigen Fugennetzen, die Quadermauerwerk darstellen, gibt es auch unregelmäßige Fugennetze und Bandfugengestaltungen mit runden und fischblasenartigen Formen; Ruiz Alonso 2015b, S. 209, Abb. 209 (Torre de los Pozos, Cáceres).

166 Ruiz Alonso 2019, S. 29 f., Abb. 3. Ruiz Alonso vermutet in der Verwendung in Oviedo eine Bezugnahme auf antike Fugennetz-Dekorationen gleicher Art. Für deren über lokale Zentren hinausgehende Verwendung gibt es jedoch kaum aussagekräftige Beispiele.

167 Ruiz Alonso 2015b, S. 206.

168 Vgl. Ruiz Alonso 2015b, S. 126, Abb. 100. Das Minarett scheint bislang nicht untersucht worden zu sein. Zum *minbar* und den Kapitellformen der Moschee: Bloom 1998; Ewert 1991.

169 Ruiz Alonso 2015b, S. 209. Die Dekoration befindet sich am nach der Inschrift zum Lobe Allahs benannten „Muro de Alafia“. Es handelt sich dabei allerdings weder um eine Sgraffito-Dekoration noch um eine Bandfugengestaltung. Stattdessen sind die Bänder in Kalkstuck auf eine in *tapial*-Technik ausgeführte Wand modelliert.

170 Der westliche Mittelmeerraum war in dieser Hinsicht bislang eher ein Nebenschauplatz der kunstgeschichtlichen Forschung. Zum kulturellen Austausch im Mittelmeerraum als Herausforderung für die Kunstwissenschaften: Wolf 2009.



Abb. 49 Marrakesch, Koutoubia-Moschee, Minarett, Ostseite, Aufnahme 2012



Abb. 50 Chivert (Castellón), Burg, Mauer des Albacar, Bandfugen (hier mit arabischer Inschrift), Aufnahme 2014

Florentiner Sgraffito-Dekorationen bis zum Ende des Trecento

Unabhängig davon, ob die Anfänge des Florentiner Sgraffito als lokale Erfindung oder als Wissenstransfer zu beschreiben ist, steht fest, dass die Technik spätestens ab Ende der 1320er Jahre in Florenz verwendet wurde; mit dem Arkadengang vor dem Sakristeigebäude in Santa Croce, dem Hof des Palazzo Davizzi und der Chorfassade von San Remigio haben sich hierfür drei aussagekräftige Beispiele erhalten.

Die Wirkung der frühen Sgraffito-Dekorationen unterschied sich klar von den kontraststärkeren, auf gefärbtem Putz basierenden Gestaltungen, wie sie ab den 1440er Jahren nachweisbar sind. Der verwendete Putzmörtel bestand üblicherweise aus zwei Teilen des aus dem Mugnone oder dem Arno gewonnenen grauen bzw. braungrauen Sands (Abb. 51, 52) und einem Teil Kalk, war also nach dem Abbinden insgesamt recht hell.¹⁷¹ Nach dem Glätten des Putzes wurde zur Steigerung des Kontrasts die Oberfläche mit einem weißen Kalkanstrich bedeckt, in den dann die Ornamente hineingekratzt bzw. -geschabt wurden. Das Ergebnis war eine Wand in einem hellen graubraunen Ton mit feinen weißen Ornamenten; sie muss also beinahe wie aus Kalkstein- oder Marmorquadern gefügt ausgesehen haben. Diese Wirkung ging durch die Verschmutzung der Oberfläche spätestens im 19. Jahrhundert vollständig verloren,¹⁷² weshalb manche Fassaden wie die des Palazzo Busini (Kat. Nr. 17) im Zuge ihrer Rekonstruktion eine grau-weiße Dekoration erhielten, obwohl zu ihrer ursprünglichen Entstehungszeit (1425–1427) dieser Farbkontrast noch nicht üblich gewesen war. Ende des 19. Jahrhunderts leitete man aus der richtigen Beobachtung, dass die früheren Dekorationen keinen grau gefärbten Putz aufwiesen, den falschen Schluss ab, hier seien braune Pigmente zugesetzt worden, denn Sgraffito galt als eine auf einem markanten Kontrast beruhende Technik. Rekonstruktionen wie am Palazzo Giandonati (Kat. Nr. 9) und am Palazzo Visdomini (Kat. Nr. 10) sowie Sgraffito-Dekorationen an Neubauten erhielten deshalb einen meist stumpf wirkenden braunen Grundton (Abb. 53). Lediglich die (inzwischen mehrfach restaurierte) Rekonstruktion der Fassade der Casa Davanzati (Kat. Nr. 7) zeigt einen hellen Putzton, der der ursprünglichen Farbe des *Intonaco* nahekommt (Abb. 54). Bedauerlicherweise sind dort die Ornamente nicht kalkweiß, sondern in einem hellen Beigeton gehalten.

Mit dem Bild eines regelmäßigen Quadermauerwerks existierte ein evidentestes, wirkungsvolles und der Funktion angemessenes Grundmotiv, das als Flächenornament in den folgenden zweihundert Jahren beibehalten wurde. Die Unkompliziertheit der neuen Technik, die weder Kraft noch teure Werkzeuge verlangte, aber auch die Zugänglichkeit des plastischen Materials, dessen Eigenschaften im Sinne einer technologischen und materialen Affordanz zur Bearbeitung einluden, boten den Handwerkern beste Voraussetzungen zur Erprobung weiterer Darstellungsmöglichkeiten und damit zur Erweiterung des bildlichen Repertoires. Genutzt wurde das Potenzial von Material und Technik im Trecento allerdings nur in engen Grenzen; offensichtlich gab es kein Bedürfnis nach einem größeren Ornamentreichtum oder gar figürlichen Darstellungen, wie sie in der zweiten Hälfte des Quattrocento üblich wurden. Das erste Motiv, das neben das Bild des isodomen Mauerwerks trat, waren die aus den bichromen Wandgestaltungen vertrauten Keilsteine mit Farbwechsel, die zur Akzentuierung von gemauerten Bögen dienten. Die Handwerker griffen hierfür auf ein einfaches, sowohl in Haustein als auch in dessen malerischer Evokation etabliertes Motiv zurück, das die Tektonik des Bogens betonte und die visuelle Glaubwürdigkeit der Mauerwerksdarstellung insgesamt erhöhte. Das einzige Motiv, das sich nicht aus der Baupraxis bzw. Architektur ableiten lässt, sondern als bereits bestehendes eigenständiges Bild in eine Sgraffito-

171 Siehe Kap. III Technologie. Schon die Thiems gingen aufgrund eigener Beobachtungen und unter Verweis auf die Beobachtungen Ugo Procaccis in Santa Croce davon aus, dass die frühen Sgraffito-Dekorationen nicht geweiß waren, sondern allein auf dem Kontrast zwischen glatter Sinterschicht und rauem Putzgrund basierten; Thiem/Thiem 1964, S. 19, Anm. 18 (S. 48).

172 Wie beispielsweise auf den vor der Rekonstruktion bzw. dem Abriss entstandenen Aufnahmen der Fassaden der Paläste Giandonati und della Luna und der Casa Davanzati zu sehen ist; vgl. Abbildungen in Kat. Nr. 9, Kat. Nr. 15 und Kat. Nr. 7.



Abb. 51 Kies im Bett des Mugnone (Florenz), Aufnahme 2018



Abb. 52 Sand auf einer Baustelle (Palazzo Spinelli), Aufnahme 2019



Abb. 53 Palazzo Giandonati, Fassade zum Vicolo del Panico, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (rekonstruiert, restauriert), Mörtel gelb-braun eingefärbt, Aufnahme 2015



Abb. 54 Casa Davanzati, Fassade zur Piazza Davanzati, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (rekonstruiert, restauriert), Mörtel vermutlich ohne färbende Zusätze, Aufnahme 2011



Abb. 55 Palazzo Davizzi, Innenhof, Südseite, 2. Obergeschoss, Brüstung des *ballatoio* und Bogen mit Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Aufnahme 2015

Dekoration integriert wurde, waren die Familienwappen im Innenhof des Palazzo Davizzi (um 1360; Kat. Nr. 2; Abb. 55), wobei unklar ist, ob sie ausschließlich in Sgraffito gestaltet waren oder wie die gleichzeitigen Wappen aus Haustein eine farbige Fassung besaßen, die das Feinrelief des Putzschnitts als plastischen Effekt nutzte.

Sgraffito-Dekorationen zwischen Ende des Trecento und Mitte des Quattrocento

Gemessen an den ersten drei Dekorationen, die in Motiv und Charakter weitgehend übereinstimmen, sind die meisten der Ende des 14. Jahrhunderts entstandenen Dekorationen vielfältiger und individueller. Das lag weniger am nun aufkommenden differenzierteren Mauerwerksbild als an den ornamentierten Friesen, Lisenen und Fensterbögen, die vor allem an Wohnhäusern zum entscheidenden Mittel der Distinktion und der Individualisierung wurden. Die einfachen Fugenbänder konnten aber auch bewusst gegen solche modischen Tendenzen eingesetzt werden: An der Cappella Castellani (Kat. Nr. 5) korrespondierte es mit der inhaltlichen Ausrichtung der Kapellenstiftung, die den Sieg der konservativen Oligarchie über die rebellischen Ciompi feierte.

Randschlag statt Fuge

Der veränderte Charakter der Sgraffito-Dekorationen zeigt sich zuerst am Grundmotiv: Unter Beibehaltung der isodomen Quaderstruktur nahmen sich die Handwerker die aufwendigste Form des Florentiner

Hausteinmauerwerks zum Vorbild (Abb. 56), indem sie statt der Fuge die markanten Randschläge der Hausteinquader thematisierten (Abb. 57).¹⁷³ Aus der vorher als Band dargestellten und so zum Kennzeichen der gemauerten Wand erhobenen Fuge wurde nun eine dünne geritzte Linie, die die Randschläge voneinander trennte.¹⁷⁴ Das Putzbild zeigte jetzt statt des durch Bandfugen regulierten Mauerwerks eine Wand aus hervorragend gearbeiteten und präzise versetzten Quadern. Als deren Merkmal fungierten die vierseitigen Randschläge, die in der zeitgenössischen Baupraxis nicht einfach als notwendige Bearbeitungsspur galten, sondern als Teil der Gestaltung und Ausweis handwerklicher Präzision sichtbar gelassen wurden.¹⁷⁵ Auch von den die Sgraffito-Dekorationen ausführenden Handwerkern verlangte das neue Motiv eine größere Genauigkeit: Bei der Vorbereitung – dem Festlegen und Einritzen der Linien – und der Ausführung, also vor allem dem Ausschaben der Flächen, musste sorgfältig gearbeitet werden, wenn das Bild seine ihm zugeordnete Funktion erfüllen sollte.

Die Vervielfältigung der Ornamentik

Parallel zur Änderung des Grundmotivs kamen Ende des Trecento und Anfang des Quattrocento neue Gestaltungselemente auf: ornamentierte Friese, Lisenen, verzierte Bögen und Spiralsäulen. Ihre Vorbilder sind überwiegend in den detailreichen, inkrustierten Florentiner Kirchenfassaden zu finden. Bemerkenswert sind insbesondere die ornamentierten Sgraffito-Friese, die, gelegentlich mit *archetti* kombiniert, die steinernen Gesimsbänder zwischen den Etagen begleiteten. Durch die Kombination zwei- und dreidimensionaler Komponenten entstand ein neues gebälkartiges Architekturelement (Abb. 58, 59), das in ähnlicher Form auch an den Fassaden von Santa Maria del Fiore, San Miniato al Monte, San Salvatore al Vescovo und des Baptisteriums zu beobachten ist. Die für die Sgraffito-Dekorationen ausgewählte Ornamentik hatte zum Teil ebenfalls in den Marmorfassaden ihr Vorbild.¹⁷⁶ So stimmt das Muster eines inkrustierten bichromen Zierbands vom Campanile (Abb. 60) mit Friesen an der Casa Davanzati (Kat. Nr. 7) und dem Palazzo Corsi im Borgo Santa Croce (Kat. Nr. 12; Abb. 61) überein; die sowohl zweidimensionalen (Dom, Abb. 62) als auch plastischen (Campanile, Abb. 60) *archetti* sind in den Dekorationen der Casa Davanzati (Kat. Nr. 7; Abb. 63), des Palazzo Da Uzzano (Kat. Nr. 16; Abb. 59) und des Palazzo Della Luna (Kat. Nr. 15) zu finden.

Mit der Seitenfassade von Santa Maria del Fiore lassen sich noch weitere Ziermotive in Sgraffito verbinden. So ähneln die am Palazzo Corsi in den Bögen oberhalb der Fenster angebrachten, einzeln gesetzten und stark stilisierten Blüten den plastischen Blütenmotiven mit quadratischem Umriss im Bogen des südwestlichen Seitenportals.¹⁷⁷ Dasselbe gilt für die Ornamente in den Fensterrahmen der Casa Davanzati (Abb. 64), deren Anordnung in einem umlaufenden Band an die schematisierten bichromen Ornamente in den Fensterlaibungen am Dom erinnert (Abb. 65), ohne dass sich hier freilich ein konkretes Vorbild identifizieren ließe.

Die in die 1420er Jahre zu datierenden variantenreichen Rankenfriese (Abb. 66, 67) sind hingegen nicht sicher aus der Bauskulptur abzuleiten, da sie auch in anderen Bildmedien auftauchen. Dasselbe

173 Zur ästhetischen Funktion des planen Randschlags als Kontrast zur rauen Steinoberfläche siehe Autenrieth 1988, S. 45.

174 Auch hier ließe sich natürlich die Möglichkeit eines Transfers aus Spanien diskutieren, da sich dort ähnliche Dekorationen – so an einer Mauer im Castillo de Chivert, 12. Jahrhundert – erhalten haben. Angesichts eines zu diesem Zeitpunkt bereits seit Jahrzehnten etablierten Sgraffito-Bildes ist m. E. eher von dessen Ausdifferenzierung auszugehen.

175 Autenrieth 1988, S. 45; Eckert 2000, S. 122.

176 Thiem/Thiem 1964, Kat. 1, S. 51 und Kat. 10, S. 58 und Abb. V 9.

177 Vgl. auch Thiem/Thiem 1964, Abb. V 7. Allerdings sind Ornamente desselben Typs auch in Glasfenstern und auf bestickten Stoffen festzustellen, von denen Letztere im Sinne einer Einkleidung („intunicare“) der Wand ebenfalls für eine Übertragung in Sgraffito prädestiniert waren. Angesichts der Dominanz architektonischer Motive gibt es mit Ausnahme des Palazzo Spinelli für Alina Paynes Annahme, textile Muster hätten in die Fassadendekorationen Eingang gefunden, m. E. keine überzeugenden Argumente; Payne 2013, S. 235 f.



Abb. 56 Santa Croce, Querhaus, Pfeiler, *Pietra forte*-Quader mit Randschlag, Aufnahme 2012



Abb. 57 Palazzo Giandonati, südliche Gebäudeseite (von Palazzo Canacci verdeckt), 2. Obergeschoss, Befundfreilegung mit Fragment der bauzeitlichen Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2016



Abb. 58 Palazzo Giandonati, Fassade zur Piazza San Biagio, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Fries (rekonstruiert) unterhalb des *Macigno*-Gesimsbands, Aufnahme 2018



Abb. 59 Palazzo Da Uzzano, Innenhof, Südseite, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Fries unterhalb des *Macigno*-Gesimsbands Aufnahme 2019



Abb. 60 Santa Maria del Fiore, Campanile, Westseite, Marmorinkrustation, Aufnahme 2022



Abb. 61 Palazzo Corsi, Fassade, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (überwiegend rekonstruiert, Fragmente der Quattrocento-Gestaltung integriert) mit Zierband unter dem *Macigno*-Gesims, Aufnahme 2018



Abb. 62 Santa Maria del Fiore, Langhaus, Südseite, Marmorinkrustation, Aufnahme 2015



Abb. 63 Casa Davanzati, Fassade zur Piazza Davanzati, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Fries (rekonstruiert) unterhalb des *Macigno*-Gesimes, Aufnahme 2018

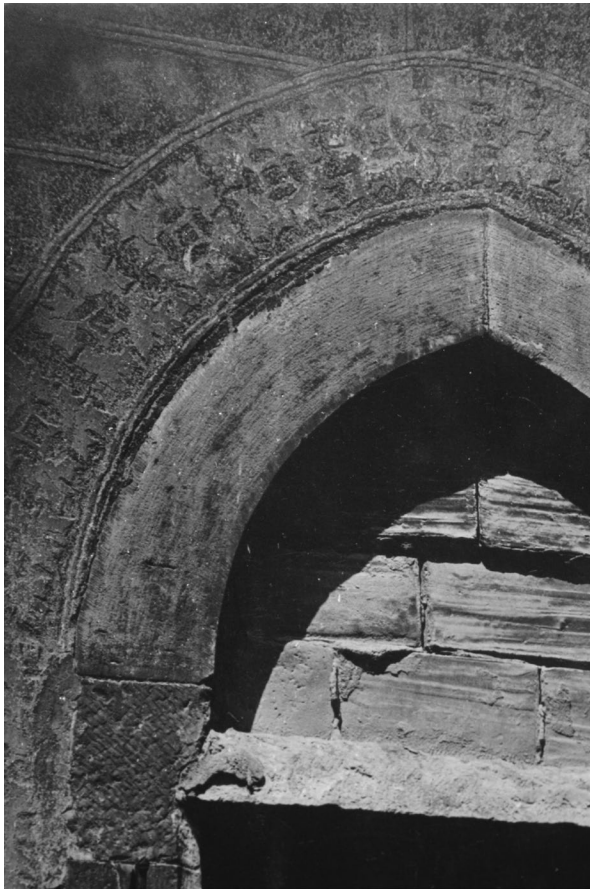


Abb. 64 Casa Davanzati, Fassade zur Piazza Davanzati, 1. Obergeschoss, Biforium mit Sgraffito-Rahmung (vor der Rekonstruktion), Aufnahme zwischen 1895 und 1900

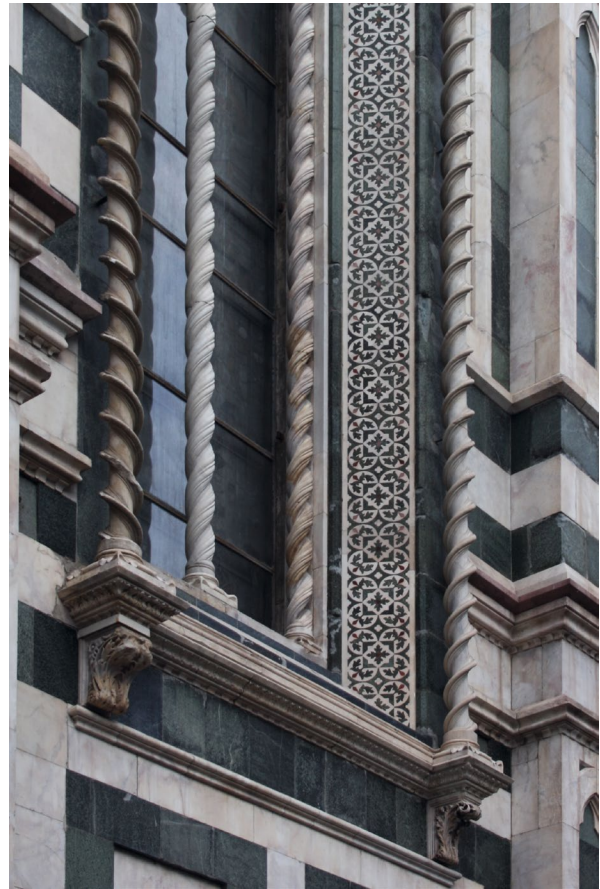


Abb. 65 Santa Maria del Fiore, Tribuna, Fensterlaibung, Marmorinkrustation, Aufnahme 2015

gilt für die ornamentierten Lisenen (Abb. 68) an den Außenkanten der Fassade bzw. zwischen den Fenstern¹⁷⁸ und für die aus Baukunst, Wand- und Tafelmalerei sowie Kleinarchitekturen vertrauten Spiralsäulen (Abb. 69).¹⁷⁹ Unabhängig von der Orientierung an skulpturalen, also plastischen Verzierungen oder zweidimensionalen Inkrustationen wurde bei der Ausarbeitung in Sgraffito immer das Ornament ausgespart, blieb also wie bei Fuge und Randschlag hell stehen (Abb. 47). Hierin zeigt sich, dass prinzipiell eine der Lichtverteilung eines Reliefs entsprechende Aufteilung der Fläche in einen (hellen) Vordergrund und einen (dunkleren) Hintergrund erfolgte. Ergebnis dieser Praxis war, dass der überwiegende Teil der Wandfläche aus gekratztem rauhen Putz bestand, von dem sich die filigranen, glatten weißen Ornamente abhoben.

Unter den aufgezählten Motiven sind die Spiralsäulen das einzige echte und vollständig dargestellte Architekturelement. Als tektonisch gemeinte Stütze unter dem Fensterbogen bezeugen sie eindeutiger als die Friese und Lisenen, dass Sgraffito-Fassaden weiterhin als Architekturbild gedacht waren und wahrgenommen werden sollten. Die Erweiterung des Mauerwerksbildes um weitere Architekturglieder

178 Casa Davanzati, Kat. Nr. 7; Palazzo Corbinelli, Kat. Nr. 13; die vertikalen Zierstreifen zwischen den Fenstern sind für den verlorenen Palazzo de' Nelli belegt, Kat. Nr. 11.

179 Palazzo de' Nelli; Kat. Nr. 11; Palazzo Da Fortuna, Kat. Nr. 14.



Abb. 66 Palazzo Corsi, Fassade, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (überwiegend rekonstruiert, Fragmente der Quattrocento-Gestaltung integriert) mit Zierband unter dem *Macigno*-Gesims, Aufnahme 2018



Abb. 67 Palazzo Da Fortuna/Palazzo Dietisalvi Neroni, Innenhof, Westseite, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration mit Rankenfries (vermutlich rekonstruiert), Aufnahme 2015



Abb. 68 Palazzo Corbinelli, Fassade zur Via Maggio, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (zum Teil rekonstruiert), nördlicher Wandabschluss mit ornamentierter Lisene, Aufnahme 2012



Abb. 69 Palazzo Da Fortuna/Palazzo Dietisalvi Neroni, Innenhof, Westseite, 1. Obergeschoss, Fenster mit Sgraffito-Rahmung (zum Teil rekonstruiert, restauriert), Aufnahme 2015

wirft die Frage auf, ob nicht die größere Komplexität eine Vorbereitung durch Zeichnungen bzw. eine Gesamtplanung der Fassadengestaltung erforderlich machte. Auch wenn hierzu angesichts fehlender Zeugnisse keine sichere Antwort möglich ist, spricht die Ausrichtung der Sgraffito-Elemente an den feststehenden Positionen der *Macigno*-Gesimse, der Gebäudekanten und der Fensterrahmen gegen eine solche Planung. Die Einzelelemente sollten zwar in einem als passend empfundenen Verhältnis zueinander stehen, mussten aber weder einem übergeordneten architektonischen Ordnungssystem gehorchen noch im Zusammenhang geplant werden.

Florentiner Sgraffito-Dekorationen Mitte des 15. Jahrhunderts

Nachdem in den 1430er Jahren anscheinend keine Sgraffito-Dekorationen entstanden waren,¹⁸⁰ begann im folgenden Jahrzehnt eine Zeit noch stärker individualisierter Gestaltungen.¹⁸¹ Sgraffito-Dekorationen wurden nun zu einer eigenen künstlerischen Aufgabe. Das weite Spektrum der Lösungen auf später übernommene Aspekte zu reduzieren hieße, ihre Vielfalt zugunsten eines Entwicklungsmodells zu ignorieren, das nur das Beibehaltene, auf das Kommende „vorausweisende“ bzw. der gewünschten Stilepoche gemäße – hier gern: der Renaissance –, gelten lässt. Um der Vielfalt wenigstens im Ansatz gerecht zu werden, sollen nun – im Unterschied zur summarischen Behandlung der Situation zwischen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts – einige der Dekorationen vorgestellt werden.

Die Fassade des Palazzo Lapi

In den 1440er Jahren erhielt das Wohnhaus von Giovanni di Tommaso Lapi eine Sgraffito-Fassade (Abb. 70).¹⁸² Bei ihr handelt es sich um die erste Dekoration, bei der die Verwendung grau gefärbten Mörtels nachweisbar ist – eine Idee, die vermutlich nicht explizit für dieses Gebäude entwickelt wurde. Wahrscheinlich diente die Zugabe des günstigen, die Mörtel Eigenschaften kaum beeinflussenden Pigments der Intensivierung des Kontrasts und damit der Verbesserung der Lesbarkeit der Gestaltung. Ansonsten überrascht an der Straßenfront des Palazzo Lapi die erstaunliche Vielfalt an Motiven: Ädikulen mit Dreiecksgiebeln (Abb. 71), Bogenfenster mit Pilastern (*Piano nobile*) bzw. Spiralsäulen (2. OG), Konsolfriese und Ranken, zum Teil mit Phantasiewesen bevölkert (Abb. 72). Einige sind bereits von früheren Sgraffito-Dekorationen bekannt, andere noch nicht. Deren Vorbilder sind in der Dekorationsmalerei und der zeitgenössischen, mit antikisierenden Formen operierenden (Klein-)Architektur von Portalen und Nischenrahmungen wie an der Nische der Parte Guelfa an Orsanmichele¹⁸³ zu vermuten. Fenster mit Ädikula-Rahmung waren an Florentiner Wohnhäusern zu dieser Zeit ein absolutes Novum, auch wenn das Motiv unter anderem vom Baptisterium (Abb. 73) und San Miniato bekannt war. Am Spedale degli Innocenti waren im Obergeschoss die gerahmten rechteckigen Fenster von einem Dreiecksgiebel überfangen. Die Auseinandersetzung mit Ädikula-Fenstern an Profanbauten belegen auch Darstellungen in der bildenden Kunst: Masaccios Auferweckung des Theophilus-Sohnes in der Cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine, das Pariser Silberrelief und Lorenzo Ghibertis Türfelder mit der Josephsgeschichte und dem Besuch der Königin von Saba bei König Salomo.¹⁸⁴

Mit den ungewohnten Motiven ist ein bis dahin nicht festzustellendes Bemühen um perspektivische Effekte verbunden: Sie sind zum einen in den Konsolfriesen (Abb. 74), zum anderen an den verkürzten Kapitellen der Pilaster (Abb. 75) und Spiralsäulen zu finden. Es ist anzunehmen, dass hierfür ein Künstler verantwortlich war, der als Maler bzw. als Zimmermaler mit solchen Motiven und einfachen Verkürzungen vertraut war. Trotz des Einsatzes antikisierender Architekturelemente ist am Palazzo Lapi kein

180 Zumindest sind Dekorationen aus diesem Zeitraum nicht erhalten geblieben oder nachzuweisen. Angesichts der recht großen Gruppe der vor 1430 zu datierenden Gebäude überrascht die Lücke bis zur nächsten großen Gruppe, die sechzehn Gebäude aus der Zeit zwischen den 1440ern und 1475 umfasst.

181 Hiermit soll allerdings nicht das Narrativ bedient werden, dass die ab der Mitte des Quattrocento entstehenden Paläste Ausdruck eines epochenspezifischen „Renaissance individualism“ seien, wie Isabelle Hyman meint; Hyman 1977, S. 36. Tendenzen der Separierung einzelner Bauherren von der *corsorteria* bzw. die Auszeichnung von Wohnhäusern durch eine individuelle Gestaltung gab es bereits deutlich früher; vgl. die differenziertere, wenn auch nicht unumstrittene Studie von Richard Goldthwaite zum Florentiner Palastbau; Goldthwaite 1972, v. a. S. 983–985; zur Kritik an Goldthwaite: Kent 1987, S. 44f.

182 Die Datierung des Palazzo Lapi geht auf Archivrecherchen Brenda Preyers zurück; Belli 2008, S. 28, Anm. 21. Siehe auch Kat. Nr. 19.

183 Morolli 2011; Zervas 1987.

184 Bloch 2016.



Abb. 70 Palazzo Lapi, Fassade zur Via Michelangelo Buonarroti, Aufnahme 2020



Abb. 71 Palazzo Lapi, Fassade zur Via Michelangelo Buonarroti, Erdgeschoss, nördliches Fenster mit *Macigno*-Rahmung, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Aufnahme 2018

Interesse am klassischen Kanon und dessen Vorgaben zum Aufbau eines Gebälks oder zum Verhältnis von Gebälk und Giebelndreieck zu erkennen; stattdessen setzte der Künstler auf Detailreichtum und variierende Ornamente.

Die Fassade des Palazzo Dietisalvi Neroni

Die zeitlich nächste erhaltene Sgraffito-Fassade war hinsichtlich ihres Umgangs mit antikisierenden Architekturformen ein Paukenschlag: Um 1450 ließ Dietisalvi Neroni, ein enger Verbündeter Cosimo de' Medici, seinen architektonisch sonst anspruchslosen neuen Palast mit einer geradezu spektakulären Sgraffito-Fassade ausstatten.¹⁸⁵ Das hohe *Piano nobile* erhielt eine monumentale Gliederung aus Halbsäulen mit hohen Basen, kannelierten Schäften und korinthischen Kapitellen, die ein reichverziertes antikisierendes Gebälk mit einem Feston-Cherubim-Fries tragen. Den Raum zwischen den Halbsäulen besetzen neben den Fenstern mit ihrer Rustika-Rahmung aus *Pietra forte* große gerahmte Sgraffito-Felder mit Muschelmedaillons (Abb. 76, 77). In dem die Medaillons umschließenden Band ist das arabische

185 Hierzu ausführlicher Kat. Nr. 20, S. 613–618.



Abb. 72 Palazzo Lapi, Fassade zur Via Michelangelo Buonarroti, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Gebälk, Aufnahme 2018



Abb. 73 Baptisterium, Nordseite, Fenster mit Ädikula-Rahmung, weißer Marmor, Verde di Prato, Aufnahme 2019



Abb. 74 Palazzo Lapi, Fassade zur Via Michelangelo Buonarroti, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Gebälk mit Konsolen, Aufnahme 2018



Abb. 75 Palazzo Lapi, Fassade zur Via Michelangelo Buonarroti, Erdgeschoss, nördliches Fenster, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Detail mit Pilasterkapitell und Architrav, Aufnahme 2018



Abb. 76 Palazzo Dietisalvi Neroni, Fassade zur Via de' Ginori, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2011



Abb. 77 Palazzo Dietisalvi Neroni, Fassade zur Via de' Ginori, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Zierfeld mit Muscheltondo, Aufnahme 2019



Abb. 78 Palazzo Dietisalvi Neroni, Fassade zur Via de' Ginori, 2. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (während der Restaurierung), Pilaster, Aufnahme 2000

Wort für Gott ornamentartig aufgereiht.¹⁸⁶ Das zweite Obergeschoss zeigt ebenfalls eine Gliederung, hier allerdings durch Pilaster, die durch perspektivische Verkürzungen eindeutig als plastische Objekte charakterisiert sind (Abb. 78). Benutzt wurde wie am Palazzo Lapi ein – diesmal eher dezent – mit einem pflanzlichen Schwarzpigment silbrig-grau gefärbter Mörtel.¹⁸⁷

Allein die kurze Beschreibung macht einige Unterschiede zu den früheren Fassaden deutlich, doch sie bedürfen der Einordnung:

- a) Für das Architekturbild an der Fassade wurden in monumentalem Maßstab Architekturglieder in antikisierenden Formen benutzt. Allerdings traten sie an die Stelle bereits etablierter Gestaltungselemente. So ersetzten die Halbsäulen und Pilaster offenbar die Lisenen, die an manchen Fassaden die Gebäudekanten markierten (Abb. 68)¹⁸⁸ oder wie am nahen Palazzo de' Nelli (Kat. Nr. 11) – im Besitz von Dietisalvis Bruder Francesco – zwischen den Fenstern angebracht waren. Die Verwendung von ornamentierten Lisenen am Palazzo Ammannati (Abb. 79) und am Palazzo dei Priori in den 1460er Jahren in Pienza zeigt, dass diese auch später noch als Äquivalent zur antikisierenden Stütze durchaus akzeptiert waren. Auch das zweite antikisierende Architekturglied, das Gebälk, gibt sich auf den zweiten Blick als Übertragung der aus der ersten Jahrhunderthälfte bekannten Kombination aus zwei- und dreidimensionalen Elementen (Sgraffito/*Macigno*) in eine antikisierende Formenspra-

186 Das nur schwer als arabische Schrift zu entschlüsselnde Ornament taucht noch einmal auf den Ziervasen im zweiten Obergeschoss auf, was aber seine Identifizierung stützt: Von den zahlreichen aus dem arabischen Raum stammenden Gefäßen mit arabischen Inschriften waren gewiss auch einige nach Florenz gelangt. Dietisalvis Idee, den Schriftzug als Allusion auf seinen Namen („Gott erlöse dich“) in die Fassadengestaltung einzubeziehen, harrt allerdings ebenso einer Deutung wie die übergroßen Muscheln.

187 OPD 2001, S. 74. Siehe hierzu Kat. Nr. 20, S. 618.

188 So an der Casa Davanzati, 1385 bis 1400; Kat. Nr. 7 und am Palazzo Corbinelli, ca. 1410 bis 1430; Kat. Nr. 13.

che zu erkennen. Das soll nicht die Leistung des entwerfenden Künstlers schmälern, sondern den Blick auf die zweite Neuerung lenken:

b) Die Fassade beruht auf einer Gesamtplanung, die die einzelnen Architekturglieder aufeinander abzustimmen und in eine logische, das heißt tektonisch sinnvolle Ordnung zu bringen versucht. Hierfür war die Verwandlung der atektonischen Lisenengliederung in ein überzeugendes, eben aus Stütze und Gebälk bestehendes System notwendig, dessen durch perspektivische Verkürzungen angedeutete Dreidimensionalität seine tektonische Funktion unterstreichen sollte.¹⁸⁹ Die antikisierende Form diente dabei der Autorisierung des gewählten Systems und entsprach dem aktuellen Geschmack von Teilen der städtischen Elite. Die Planung muss auf Basis von Zeichnungen bzw. Aufrissen erfolgt sein, da die Wandfläche nicht wie bisher durch die Addition von modularen Einzelementen gestaltet werden konnte, sondern einer präzisen Zuweisung der Positionen der Architekturglieder und Schmuckmotive bedurfte.

c) Wegen ihrer Komplexität muss die Konzeption für die Fassadengestaltung von einem Künstler erarbeitet worden sein, der in Fragen der Architektur erfahren und mit antiken bzw. antikisierenden Architekturformen seiner Zeit vertraut war.¹⁹⁰ Auch wenn die Beteiligung von Künstlern oder Architekten an der Planung früherer Sgraffito-Fassaden nicht auszuschließen ist,

waren hier Fähigkeiten und Kenntnisse erforderlich, die über das bis dahin Geforderte weit hinaus gingen. Ob der entwerfende Künstler selbst an der Ausführung beteiligt war, ist schwer zu sagen; denkbar ist allerdings die Leitung der Arbeiten. Hierauf deutet eine vergleichsweise kleine Abweichung von der Planung hin: der Verzicht auf die perspektivische Verkürzung an den Klötzchen des Zahnfrieses im Gesims. Vermutlich war dem Verantwortlichen entweder rechtzeitig aufgefallen, dass eine zu starke Differenzierung der Wirkung der Zierleiste nicht zuträglich wäre, oder er hatte bemerkt, dass die Verkürzungen wegen eines Fehlers nicht mehr funktionieren würden – es kam jedenfalls zu einer Planänderung. Eine solche aber setzte die Autorität einer Person voraus, die die zu erzielende Wirkung kalkulieren konnte.



Abb. 79 Pienza, Palazzo Ammannati, Fassade zum Corso Rossellino, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2015

189 Die perspektivischen Verkürzungen besitzen keinen gemeinsamen Fluchtpunkt. Ziel war es offenbar nicht, eine perfekte, auf einen Betrachter:innenstandpunkt fokussierte Architekturillusion zu schaffen, sondern die Plastizität einzelner Elemente hervorzuheben und so das dargestellte tektonische System zu beglaubigen.

190 Zu den Bemühungen, die Fassade Michelozzo di Bartolomeo zuzuschreiben, siehe Kat. Nr. 20, S. 621. Zum Berufsbild des „Architekten“ im Quattrocento allgemein: Lingohr 2005; Hollingsworth 1984.

Der Innenhof des Palazzo Medici

Kurz nachdem die Fassade von Dietisalvis Palast fertiggestellt worden war, erhielt der Bronzegießer und Steinmetz Maso di Bartolomeo von Cosimo de' Medici den Auftrag, für dessen im Bau befindlichen Palast eine Sgraffito-Dekoration zu entwerfen und dann anzubringen (Abb. 80).¹⁹¹ Maso beherrschte souverän die gewünschte Formsprache,¹⁹² brachte Erfahrungen mit architektonischen Entwürfen mit¹⁹³ und war darüber hinaus der Familie des Bauherrn durch seine Mitarbeit an den beiden Tabernakelstiftungen Piero de' Medici bekannt.¹⁹⁴ Die Wahl eines Künstlers für die Innenhofgestaltung war für Cosimo mit bestimmten Erwartungen verbunden: Wie die gesamte Palastarchitektur sollte auch der als Repräsentationsraum konzipierte Hof eine Gestaltung erhalten, die das demonstrative Bekenntnis zur lokalen Tradition mit den aktuellen, hier zusätzlich durch hohe künstlerische Qualität ausgezeichneten antikisierenden Elementen vereint. Masos Fähigkeiten setzte Cosimo ganz gezielt für Teilbereiche der Wandgestaltung ein; für die übrigen Flächen war das übliche Bild regelmäßigen Quadermauerwerks vorgesehen, wie es auch in den Innenhöfen vieler anderer Paläste, nicht zuletzt im Palazzo Da Uzzano (Kat. Nr. 16), zu sehen war. Hier wurde es jedoch um einen ungewöhnlich hohen Fries zwischen den Arkaden und dem Gesimsband unterhalb der Fenster des *Piano nobile* ergänzt: Zwischen seinen mit antiken Reliefs wetteifernden, zum Teil nach Gemmen aus der Sammlung Cosimos und seines Sohnes Piero gefertigten Marmortondi und den Familienwappen hängen Sgraffito-Festons mit flatternden Bändern (Abb. 81). In den Zwickeln darunter sind ebenfalls nach Masos Entwurf ausgeführte Akanthusstauden zu sehen; das *Piano nobile* wird von einem Gebälk mit Palmettenfries abgeschlossen.



Abb. 80 Palazzo Medici, Innenhof, Nordwest-Ecke, Aufnahme 2018

191 Siehe Kap. III Technologie, S. 107–108 bzw. Kat. Nr. 21, Anhang, Dokumente zur Sgraffito-Dekoration, Nr. 1–3.

192 Höfler 1988; Aufträge Masos bis 1452: Brunelleschiani 1979, S. 332–338.

193 Maso di Bartolomeo war nachweislich an mehreren Bauprojekten federführend beteiligt. Die bedeutendsten waren das mit Pasquino da Montepulciano und Michele di Giovanni begonnene neue Hauptportal der Kirche San Domenico in Urbino (1449 bis 1451, nach Masos Rückkehr nach Florenz 1454 fertiggestellt) und die Bauleitung am Palagio di Parte Guelfa, in deren Rahmen er Pilaster, Kapitelle und Fenster entwarf und mit seinen Mitarbeitern ausführte; Saalman 1993b; Höfler 1988, S. 537, Anm. 21 (S. 544) mit Ergänzung der von Fabriczy publizierten Dokumente; Fabriczy 1907, S. 66. In der *portata* zum Catasto von 1457 gibt Maso die Parte Guelfa „mit 17 Lire sowie 12 Florin auf einem Bankkonto“ als Schuldner an; ASF, Catasto 826, Quartiere San Giovanni, Gonfalone Drago, fol. 229; Zitat und Angaben nach Höfler 1988, Anm. 33 und 35 (S. 544–545). 1452, also im selben Jahr, in dem Maso die Arbeiten am Palagio di Parte Guelfa übernahm, schuf er mit seinen Mitarbeitern die Sgraffito-Dekorationen im Innenhof des Palazzo Medici.

194 In den Jahren 1448 und 1449 stellte Maso di Bartolomeo im Auftrag Piero de' Medici die Kandelaber und das Bronzegitter für das Verkündigungstabernakel von SS. Annunziata und zwei Bronze-Adler für das Tabernakel in San Miniato al Monte her; Höfler 1988, S. 537.



Abb. 81 Palazzo Medici, Innenhof, Erdgeschoss, Archivolten und Gesimbsbänder aus *Macigno*, Fries mit Marmorreliefs und Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2018

Anders als die bis Ende der 1420er Jahre üblichen schmalen Zierbänder mit *archetti*, stilisierten Blumen und Ranken stellen die Friese im Hof des Palazzo Medici in geradezu monumentaler Form ihre Verwandtschaft zu antiken Schmuckformen heraus.

Doch es gab noch eine weitere Besonderheit. Sie bestand in dem durch das Einfärben der *Intonaco*-Schicht erreichten farblichen Zusammenklang der Sgraffito-Dekorationen und der skulpturalen Architekturelemente im Hof. Auch wenn möglicherweise schon früher dem Putz Pflanzenschwarz zugesetzt worden war, hatte es noch keine Dekoration gegeben, die die Farbe so eindeutig als Faktor in die Wandgestaltung einbezog. Voraussetzung, Grund und Anlass für die Entscheidung, die Putzfarbe an der Hofgestaltung zu beteiligen, war die Herstellung der Säulen, der Bogenprofile, der Gesimse, der Tür- und Fensterrahmen, ja sogar der Bodenplatten aus *Macigno*, einem silbergrauen, nordwestlich von Florenz gewonnenen Sandstein (Abb. 82), der wenige Jahrzehnte zuvor von Filippo Brunelleschi als Material für skulpturale Architekturelemente eingeführt worden war. An die Farbe des *Macigno* lehnte sich das helle, etwas kühle Grau des gefärbten Putzes an.¹⁹⁵ Ziel war hierbei weniger die Imitation des Steinmaterials als dessen Evozierung; der gefärbte Putz sollte als solcher erkennbar bleiben, aber durch seine besondere Farbe und die unübersehbare Bezugnahme auf die aufwendigen Hausteinarbeiten überraschen. Das Graufärben war also ein Mittel, um die Wanddekoration als eigenständiges Kunstwerk zu markieren, das seinen Beitrag zur wohlkalkulierten Gesamtwirkung des Innenhofes leistet.

195 Eine mögliche Verbindung zwischen dem Grau des Putzes und dem Steinmaterial zog auch Brenda Preyer schon in Betracht; Preyer 1990, S. 60.



Abb. 82 Palazzo Medici, Innenhof, Säulenschaft aus *Macigno*, Aufnahme 2018

Die Dekorationen des Palazzo Rucellai und des Palastes von Palla Novello degli Strozzi

Eine weitere Sgraffito-Dekoration aus den 1450er Jahren zeigt, wie intensiv in diesen Jahren mit den Möglichkeiten des Mediums experimentiert wurde. Sie befand sich im Innenhof des Palazzo Rucellai (Kat. Nr. 23; Abb. 83), ist aber nur in unzugänglichen und unzureichend dokumentierten Resten erhalten. Sicher ist, dass die rechteckigen Fenster von einem dreieckigen Tympanon in antikisierender Form bekrönt waren und die Sgraffito-Gestaltung auch die Innenseite der hohen Mauer zur Via dei Palchetti einschloss. Ungewöhnlich war vermutlich auch die – möglicherweise sogar durchfensterte – Schauwand im Hof, für die es in Florenz kein früheres Beispiel gibt.¹⁹⁶

Dass parallel zu den Experimenten mit bis dahin unüblichen Zierformen und Architekturelementen auch ganz andere Lösungen möglich waren, führt die Innenhofgestaltung eines Wohnhauses vor Augen, das wahrscheinlich für Palla Novello degli Strozzi errichtet wurde (Kat. Nr. 22; Abb. 84). Die Wände inklusive der beinahe haushohen fensterlosen Brandmauer zeigten ausschließlich die übliche Darstellung isodomen Quadermauerwerks mit Randschlägen; lediglich die Arkadenbögen waren von Keilsteinen in Sgraffito gerahmt. Warum sich der betagte Bauherr für eine so strenge Dekoration entschieden hatte, ist nicht zu rekonstruieren; angesichts seines Vermögens und der übrigen Ausstattung des Palastes kann es weder am Geld noch an der fehlenden Bereitschaft, es auszugeben, gelegen haben.

196 Eine ähnliche Idee mag hinter der Dekoration auf der Innenseite der Gartenmauer des Palazzo Medici gestanden haben, die wahrscheinlich die Sgraffito-Darstellung einer umlaufenden Arkade zeigte; Kat. Nr. 21, S. 638–641.



Abb. 83 Palazzo Rucellai, Innenhof, Westseite, Fragment der Sgraffito-Dekoration, Aufnahme um 2004



Abb. 84 Palazzo di Palla Novello degli Strozzi, Innenhof, Nordseite, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme während des Abrisses 1893

Sgraffito-Dekorationen der 1460er und 1470er Jahre

Die Sgraffito-Dekorationen an den Palästen angesehener und einflussreicher Familien hatten der Stadtgesellschaft vor Augen geführt, dass diese nicht nur dem Statusverständnis der städtischen Oberschicht angemessen waren, sondern einem breiten Spektrum individueller Lösungen Raum boten. Dieses Bewusstsein schlug sich in einer Reihe von Dekorationen nieder, die zwar den Grafton, die Darstellung isodomen Mauerwerks und die antikisierenden Gebälke gemeinsam haben, aber sonst sehr verschiedene Motive aufweisen. In den Architraven und Gesimsen fand sich beinahe das gesamte Vokabular antiker bzw. antikisierender Verzierungen: Eierstab, Blattfries, Taustab, Perlband und Zahnschnitt. Die höher gelegenen, etwas schmaleren Friese zierten Palmetten, Lotosblüten und Akanthusranken in vielfältigen Varianten (Abb. 85). Beliebte und variantenreich eingesetzt waren vor allem Festons, die lose an Konsolen hingen (Palazzo Gianfigliuzzi, Palazzo Benizzi) (Abb. 86) oder in einem Fries zwischen Zunftwappen aufgespannt (Palazzo dell'Arte di Por Santa Maria) bzw. von Putten getragen (Palazzo Nasi, Palazzo Vecchietti, Palazzo Niccolò Capponi) (Abb. 87) werden konnten; gelegentlich dienten sie Adlern oder Putten als Sitz.

An immerhin drei Gebäuden lassen sich Gliederungen durch Stützen feststellen: am Palazzo Nasi (Kat. Nr. 31) als Pilasterordnung mit Volutenbasis und Kompositkapitellen mit tiefliegendem Eierstab (Abb. 88), am Palazzo Lenzi (Kat. Nr. 27; Abb. 89) mit kannelierten Halbsäulen korinthischer Ordnung und am Palazzo Capponi (Kat. Nr. 34) mit Pilastern, deren Oberfläche wie bei den Lisenen mit einem aufsteigenden Pflanzenornament gefüllt ist (Abb. 90). Eine ähnliche Anpassung eines bekannten Motivs – hier der ornamentierten Fenstereinfassung (Abb. 91) – an den aktuellen Geschmack ist möglicherweise für die Rahmung der Fenster der oberen Geschosse am Palazzo Lenzi (Kat. Nr. 27; Abb. 89) anzunehmen, die allerdings auch auf die in etwa zeitgenössischen, allerdings seltenen, reliefierten Hausteinrahmen zurückgehen könnten, wie sie am Palazzo Pazzi in der Via del Proconsolo vorkommen (Abb. 92).¹⁹⁷

Distinktion durch künstlerische Qualität

Eine Dekoration zu individualisieren, von anderen abzusetzen oder diese gar zu übertreffen war nicht nur durch den einfallsreichen Einsatz interessanter Motive möglich. Auch die genuin künstlerischen Qualitäten von Entwurf und Ausführung konnten eine Rolle spielen, selbst wenn die Grenzen hier insgesamt relativ eng gesteckt waren. Bei den meisten der aus der zweiten Jahrhunderthälfte erhaltenen Dekorationen ist deshalb von der Beteiligung von Künstlern auszugehen, selbst wenn diese möglicherweise vor allem die Anfertigung der Entwürfe besorgten. Grundsätzlich ist schon die Zahl der benötigten und angefertigten Lochpausen ein Indiz für diesbezügliche Ansprüche des Bauherrn, wobei Kartons (oder deren Vorlagen) offenbar auch weitergegeben werden konnten (Palazzo dell'Arte di Por Santa Maria – Palazzo Capponi – Villa Sassetti).¹⁹⁸ Gewöhnlich musste der Künstler nur Rapporte für Friese mit repetitiven Motiven zeichnen; in besonderen Fällen waren jedoch Einzelentwürfe gefordert: etwa für zwei großformatige Bilder im Innenhof des Palazzo Spinelli (Kat. Nr. 26; Abb. 93) oder, künstlerisch anspruchsvoller, für den Arkadenzwickel im Hof des Palazzo Capponi (Kat. Nr. 34; Abb. 94), in dem sich, von Blattranken mit Blüten und kleinen Tieren umgeben, zwei geflügelte Putten gegenüberstehen. Hier musste der Entwurf die intensivere Rezeption im engen Hof des Palastes berücksichtigen.

Für ihre Entwürfe griffen die Künstler auf Darstellungsmodi und Techniken zurück, die ihnen aus ihrer zeichnerischen Praxis als Bildhauer, Architekten und Maler vertraut waren. Neben den Verkürzungen an Architekturdetails (Abb. 75) sind hier vor allem die Schraffuren zu nennen, die Künstler am Palazzo dell'Arte di Por Santa Maria (Kat. Nr. 33), am Palazzo Vecchietti (Kat. Nr. 32), am Palazzo Niccolò

¹⁹⁷ Moscato/Corsi 1963, S. 23–31.

¹⁹⁸ Palazzo dell'Arte di Por Santa Maria, Kat. Nr. 33, S. 818–819; Palazzo Capponi, Kat. Nr. 34, S. 838–839.



Abb. 85 Palazzo Spinelli, Innenhof, Erdgeschoss, Arkade, Sgraffito-Dekoration auf Zwickel und Fries (restauriert), Aufnahme 2014



Abb. 86 Palazzo Benizzi, Fassade zur Via de' Guicciardini, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (rekonstruiert, restauriert), Wappenrelief, *Macigno*, Aufnahme 2011



Abb. 87 Palazzo Vecchietti, Innenhof, Ostseite, 2. Obergeschoss, *ballatoio*, Brüstung mit Sgraffito-Dekoration (restauriert, stark überfasst), Detail mit kämpfendem Adler auf Feston, Aufnahme 2018



Abb. 88 Palazzo Nasi, Fassade zur Via San Niccolò, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration mit Pilaster-Gebälk-Gliederung und zwei einen Kranz haltenden Putten, Aufnahme 2012



Abb. 89 Palazzo Lenzi, Fassade zur Piazza Ognissanti, 1. Obergeschoss, Detail, Sgraffito-Dekoration (rekonstruiert, restauriert) mit Halbsäulen, Aufnahme 2022



Abb. 90 Palazzo Capponi, Fassade zur Via Coverelli, 2. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Aufnahme 2019



Abb. 91 Casa Davanzati, Fassade zur Piazza Davanzati, 1. Obergeschoss, Biforium mit Sgraffito-Rahmung (rekonstruiert), Aufnahme 2018



Abb. 92 Palazzo Pazzi, Fassade zur Via del Proconsolo, 1. Obergeschoss, Fenster mit reliefierter Rahmung, *Macigno*, Aufnahme 2018



Abb. 93 Palazzo Spinelli, Innenhof, Erdgeschoss, Westseite (links), Sgraffito-Dekoration mit Darstellung des Herakles im Kampf mit einem Löwen (restauriert), Aufnahme 2022



Abb. 94 Palazzo Capponi, Innenhof, Nordseite, Erdgeschoss, Arkadenzwickel, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2012



Abb. 95 Villa Sassetti/La Pietra, ehemaliger Innenhof, Südostseite, Erdgeschoss, Reste der Sgraffito-Dekoration mit Puttenfries, Detail mit Schraffuren Aufnahme 2012

Capponi (Kat. Nr. 34) und im Hof der Villa Sassetti in Montughi (Abb. 95) in den Putten-Feston-Friesen zur Kennzeichnung von Volumina einsetzten, also ebenfalls die Aufgabe hatten, die Darstellungen plastischer wirken zu lassen.

Die Dekorationen am Palazzo Spinelli

Neben den Dekorationen, die eindeutig als Architekturbild gemeint und erkennbar sind, gibt es zwei Gestaltungen, die sich – wenngleich ganz verschieden – einer solchen Identifizierung entziehen und die darüber hinaus noch weitere Besonderheiten besitzen. Bei der einen handelt es sich um den Innenhof des Palazzo della Signoria (Kat. Nr. 30), bei der anderen um Hof und Fassade des Palazzo Spinelli (Kat. Nr. 26). Im Innenhof des Letzteren sind Friese angebracht (Abb. 96), die aufgrund des Verzichts auf Architrav und Gesimsleisten nicht wie sonst als Teil eines Gebälks funktionieren. Die Ornamentik scheint zum Teil eher textilen Mustern zu ähneln als dem üblichen Baudekor.¹⁹⁹ Der Eindruck einer bewusst unarchitektonischen Gestaltung wird durch die nur hier zu findenden gerahmten Felder mit großen Rosetten befördert, die den Raum zwischen den Friesen und den Fenstern besetzen. Sie erinnern am ehesten an inkrustierte, intarsierte oder geschnitzte Flächendekorationen (Abb. 97, 98).²⁰⁰ Noch schwerer ist die Einordnung zweier Felder im Hof mit den einzigen figürlichen Darstellungen in Sgraf-

¹⁹⁹ Vgl. Payne 2013, S. 235 f.

²⁰⁰ Eine ähnliche Gestaltung, allerdings in Freskotechnik ausgeführt, zeigt der Palazzo Larione-Canigiani in der Via de' Bardi. Weitere Beispiele scheinen sich nicht erhalten zu haben.



Abb. 96 Palazzo Spinelli, Innenhof, 1. Obergeschoss, Südseite, Sgraffito-Dekoration (restauriert) mit Rosettenfeld und Fries, Aufnahme 2014



Abb. 97 Santa Maria Novella, Kapitelsaal, Fassade zum Chiostro verde, Marmorinkrustation, (zweitverwendetes?) Marmorrelief mit Blüte, Datierung unklar, Aufnahme 2019

fito-Technik, die sich in Florenz erhalten haben.²⁰¹ Die beiden hochrechteckigen Felder zeigen Herakles im Kampf mit dem Nemeischen Löwen und einen fliegenden Liebesgott (Abb. 93, 99).²⁰²

Der Innenhof des Palazzo della Signoria

Die zweite Ausnahme ist der Innenhof des Palazzo della Signoria (Kat. Nr. 30), dessen Gestaltung auf einer ungewöhnlichen Motivik und dem Einsatz eines bis dahin nicht verwendeten Materials beruht. Die Wände zeigten eine von Vierpässen unterbrochene Quaderung, deren Randschläge von einer schmalen Linie begleitet wurden (Abb. 100). Ob es hier um die Darstellung eines konkreten Vorbildes, einer Plattenrustika etwa, ging oder die zusätzliche Linie für eine Bereicherung des gewohnten Bildes bzw. für eine klare Unterscheidung von ihm sorgen sollte, ist nicht zu sagen. Konterkariert wird das Mauerwerksbild vor allem durch die stehenden Vierpässe, die trotz ihrer Einbindung in die Lineatur der Quaderung eindeutig kein architektonisches Element bzw. ein (Rahmen-)Ornament ohne architektonischen Hinter-

201 Jacks 1996, S. 75–79; Jacks/Caferro 2001, S. 137–139.

202 Dass es sich hierbei nicht um eine absolute Ausnahme handelt, belegt der Ende der 1960er Jahre am Palazzo Vai in Prato entdeckte Sgraffito-Zyklus; Gurrieri 1967; Gurrieri 1969; Due secoli 1969, S. 136–142; Bacci 2014. Siehe hierzu auch Kap. VI Sgraffito-Dekorationen in anderen italienischen Städten, S. 211–213.



Abb. 98 Palazzo Rucellai, südliches Portal, Türflügel mit Füllung und geschnitzter Blüte, um 1460, Aufnahme 2019

grund sind. Möglicherweise spielten für den Entwurf Hof- und Innenraumgestaltungen des Trecento eine Rolle. An sie erinnert auch die Platzierung goldener Anjou-Lilien im Innern der Vierpässe. Die Verwendung von Gold stellt in der Geschichte des Sgraffito eine Besonderheit dar, die nur mit der besonderen Bedeutung des Gebäudes bzw. konkret des Hofes als Repräsentationsraum des Staates erklärbar ist.

Ohne Ende

Aus den letzten zwei bis drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts haben sich keine weiteren Sgraffito-Dekorationen in Florenz erhalten; Fassade und Hof des Palazzo Capponi (Kat. Nr. 34), auf 1470 bis 1475 zu datieren, sind die letzten Beispiele aus der Stadt selbst. Zwar sind etwa zur selben Zeit an der Villa von Francesco Sassetti in Montughi und 1484 am Landhaus von Filippo Strozzi in Santuccio Sgraffito-Dekorationen ausgeführt worden,²⁰³ doch sie reichen nicht, um die Darstellung der Geschichte des Florentiner Sgraffito bis zum Ende des Jahrhunderts fortzusetzen. Anfang des Cinquecento scheint es – falls die Überlieferung die Perspektive nicht verzerrt – zu einer erneuten Sgraffito-Mode gekommen zu sein; sie zu untersuchen, ist aber nicht mehr Aufgabe dieses Buches.

203 Zu den Sgraffito-Dekorationen im Hof der Villa Sassetti und an Filippo Strozzi's Landsitz in Santuccio: Lillie 2005, S. 119 f. und 202 bzw. 228.



Abb. 99 Palazzo Spinelli, Innenhof, Erdgeschoss, Westseite (Mitte), Sgraffito-Dekoration mit Darstellung des fliegenden Amor (restauriert), Aufnahme 2022



Abb. 100 Palazzo della Signoria, Innenhof, 1. Obergeschoss, Nordseite, Befundfenster mit Fragment der Sgraffito-Dekoration, anschließende Wandgestaltung rekonstruiert, Aufnahme 2018