

## IV Bild I: Semantiken

### Sgraffito-Dekorationen als Bild-Zeichen

Angesichts der hohen Zahl erhaltener Beispiele und der in den vorangegangenen Kapiteln bereits genannten Gebäude ist die Feststellung, dass Sgraffito-Dekorationen eine besondere Bedeutung – was hier sowohl Sinngehalt als auch Ansehen meint – besaßen, wenig überraschend. Wie aber lässt sich diese Bedeutung konkreter fassen, woher rührt sie, welche Semantiken, welche Funktionen wurden mit den Dekorationen, versteht man sie als *Zeichen*, mehr oder weniger bewusst verbunden?

Als Ausgangspunkt soll die Annahme dienen, dass es sich bei einer Sgraffito-Dekoration um ein Bild handelt. Das ist erklärungsbedürftiger, als es scheint. Sgraffito-Dekorationen sind in der Regel an den Ansichtsseiten eines Baukörpers – konkret: an der Fassade und/oder den Hofwänden – angebracht.<sup>342</sup> Der Baukörper selbst kann zwar ebenfalls als Bild gelten,<sup>343</sup> denn er ist als dreidimensionales, plastisches Objekt ebenfalls ein materielles Ergebnis gestalterischer Absichten und wird als solches wahrgenommen und benutzt, aber die Sgraffito-Dekoration besitzt insgesamt und von ihren motivischen Bestandteilen unabhängig von ihm bildliche Qualitäten. Vor allem ihretwegen wird der Baukörper – ihr materieller Träger, *raison d'être* und Bedeutungskontext – mit ihnen versehen.

Ziel der folgenden beiden Kapitel ist es, sich zwei wesentlichen Aspekten dieses Bildes zu nähern: seiner Bedeutung als Zeichen (hier) und seiner Fähigkeit zu Referenz und Fiktion (im nächsten Kapitel), was mit einer Bestimmung des Bildcharakters einhergeht. Für den zunächst zu verfolgenden semiotischen Ansatz ist in einem ersten Schritt die Präsenz des Zeichens in der Stadt, also seine Wahrnehmbarkeit und sein Status als einzelnes bzw. als kollektives Zeichen, zu ermitteln.<sup>344</sup> Gleichzeitig sind die „Zeichenträger“, also die Gebäude mit ihrer Funktion und ihrem Status, zu berücksichtigen. Wenig hilfreich waren hierbei – mit Ausnahme von Benedetto Deis *Cronaca* – die Florentiner Stadtbeschreibungen und Chroniken: Sie sind hinsichtlich des in ihnen vermittelten Bildes der urbanen Situation unzuverlässige Zeugnisse, da sie der Rhetorik des Städtelobs verpflichtet sind bzw. mit der städtischen Geschichte einen anderen Fokus besitzen.<sup>345</sup> Dass sie zu den Sgraffito-Dekorationen schweigen, mag jedoch noch einen anderen Grund haben: Sie gehörten einfach zum Alltag. Die aus der Untersuchung der Gebäude gewonnenen Erkenntnisse gilt es, in einem zweiten Schritt mit einer besonderen Gruppe von Quellen zu verbinden: bildlichen Darstellungen von Sgraffito-Dekorationen. Sie lassen sich grob in zwei Kategorien

342 Eine Ausnahme ist die Gartenmauer des Palazzo Medici (Kat. Nr. 21, S. 638–641).

343 Angesprochen und gemeint ist hier nur die äußere Form des Baukörpers. Zu anderen Dimensionen von Architektur, wie sie beispielsweise Schmarsow, Böhme und Sloterdijk in die Diskussion eingebracht haben, siehe u. a. Beyer/Burioni/Grave 2011, S. 15–17.

344 Die Verwendung einer komplexeren semiotischen Differenzierung, wie sie Charles Sanders Peirce vornimmt und die Charles Burroughs in seiner Untersuchung zur „Renaissance-Fassade“ gelegentlich aufgreift, erschien für diese Untersuchung nicht sinnvoll; vgl. Burroughs 2002, v. a. S. 2, 16.

345 Zu nennen sind hier vor allem die Chronik Giovanni Villanis, Goro Datis *Istoria di Firenze*, Leonardo Brunis *Laudatio florentinae urbis*, Poggio Bracciolinis *Historiae Florentini populi*; Villani ed. Porta (online) (Zugriff: 15. September 2020); Dati *Istoria* (online) (Zugriff: 15. September 2020); Poggio Bracciolini/Flor. Hist. ed. Oliva 1723 (online) (Zugriff: 15. September 2020); Baron 1968, S. 219–263 bzw. in englischer Übersetzung Kohl/Witt 1978, S. 135–175. Auch *Le bellezze et chasati di Firenze* von Bernardino da Firenze (um 1495) und der Florenz-Führer von Francesco Albertini (*Memoriale di molte picture e statue sono nella inlyta cipta di Florentia*, 1510) bieten keine nützlichen Informationen zum Stadtbild bzw. zu einzelnen Bauwerken; Albertini ed. De Boer 2010.



Abb. 120 Palazzo della Signoria, Innenhof, 1. Obergeschoss, Westseite, Befundfenster, Fragment der Sgraffito-Dekoration mit Resten einer goldenen Lilie (?), anschließende Wandgestaltung rekonstruiert, Aufnahme 2018

einteilen: in den einen Darstellungen – vor allem auf *Cassone*- und *Spalliera*-Tafeln – sind sie als Fassadenschmuck von Wohnbauten und Palästen Teil des gewohnten Stadtbildes, in den anderen besitzen sie eine individuelle ikonografische Bedeutung. Um den unterschiedlichen Einsatz nachzuvollziehen, werden die Bilder einer ausführlicheren Betrachtung unterzogen. Am Schluss dieses Kapitels sind in einem dritten Schritt die Sgraffito-Dekorationen als „Gesicht“ des Gebäudes bzw. „Kleid“ des Baukörpers, als Repräsentation des Bauherrn sowie als Medium der Kommunikation zu betrachten – Fragen, die zu der im nächsten Kapitel behandelten Frage der Ästhetik von Sgraffito-Dekorationen als Architektur-Bild überleiten.

Als Einstieg in die Untersuchung soll ein Innenhof dienen, dessen Dekoration gleichsam die Spitze aller Sgraffito-Dekorationen bildet: der *primo cortile* des Palazzo della Signoria (Kat. Nr. 30). Seine zwischen 1460 und 1466 ausgeführte Wandgestaltung muss als die größte und aufwendigste Putzdekoration des Quattrocento in Florenz gelten. Die Gestaltung überzog die gesamten Wandflächen des Hofes oberhalb des Gesimses, das die Arkadenzone gegen das erste Obergeschoss absetzte. Der grau gefärbte Putz war von einer *opus-isodomum*-Quaderung mit regelmäßig angeordneten Vierpässen überzogen, deren Mitte vergoldete Anjou-Lilien einnahmen – eine in Florenz in dieser Form vermutlich einmalige Kombination aus Sgraffito und Gold (Abb. 120). Die Dekorationen waren Teil eines den gesamten Innenhof betreffenden Gestaltungskonzepts, zu dem auch die Wiederherstellung und Aufwertung der Loggien und die Anpassung der Pfeiler und Fensterformen an den aktuellen Architekturgeschmack gehörten. Ein wichtiger Bezugspunkt war der erst wenige Jahre zuvor fertiggestellte Innenhof des Palazzo Medici (Kat. Nr. 21;

Abb. 121): Dort gab es gleichfalls Biforienfenster mit *Macigno*-Rahmung<sup>346</sup> und eine grau-weiße Sgraffito-Dekoration, was Vasari zum Anlass nahm, den einen Hof zum Vorbild des anderen zu erklären und beide Michelozzo di Bartolomeo zuzuschreiben.<sup>347</sup> Vasaris ausführliche Beschreibung offenbart sich hier als absichtsvolle wie kluge Konstruktion, mit der er versucht, Michelozzo zum Hausarchitekten der Medici zu erheben, und deren Zweck die Betonung seiner eigenen Position am Hofe insgesamt und konkret seiner Rolle beim Umbau des Palazzo della Signoria sind.<sup>348</sup> Tatsächlich greift die Vorstellung, der Kommunalpalastes beziehe sich direkt auf den Palazzo Medici (so wie dieser sich zuvor angeblich bei der Ikonografie des Palazzo della Signoria bedient habe) und sei dementsprechend unmittelbarer architektonischer Ausdruck der politischen Macht der Medici, zu kurz, denn die Hofgestaltung ist eher als Zeichen einer „kulturellen Hegemonie“ der Medici-Partei zu begreifen.<sup>349</sup> Die Neugestaltung des Hofes ist dementsprechend als ein weiteres Beispiel für die breite Akzeptanz des in den früheren mediceischen Bauprojekte vorgeführten, aus traditionellen und antikisierenden Elementen kombinierten Stils zu erkennen, der, wie auch die vielen Beispiele aus anderen Städten zeigen, als Zeichen verfeinerter



Abb. 121 Palazzo Medici, Innenhof, Nordwest-Ecke, Aufnahme 2018

346 Biforienfenster gab es allerdings auch in den etwa gleichzeitig entstandenen Höfen des Palazzo Pazzi und des Palazzo Larioni de' Bardi-Canigiani, weshalb jeder Annahme einer eindeutigen Bezugnahme auf den Medici-Palast mit Skepsis zu begegnen ist. Dessen Biforien wiederum waren kein Verweis auf den Kommunalpalast, sondern wurden als bis dahin in Florenz selten benutztes, aber durchaus bekanntes Ausstattungsmerkmal eines anspruchsvollen Palastes verwendet.

347 Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 3 (Text), Giuntina (1568), Vita di Michelozzo Michelozzi, scultore et architetto fiorentino, S. 230–234; Vasari ed. Lorini/Pfisterer 2013, S. 72–76. Dasselbe Verfahren benutzt Vasari bei seiner Zuschreibung des Palastes von Giovanni Tornabuoni, einem der wichtigsten Partner der Medici, an Michelozzo; Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 3 (Text), Giuntina (1568), Vita di Michelozzo Michelozzi, scultore et architetto fiorentino, S. 237; Vasari ed. Lorini/Pfisterer 2013, S. 85. Tatsächlich ist die Autorschaft Michelozzos für keinen der genannten Paläste zu belegen. Zwar nennt 1458 Antonio di Giovanni della Luna „Michelozzo di Bartolomeo maestro della muraglia di Palagio“ in der *portata* für den *catasto* 1457 unter seinen Schuldnern, aber eine dauerhafte Bauleitung im Palazzo della Signoria lässt sich daraus nicht rekonstruieren; ASE, *Catasto* 1457, 819 (Santa Maria Novella, Leon Bianco), c. 96v; Zitat und Angaben nach Caplow 1970, Bd. 2, S. 627, Anm. 189. In seiner eigenen *portata*, ebenfalls für den *catasto* von 1457, schreibt Michelozzo, dass er keine Aufträge habe („Truovimi dellarte detta senza niuno in viamento eglj incharichj [...]“; *Catasto* 825 (1457), c. 455–456; Zitat und Angaben nach Mather 1942, S. 231, Dok. 9). Die „Comune di Firenze“ schulde ihm zwar 44 Florin, aber nicht für Bauarbeiten am Palast der Kommune, sondern für Arbeiten im Jahr 1432 „nel cassero di monte pulciano“; ebd., S. 231. Brenda Preyer bezweifelt nach kritischer Sichtung und ausführlicher Diskussion der Quellen die Zuschreibung des Palazzo Medici an Michelozzo; Preyer 1990, S. 65–69. Auch eine Beteiligung Michelozzos am Bau des Palazzo Tornabuoni ist nicht zu belegen; Preyer 2015, S. 45.

348 Rubinstein 1995, S. 28–31 (dort auch zur Zuschreibung der Portikussanierung an Michelozzo im *Libro di Antonio Billi* und im *Anonimo Magliabecchiano*). Siehe auch Kat. Nr. 30, S. 775.

349 Antonio Gramscis Begriff der „egemonia culturale“ beschreibt gut, was neben den wirtschaftlichen und sozialen Verflechtungen die Medici-Partei zusammenhielt und ihr über die eigene Anhängerschaft hinaus erheblichen Einfluss verschaffte.



Abb. 122 Palazzo della Signoria, Innenhof, Erdgeschoss, Westseite, Arkadenzwickel, Befundfenster mit freigelegter Chiaroscuro-Gestaltung, Aufnahme 2018

Kultur gesehen, akzeptiert und übernommen wurde. An der Bereicherung dieses Stils um höfische Elemente hatte insbesondere Piero de' Medici großen Anteil, der mehr noch als sein Vater, von dem er frühzeitig mit außenpolitischen Aufgaben betraut worden war, die Wirkung auf hochrangige auswärtige Besucher:innen im Blick hatte. Über seinen Platz unter den drei für die Arbeiten im Hof zuständigen *operai* konnte Piero de' Medici auf das künftige Aussehen des Hofes unmittelbar Einfluss nehmen und sein politisches Gewicht und seine Sicherheit in Fragen des Geschmacks zur Durchsetzung seiner Vorstellungen einsetzen. Dabei respektierten Piero und seine beiden Kollegen jedoch die besondere Bedeutung des Palazzo della Signoria als Identifikationsort der Florentiner Republik und Bastion patrizischer Gleichberechtigung und entwickelten ein Konzept, das gleichermaßen dem aktuellen Geschmack, dem republikanischen Grundverständnis und den Ansprüchen an den Regierungssitz eines reichen und machtbewussten Staates gerecht wurde. Das ungewöhnliche Vierpass-Ornament<sup>350</sup> und der Einsatz von Gold, aber auch die monumentale Chiaroscuro-Malerei (Abb. 122) setzten die Dekoration eindeutig von den im Vergleich dazu bescheiden wirkenden Wänden im Hof des Medici-Palastes ab.

Der Innenhof des wichtigsten Bauwerks der Kommune ist ein besonderes Beispiel, erlaubt aber den Schluss, dass eine Sgraffito-Dekoration der besonderen Aus- und Kennzeichnung eines Gebäudes diene.<sup>351</sup> Bisher stufte die Forschung – wenn die Sgraffito-Dekorationen überhaupt wahrgenommen

350 Zum Vierpass-Ornament siehe Perrig 1987, S. 33–36.

351 Eine Ausnahme stellen die vermauerten und anschließend mit einer Sgraffito-Quaderung überzogenen Tür- oder Ladenöffnungen dar, die von Gemälden (beispielsweise am Palazzo Spini im Hintergrund von Domenico Ghirlandaios Fresko

wurden – deren Rang trotz der schwer zu ignorierenden Prominenz vieler Bauwerke als wenig bedeutend ein; als lesbares Bildzeichen wurden sie so gut wie überhaupt nicht wahrgenommen. Stattdessen galten sie als kostengünstiges „Upgrade“<sup>352</sup> der Fassade, also ein für weniger wohlhabende Bauherren erschwinglicher Ersatz einer Gebäudefront aus Haustein.<sup>353</sup> Die dieser Lesart hier entgegenstellte These besonders hoher Wertschätzung ist nun anhand weiterer Beispiele zu überprüfen.

## Bauwerke mit Sgraffito-Dekorationen

Sgraffito-Dekorationen sind als Form der Fassadengestaltung immer an Bauwerke gebunden, was im konkreten technologischen Sinn ebenso gilt wie für die Frage nach ihrer Bedeutung. Die Bauwerke, unterschiedlich in Funktion, Größe und Rang, lassen sich in drei Aufgabenbereiche einteilen: öffentliche, religiöse und zu Wohnzwecken benutzte Gebäude. Letztere gehören zum überwiegenden Teil, auch wenn sie in ihren Dimensionen stark differieren, zur Kategorie „Palast“ bzw. „palazzo“, mit der heute im Anschluss an den im 15. Jahrhundert in Steuererklärungen und anderen Dokumenten üblichen Terminus „casa ovvero palagio“ die großen Wohnhäuser der vermögenden Oberschicht bezeichnet werden. Ein Beispiel für einen Bau am unteren Ende der sozialen Skala ist die sogenannte Palazzina Pandolfini (Kat. Nr. 18), ein vergleichsweise einfaches Wohn- und Handelshaus, das aber immerhin eine Loggia mit einer sorgfältig gearbeiteten Arkade besaß. An weniger wichtigen Nebengebäuden, an Funktionsbauten wie Ställen oder Werkstätten und an den von der ärmeren Mehrheit der Stadtbevölkerung – immerhin vielen zehntausend Menschen – bewohnten Häusern sind hingegen keine Sgraffito-Dekorationen nachzuweisen. Geht man nicht nur von der Bedeutung aus, die den Gebäuden von ihren Auftraggebern zugedacht wurde, sondern von der Anerkennung des die Wahrnehmung bis heute bestimmenden Teils der städtischen Gesellschaft (also vor allem der Schicht der reichen Händler, Kaufleute, Bankiers und Unternehmer und der in den *Arti minori* organisierten Schicht) gehörten einige der Bauwerke zu den wichtigen, zum Teil sogar zu den wichtigsten Gebäuden der Stadt. Das bestätigen die *Cronaca* (Anfang der 1470er Jahre) von Benedetto Dei, der die nach seiner Ansicht berühmten bzw. die Schönheit der Stadt bereichernden Bauwerke auflistet,<sup>354</sup> und die Florenz-Karten von Piero del Massaio (1470/1480er Jahre) in den *Cosmographia*-Ausgaben,<sup>355</sup> auf denen die für besonders wichtig erachteten Gebäude dargestellt sind.

Aufgrund der besonderen Stellung öffentlicher und religiöser Bauwerke sollen diese kurz in chronologischer Ordnung vorgestellt werden, wobei ihr Status in der Stadt und die ihnen vom Bauherrn zugemessene Bedeutung im Vordergrund stehen.

mit der Erweckung eines Knaben in der Cappella Sassetti in S. Trinita oder möglicherweise in Fra Angelicos Darstellung Christi im Tempel in der Predella des Verkündigungsretabels im Prado) bekannt sind, sich aber nur an einem einzigen Gebäude (Via de' Bardi 15) erhalten zu haben scheinen (Abb. 123, 124).

352 Forster 1976, S. 109. Aufgegriffen von Ruschi in: OPD 2001, S. 68.

353 So beispielsweise schon Martin Wackernagel: „[...] die meist ausschließlich oder vorwiegend ornamentalen Fassadendekorationen in Sgraffito-Manier [...] fanden sich wohl ziemlich häufig an den Außenseiten der in schlichten Putzmauern aufgeführten Paläste, wie auch in den Höfen vornehmer Wohnhäuser, als Ersatz für die fehlende oder sonst allzu spärliche plastisch-architektonische Gliederung.“; Wackernagel 1938, S. 197.

354 Dei ed. Barducci 1984, v. a. fol. 35r („La famosa muraglia .../Ovè la ricchezza“); fol. 69v („El dogie dell'anno 1459“).

355 *Cosmographia*/Vat. Urb. Lat. 277 (online), c. 130v (Zugriff: 15. September 2020); *Cosmographia*/Vat. Lat. 5699 (online) c. 126v (Zugriff: 15. September 2020); *Cosmographia*/Paris (online), c. 132v (Zugriff: 15. September 2020). Zu Piero del Massaio zuletzt: Kent/Elam 2015.



Abb. 123 Gebäude in der Via de' Bardi 15, Fassade, vermauerte Türöffnung, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2017



Abb. 124 Gebäude in der Via de' Bardi 15, Fassade, vermauerte Türöffnung, Sgraffito-Dekoration, Detail, Aufnahme 2017

## Öffentliche Gebäude

### Palazzo della Mercanzia (Kat. Nr. 8)

1359 beschloss die Signoria, dem Handelsgericht der Zünfte (Tribunale della Mercanzia) den Bau eines eigenen Gebäudes zu ermöglichen. Hierfür stellte sie der Mercanzia zu Sonderkonditionen ein Grundstück an der Piazza della Signoria und einen Kredit zur Verfügung. Nur wenige Jahrzehnte später wurde der Palast erweitert und in diesem Zusammenhang mit farbig gefassten Wappenreliefs aus Terrakotta und einer Sgraffito-Dekoration versehen.

### Residenza dell'Arte di Por Santa Maria (Kat. Nr. 33)

Um 1470 ließ die Arte di Por Santa Maria die Fassade ihrer 1385 erbauten Zunftresidenz erneuern. Das an den Mercato Nuovo grenzende Gebäude diente der Leitung der Zunft als Versammlungsort und war daher für die zahlreichen in diesem Gebiet ansässigen Seidenhändler und die anderen der Zunft verbundenen Handwerker und Händler ein wichtiger Bezugspunkt. Beauftragt wurden ein polychromiertes und zum Teil vergoldetes Relief und eine Sgraffito-Dekoration, die beide das Zunftsymbold zeigen.

### Palazzo della Signoria (Kat. Nr. 30)

Der Kommunalpalast war seit der Errichtung des Kernbaus um die ehemalige Torre de' Foraboschi nicht nur ein Verwaltungsbau, sondern auch ein Symbol der Florentiner Republik. Seine Erweiterung und Ausschmückung waren daher den Stadtregierungen, Räten und Verwaltungsstellen ein stetes Anliegen. Mit der Neugestaltung des ersten Innenhofes zwischen 1460 und 1466, der eine Sanierung der tragenden Bauglieder vorangegangen war, wurde das ‚Foyer‘ des Palastes dem aktuellen Geschmack angepasst. Allerdings erhielten die Hofwände eine – dem Ansehen des Palazzo della Signoria entsprechend – aufwendige Dekoration, die alles bisher auf diesem Feld Bekannte übertraf.

## Bauwerke mit religiösem Kontext

### Arkadengang vor der Sakristei, Santa Croce (Kat. Nr. 1)

Mitte der 1320er Jahre entstand als Stiftung der Familie Peruzzi die ungewöhnlich große Sakristei von Santa Croce. In ihr wurden nicht nur Kleidung, Gerätschaften und Wertgegenstände der Minoriten aufbewahrt, sondern auch die kommunalen Wahlbeutel und städtische Gelder. Kirche, Sakristei und Konventsgebäude waren durch einen Arkadengang verbunden, dessen Außenseite mit einer Sgraffito-Quaderung versehen war.

### San Remigio, Chorfassade (Kat. Nr. 3)

Unter den Pfarrkirchen des Stadtzentrums gehört San Remigio zu den ältesten und renommiertesten Gotteshäusern. In einer gemeinsamen Anstrengung ließen die Patronatsfamilien des *popolo* zwischen 1340 und 1360 die Kirche fast vollständig neu errichten. Das *filaretto*-Mauerwerk der gut sichtbar der Via de' Rustici zugewandten Chorfassade und möglicherweise auch die übrigen Außenwände waren mit einer Sgraffito-Quaderung überzogen.

### Cappella Castellani, Santa Croce (Kat. Nr. 5)

Die von Michele di Vanni Castellani 1383 gestiftete Kapelle wurde als letzte und größte der Familienkapellen an das Querhaus von Santa Croce angesetzt. Micheles Bruder und seine Söhne, wie er im konservativen Flügel der Oligarchie aktiv, nutzten die Gelegenheit und gestalteten die Kapelle nach dem Sieg ihrer Partei über die aufbegehrenden Ciompi und die *Arti minori* zu einem Monument ihres politischen

Erfolgs aus. Der der Stadt zugewandte hohe Giebel zeigte zwei Wappenreliefs, ein rundes Fresko mit einem Heiligenbild und eine Sgraffito-Quaderung.

### **Spinelli-Kreuzgang, Santa Croce (Kat. Nr. 25)**

Ab Ende der 1440er Jahre wurde südlich der Bibliothek ein neuer Kreuzgang errichtet. Das Großprojekt finanzierte der aus dem nahen Borgo Santa Croce stammende päpstliche Depositär Tommaso di Lionardo Spinelli. Zur Ausstattung zählten auch die Anfang der 1460er Jahre in Sgraffito-Technik ausgeführten Arkadenzwickel, in denen schwebende Putten polychrom gefasste Reliefmedaillons mit Impresen und Symbolen der Familie Spinelli, franziskanischen Zeichen und Ziermotiven präsentierten.

## **Private Paläste**

Auch wenn die öffentlichen und religiösen Gebäude hier zuerst behandelt wurden, sind spätestens ab Ende des Trecento die privaten Paläste der wichtigste Einsatzbereich für Sgraffito-Dekorationen. Allein die zwanzig heute noch erhaltenen oder nachweisbaren, einst in allen Teilen der Stadt sichtbaren Fassaden sorgten für eine starke Präsenz im Stadtbild. Ob die Gebäude als bedeutend wahrgenommen wurden, war vor allem vom Status des Bauherrn, aber auch von der Lage, Größe und Gestaltung des Palastes abhängig. Festzuhalten ist, dass alle 27 Wohnhäuser mit Sgraffito-Dekorationen Angehörigen des Patriziats gehörten, ein Drittel von ihnen zählte zu den besonders reichen Familien.

Die ermittelten Dekorationen bzw. die mit ihnen geschmückten Gebäude können mit zwei Quellen abgeglichen werden, die – wenn auch in unterschiedlicher Form – zum Stadtbild von Florenz Auskunft geben. Benedetto Dei führt in seiner um 1472 zusammengestellten *Cronaca* als Belege für die Schönheit der Stadt („*Fiorenza bella*“) unter der Überschrift „*La famosa muraglia .../Ovè la ricchezza*“ 81 Familien auf, von denen zu diesem Zeitpunkt mindestens 15 einen Palast (oder eine stadtnahe Villa) mit Sgraffito-Dekorationen besaßen. In seiner auf das Jahr 1459 datierten Liste „*El dogie dell'anno 1459*“ sind 55 Bürgerhäuser verzeichnet, unter denen sich mindestens 14 mit Sgraffito-Schmuck identifizieren lassen. Weniger aussagekräftig sind die beiden Florenz-Karten Piero del Massaio, die in den 1470er Jahren für prächtig ausgestattete Ptolemaeus-Handschriften geschaffen wurden.<sup>356</sup> Auf ihnen ist eine Handvoll Florentiner Paläste dargestellt, wobei unklar ist, welchen Kriterien ihre Auswahl folgte.<sup>357</sup> Während die Karte in der Pariser Handschrift (BNF Paris MSS Latin 4802, c. 132v) neben einer Reihe unbenannter Wohngebäude dreizehn Paläste zeigt, sind es in dem einen vatikanischen Manuskript (1472, Bib. Vat. Urb. Lat. 277, c. 130v) sechzehn Paläste, im anderen (1469, Bib. Vat. Lat. 5699, c. 126v) nur sechs, die hier wie dort, meist mit *D.* für *domus* bzw. *P.* für *palatium* abgekürzt, den Namen der Familie, des Erbauers oder des aktuellen Besitzers tragen. In allen drei Karten sind mit dem Palazzo Medici und dem Palazzo Da Uzzano nur zwei private Gebäude mit Sgraffito-Schmuck verzeichnet.

Da die Paläste in den Listen Benedetto Deis und auf Piero del Massaio's Karten wohl kaum wegen ihrer Innenhofdekorationen ausgewählt worden sind, sondern aufgrund des – im Falle Niccolò da Uzzano offenbar nachhaltigen – Ansehens ihrer Besitzer, soll nun versucht werden, über den wirtschaftlichen Status der Auftraggeber und deren Verortung in der Florentiner Politik und Gesellschaft Hinweise auf den Status von Sgraffito-Dekorationen für private Wohnbauten zu gewinnen. Wie bereits festgestellt,

356 Maier 2012, hier v. a. S. 722–724; Zur Florenz-Darstellung siehe auch: Boffito/Mori 1926, S. 8–12.

357 Neben den tatsächlich das Stadtbild prägenden, besonders großen Palästen (Medici, Pitti, Castellani, Peruzzi (als Konglomerat), Pazzi, Spini, Gianfigliuzzi) ist auf dem südlichen Arno-Ufer eine Reihe von weniger monumentalen privaten Gebäuden verzeichnet, deren Präsenz auf der Karte möglicherweise mit der Herkunft Piero del Massaio's aus Santo Spirito zusammenhängt.



sind ausschließlich private Wohnbauten der Kategorien Palast und Villa als Träger von Sgraffito-Dekorationen nachweisbar. Schon die frühesten bekannten Beispiele lassen sich auf Auftraggeber zurückführen, die zumindest in ihrem Stadtteil zu den reichen, zum Teil gar den reichsten Personen zählten. Da die Florentiner Patrizier-Demokratie auf der Partizipation wohlhabender Bürger an der Verwaltung der Kommune und ihrem Engagement in den halbstaatlichen Körperschaften wie der Parte Guelfa und den Zünften beruhte und sie nur so in ihrem Sinne funktionieren konnte, sind natürlich auch die Bauherren in den verschiedenen Ämterlisten zu finden. Eine Verbindung mit bestimmten Ämtern lässt sich freilich nicht belegen. Die folgenden acht Beispiele sollen das Spektrum der Auftraggeber veranschaulichen, indem in knapper Form ihre wirtschaftlichen Verhältnisse und ihre soziale Position zur Zeit der Ausführung der Sgraffito-Dekorationen sowie die Lage und die Gestaltung des Palastes skizziert werden.<sup>358</sup>

### **Palazzo Davizzi (Kat. Nr. 2)**

Francesco, Gherardo und Giovanni di Lapo Davizzi, die zwischen 1335 und 1340 den großen Palazzo Davizzi (heute Davanzati) in der Via Porta Rossa erbauen ließen, waren durch internationalen Handel und Geldgeschäfte mit Schwerpunkt in Avignon reich geworden. Die um bzw. bald nach 1350 geschlossenen Ehen der Söhne mit Frauen aus den Familien Alberti, Bardi, Ricasoli und Ammanati belegen die Vernetzung der Familie und ihr hohes Ansehen in der wirtschaftlichen und politischen Elite der Stadt. Im Innenhof des Palastes waren eine Wand und die Brüstungen der *ballatoi* in Sgraffito gestaltet. Auch die sonstige Ausstattung des Hofes – unter anderem mit einem Kapitell mit Porträts der Davizzi-Familie – spricht dafür, dass dieser eine repräsentative Funktion hatte.

### **Casa Davanzati (Kat. Nr. 7)**

Niccolao di Roberto Davanzati ließ sein Haus im engen Vicolo de' Davanzati vermutlich bald nach seiner Heirat mit Monna Antonia de' Bischeri 1385 erbauen und mit Biforienfenstern und einer Sgraffito-Fassade versehen. 1394 wurde der 37-jährige Niccolao, dessen Beruf in den Dokumenten mit „campsor“ (Geldwechsler) angegeben ist, erstmals für ein kommunales Amt ausgelost; im Jahr darauf erscheint er unter den Konsuln der Arte del Cambio. Während der folgenden dreieinhalb Jahrzehnte hatte er zahlreiche Ämter inne, einschließlich das des Gonfaloniere di Guistizia (1407) und des städtischen Signore della Zecca (viermal zwischen 1400 und 1419). 1411 erwarb er bei Fiesole Land für einen Konvent und ließ dort bis 1413 die notwendigen Gebäude errichten und die Konventskirche San Michele alla Doccia 1416 mit einem kostbaren Retabel von Mariotto di Nardo ausstatten. Trotz seines weiteren Aufstiegs und des Erwerbs eines Nachbargebäudes blieb das Äußere der kleinen Casa Davanzati unverändert.

### **Palazzo Giandonati (Kat. Nr. 9)**

Der unweit der Via Porta Rossa gelegene Palazzo Giandonati wurde in den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts im Auftrag von Lodovico di Iacopo Giandonati (ca. 1350/60 bis vor 1427) erbaut. Sein Besitzer war nicht reich, aber wohlhabend. Aus einer rehabilitierten Magnaten-Familie stammend und um Anschluss an die konservative patrizische Elite bemüht, engagierte er sich schon als junger Mann in der Parte Guelfa, in deren Führung er erstmals 1381 gelost wurde. Bis 1419 war er für die Parte Guelfa in verschiedenen Ämtern, darunter mehrmals als *capitano*, tätig. Sein Palast lag an der Piazza San Biagio dem Palagio di Parte Guelfa direkt gegenüber. Die Architektur und die Fassadengestaltung waren auf die kleine, aber durch den Guelfenpalast, die Kirche Santa Maria sopra Porta und die beiden nahe gelegenen

358 Die Überlegungen orientieren sich an den Faktoren, an denen nach Brenda Preyer Bedeutung ablesbar ist: Familiengeschichte, politische Aktivitäten, soziale Vernetzung und Verbindungen durch Heirat und Verwandtschaft, Einkünfte/Vermögen; Preyer 1983, S. 393.

großen Marktplätze (Mercato Vecchio, Mercato Nuovo) wichtige Piazza bezogen, die jährlich am *Sabato santo* Schauplatz einer großen Prozession war.

### **Palazzo Da Uzzano (Kat. Nr. 16)**

Die Brüder Angelo und Niccolò da Uzzano gehörten zu der Zeit, als sie im Borgo Pidiglioso, der heutigen Via de' Bardi, ihren Palast errichten ließen, zu den reichsten und mächtigsten Männern von Florenz. Vor allem Niccolò da Uzzano († 1432) blieb im Bürgertum auch den folgenden Generationen in Erinnerung. Noch in den 1470er Jahren versah Piero del Massaio in seinen Florenz-Karten für die *Cosmographia*-Ausgaben den Palast mit dem Namen seines vormaligen Besitzers: „P[alazzo] nicolai deuzano“ bzw. „Dom[us] nicolai deuzano“. Die Fassade zeigte über dem rustizierten Erdgeschoss eine Sgraffito-artige Gestaltung mit Fugengebändern. Besondere Aufmerksamkeit widmeten die beiden Bauherren der Gestaltung des Innenhofes. Er wurde auf vier Seiten mit Portiken umgeben, die Arkaden erhielten Pfeiler aus *Macigno* und die Wände eine Sgraffito-Dekoration. Auch wenn der Hof für ein breites Publikum nicht sichtbar war, so nahmen ihn gewiss die Besucher:innen und Klient:innen wahr, die im Palast empfangen wurden.

### **Palazzo della Luna (Kat. Nr. 15)**

Der Palast Francesco della Lunas entstand zu einem unbekanntem Zeitpunkt zwischen 1410 und 1425 – einige Jahre bevor er zum reichsten *setaiolo* der Stadt aufstieg. 1396 hatte Alessandra di Filippo di Lionardo degli Strozzi die hohe Mitgift von 1.500 Fl. in die Ehe eingebracht, die ihm den Einstieg in die Geschäftswelt erleichterte und die Verbindung zur weitverzweigten und einflussreichen Familie Strozzi festigte. Das Gebäude, dessen Fassade der Bauherr in Sgraffito gestalten ließ, befand sich gut sichtbar in der Via dei Ferravecchi in der Nähe des Mercato Vecchio und zahlreicher weiterer kleiner Marktplätze; schräg gegenüber lag die Kirche San Pier Buonconsiglio. Den vergleichsweise bescheiden dimensionierten Palast ohne eigenen *cortile* gaben weder Francesco della Luna noch die nachfolgende, wirtschaftlich ebenfalls erfolgreiche Generation auf.

### **Palazzo Lapi (Kat. Nr. 19)**

In den 1440er Jahren ließ Giovanni di Tommaso Lapi, ein zu dieser Zeit etwa 60-jähriger Pelzhändler („*vaiaio*“), drei in den 1430er Jahren erworbene Häuser zu einem kleinen Palast vereinen und die Fassade mit einer Sgraffito-Dekoration schmücken. Der wohlhabende Bauherr war in den 1440er Jahren mehrfach *Gonfaloniere di Compagnia* und 1442 Konsul der *Arte dei Vaiai e Pellicciai*. Die Via Santa Maria (die heutige Via Michelangelo Buonarroti) war bereits damals eine wenig bedeutende Nebenstraße.

### **Palazzo Medici (Kat. Nr. 21)**

Nicht nur wegen seiner prominenten Lage zwischen der Via Larga und der Piazza San Lorenzo und in Sichtweite des Baptisteriums zog der Palazzo Medici wie kein anderer Florentiner Palast die Aufmerksamkeit auf sich. Der Bauherr Cosimo di Giovanni und sein ältester Sohn Piero dominierten als Köpfe der den Medici wirtschaftlich, politisch und sozial eng verbundenen Interessengruppe über Jahrzehnte die Florentiner Politik. Das 1444 begonnene Bauprojekt nahm das ganze südliche Ende des *isolato* zwischen der Via Larga (Via Cavour) und dem Borgo San Lorenzo (Via de' Ginori) ein und umfasste neben dem Palast einen verhältnismäßig großen Garten. Sgraffito-Dekorationen gab es im Innenhof und an der hohen Mauer, die den Garten umgab. Angesichts der zahllosen Klient:innen, Besucher:innen und Gäste muss vor allem die Hofdekoration zu den meist rezipierten der Stadt gehört haben.<sup>359</sup>

359 Siehe hierzu Kent 1987, S. 61 f.

### Palazzo Nasi (Kat. Nr. 31)

Mitte der 1460er Jahre entschied sich Piero di Lutozzo Nasi, die Fassade seines schmalen Wohnhauses im Borgo di San Niccolò (Via San Niccolò) mit einer Sgraffito-Dekoration schmücken zu lassen. Die Nasi gehörten nicht zu den reichen Familien der Stadt, waren aber innerhalb der Oberschicht angesehen und hervorragend vernetzt. Piero wurde mehrfach in hohe Ämter in der Signoria und im Handelsgericht gelost.

Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Beispielen ziehen? Zuerst vielleicht dieser: Sgraffito-Dekorationen korrespondierten mit der Semantik des Bauwerks (Bautyp, Größe und Höhe, Lage und Sichtbarkeit) bzw. dem mit ihm verbundenen Zeichensystem, zu dem beispielsweise Wappen, ephemere Dekorationen wie die bei öffentlichen Ereignissen herausgehängten Textilien bzw. Teppiche, Ecklampen, die Gestaltung der Pferderinge, die Zahl der Besucher:innen und nicht zuletzt das Auftreten der Bewohner:innen gehörten. Sie konnten aber auch selbstständige Zeichen sein, die ohne ihre materiellen Träger bzw. sogar im Widerspruch zu ihnen stehende Informationen anboten. Sie waren, wie die vorgestellten Bauwerke zeigen, kein Privileg der reichsten und mächtigsten Familien, sondern zierten gelegentlich auch die Behausungen von weniger vermögenden und/oder politisch kaum aktiven Bürger:innen. Generell ist jedoch die Verwendung einem konkreten Segment der Florentiner Einwohner:innenschaft zuzuordnen: den Patrizier-Familien,<sup>360</sup> deren männliche Mitglieder durch soziale Vernetzung, wirtschaftlichen Erfolg, gut dotierte Heiraten, Ämter und Wählbarkeit ihre Zugehörigkeit zur Oberschicht organisierten oder rechtfertigten.<sup>361</sup> Eine Sgraffito-Dekoration an der Fassade oder im Hof ist jedoch nicht immer ein Hinweis auf den erreichten Status:<sup>362</sup> Sie kann durchaus auch ein Zeichen für Aufstiegserwartungen sein, da ihre Beauftragung gelegentlich mit dem Bau eines neuen Familienpalastes durch frisch verheiratete junge Männer einherging.<sup>363</sup> Der Hausbau ist hier als eine Investition in die Zukunft zu begreifen, die den angestrebten Status sichtbar machen soll. Die Beibehaltung der einmal gefundenen Form auch bei einer erheblichen Verbesserung der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Position des Hausbesitzers kann vielleicht mit einem speziellen Traditionsbewusstsein der sozialen Schicht der Bauherren erklärt werden,<sup>364</sup> belegt aber auch, dass die Gestaltung offenbar ihre Gültigkeit behielt und die ihr zugedachten Aufgaben weiter erfüllte.

Wenn die selektive Überlieferung das Bild nicht verzerrt, ist also davon auszugehen, dass die Fassadengestaltung *a sgraffito* einigermaßen zuverlässig die Zugehörigkeit der Hausbesitzer:innen zur Oberschicht signalisierte. Das scheint sowohl von den Mitgliedern derselben sozialen Gruppe als auch von allen anderen Menschen so verstanden worden zu sein. Die Entscheidung für eine Sgraffito-Fassade war dementsprechend immer eine Entscheidung für eines der zur Verfügung stehenden Gruppenzeichen und folgte den ungeschriebenen Regeln des gesellschaftlichen *decorum*. Ein besonderes Bedürfnis nach der Benutzung dieses Zeichens ist in den zwei Boom-Phasen zu vermuten: zwischen etwa 1380 und 1430 und erneut zwischen 1450 und 1475. Warum sich Bauherren *gegen* eine Sgraffito-Dekoration bzw. für eine schlichte Putzfassade entschieden, ist schwer zu sagen. Während bei manchen Palästen nicht fest-

360 Vgl. Kent 1987, S. 52–55.

361 Siehe hierzu u. a. Brucker 1983, S. 89–127 („The Patriciate“); Klapisch-Zuber 1985, S. 68–93 (zur Situation um 1400).

362 Vgl. Lingohr, der meint, dass „die meisten Bauherren gesellschaftlich, ökonomisch und zumeist auch politisch renommierte Persönlichkeiten“ gewesen seien; Lingohr 1997, S. 31.

363 So möglicherweise bei der Casa Davanzati (Kat. Nr. 7), Palazzo Nelli (Kat. Nr. 11), Palazzo Corsi (Kat. Nr. 12), Palazzo Della Luna (Kat. Nr. 15) und Palazzo Busini (Kat. Nr. 17).

364 Vgl. Kent 1987, S. 46 f.

steht, dass sie keine Sgraffito-Dekoration besaßen,<sup>365</sup> sind viele andere offenbar tatsächlich nur verputzt gewesen. Unter ihnen war der Palast von Giovanni Tornabuoni – laut Vasari mit einer „facciata ordinaria“ – eines der prominentesten Beispiele.<sup>366</sup>

Jede Sgraffito-Dekoration, vor allem wenn sie an der Fassade angebracht war, konnte über die Bedeutung als individuelles bzw. als Gruppenzeichen hinaus von den Auftraggeber:innen als signifikanter Beitrag zur Schönheit der Stadt verstanden werden. Vor allem im Quattrocento wurde die private Prachtentfaltung als Ausdruck der *magnificenza* des Bauherrn gelobt;<sup>367</sup> die Grenzen des als angemessen Empfundene waren freilich bewusst vage formuliert. Mit einer durch „Kunst“ – statt teuren Materials – prächtigen Sgraffito-Gestaltung, wie es Paolo Cortesi Anfang des 16. Jahrhunderts mit Blick auf zwei römische Fassaden formulierte,<sup>368</sup> hatte ein Bauherr aber alles richtig gemacht.

## Bildliche Darstellungen von Sgraffito-Dekorationen

Die Zahl der bildlichen Darstellungen von Sgraffito-Fassaden ist gemessen an ihrer Präsenz im Stadtbild und am Status der Gebäude bzw. ihrer Bauherren und Besitzer:innen erstaunlich klein. Überraschend ist auch, dass die wenigen Darstellungen die Motive der Sgraffito-Dekorationen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts weitgehend ignorieren. Wahrscheinlich kann dies auf eine Art Interferenzeffekt zweier verwandter Medien zurückgeführt werden: Der Darstellung von Sgraffito-Fassaden stehen deren auf eine frontale Ansicht berechnete, für einen planen Untergrund als Bildträger entwickelte Motive entgegen, die sich einer perspektivischen Verkürzung widersetzen. Der grafische Charakter der Technik, der ab den 1440er Jahren nachweisbare Grau-Weiß-Kontrast und die seit dieser Zeit immer komplexeren Fassadenprospekte ließen Sgraffito-Fassaden als Bildmotiv unattraktiv erscheinen. Sie wurden offenbar vor allem dann (und zumeist in vereinfachter Form) gezeigt, wenn es um die Wiedererkennbarkeit traditioneller Florentiner Palastarchitektur ging. Zu den wenigen Ausnahmen gehört das Webkunst-Relief aus dem von Andrea Pisano und Mitarbeitern zwischen 1335 und 1348 für den Campanile von Santa Maria del Fiore geschaffenen Reliefzyklus. Hier erscheint eine Sgraffito-Quaderung innerhalb eines vielschichtigen ikonografischen Kontexts als schmückende „Bekleidung“ der Wand (Abb. 36, 37).<sup>369</sup>

365 Überlegungen in diese Richtung wurden für den Palazzo di Jacopo de' Pazzi und den Palazzo di Antonio di Lorenzo Ridolfi angestellt; Schiaparelli 1908/1983, Appendix, S. 9, Anm. 85 (mit Verweis auf eine Überlegung Giuseppe Marchinis in Marchini 1959); Belli 2008, S. 22.

366 „Tornato finalmente a Firenze, fece al canto de' Tornaquinci la casa di Giovanni Tornabuoni, quasi in tutto simile al palazzo che aveva fatto a Cosimo, eccetto che la facciata non è di bozzi né con cornici sopra, ma ordinaria.“; Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 3 (Text), Giuntina (1568), Vita di Michelozzo Michelozzi, scultore et architetto fiorentino, S. 237; in deutscher Übersetzung in: Vasari ed. Lorini/Pfisterer 2013, S. 85.

367 Von *magnificenza* sprechen im Zusammenhang mit Stadtbild bzw. Palastbau u. a. Leonardo Bruni (Baron 1968, u. a. S. 243, 249; ins Englische übersetzt in Kohl/Witt 1978, S. 149, 156), Leon Battista Alberti (*Della famiglia*, Alberti ed. Grayson, S. 120) Giovanni Pontano (Pontano ed. Tateo 1999; Lindow 2007, S. 79 f.) und Timoteo Maffei (Howard 2012, Howard 2016). Zur Auffassung der *magnificenza* siehe Kent 2004; Jenkins 2006; Lindow 2007, S. 77–79, Howard 2008 und Howard 2012. Hier lassen sich noch die Warnung Leon Battista Albertis vor dem falschen, also nicht „angemessenen“ Gebrauch der *ornamenta* und seine Forderung nach „Mäßigkeit und Sparsamkeit“ (*De re aed.*, 9, 1) anführen; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, S. 778, 779; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 471.

368 Paolo Cortesi, *De Cardinalatu*, Buch 2, Kap. 2; Weil-Garris/D'Amico 1980, S. 86, 88; Cortesi 1510 (online).

369 Ausführlich behandelt in: Kap. II Geschichte, S. 49–54.

## Cassone- und Spalliera-Tafeln

Weniger hervorgehoben und ikonografisch aufgeladen, sondern vor allem als integraler Teil eines urbanen Prospekts, sind Sgraffito-Fassaden auf einigen *Cassone*- und *Spalliera*-Tafeln<sup>370</sup> des Quattrocento zu finden.<sup>371</sup> Auf diesen Tafeln sind Gebäude dargestellt, deren hellbraune bzw. hellgraue Fassaden ein regelmäßiges weißes Fugennetz überzieht. Die rundbogigen Fenster umgibt eine Rahmung in Form von Keilsteinen, manchmal mit kleinen Blütenornamenten. Dies spricht dafür, dass es sich bei den gemalten Gebäudefronten tatsächlich um Darstellungen von Sgraffito handelt und nicht um eine Variante des auf Bildern häufig anzutreffenden Quadermauerwerks. Ein weiteres Argument liefert der Vergleich mit den übrigen Bauwerken in den Bildern, deren rustizierte, verputzte oder inkrustierte Oberflächen, aber auch Türen, Vorhangstangen und Gesimse oft mit großer Detailtreue wiedergegeben sind. Absicht der Maler und Wunsch der Auftraggeber war es offenbar, den Betrachter:innen mittels vertrauter Architekturformen und Alltagsgegenstände ein der eigenen Wahrnehmung nahes Bild gesellschaftlicher Ereignisse bzw. des städtischen Lebens vor Augen zu stellen. So sind beispielsweise auf einer *Cassone*-Tafel in Braunschweig,<sup>372</sup> die eine *Giostra del Saracino* zeigt, Gebäude zu sehen (Abb. 125), von denen das mittlere eine als weißes Fugennetz dargestellte Sgraffito-Dekoration besitzt, wie sie auch der Palazzo Da Cintoia besaß (Kat. Nr. 4; Abb. 126). Der Maler hat sogar den farblichen Unterschied zwischen den aus grauem *Macigno* gefertigten Hausteinelementen und der Farbigkeit des Putzes wiedergegeben. Rechts davon ist ein Palast mit einer Bossen-Rustika im Erdgeschoss zu sehen, deren Plastizität durch zarte Lichter auf der Oberseite der vorspringenden Kissen angegeben ist.

### Cassone-Tafeln mit der *Processione dei palii* und der *Corsa del Palio* Giovanni di Francesco Toscani und Werkstatt (zugeschrieben), um 1425

Die Mitte der 1420er Jahre entstandenen und heute Giovanni di Francesco Toscani (ca. 1372–1430)<sup>373</sup> zugeschriebenen *Cassone*-Tafeln zeigen die zwei Höhepunkte des jährlichen Festes zum Johannistag am 24. Juni in Florenz: das Eintreffen der feierlichen Prozession mit den *palii* (an Stangen befestigte lange Streifen aus wertvollem Stoff) auf der Piazza di San Giovanni und das Pferderennen (Abb. 127, 128). Die Bilder gehören zu zwei heute im Museo del Bargello<sup>374</sup> und im Cleveland Museum of Art<sup>375</sup> aufbe-

370 Zu Terminologie, Funktion und Gestaltung von *cassoni* bzw. *forziere* und *spalliere*: Barriault 1994, S. 9–49. Brucia Witthoft gibt an, dass *cassoni* nur bei unverheirateten Personen in den Inventaren auftauchen, während die zumeist paarweise auftretenden Hochzeitstruhen *forzieri* heißen; Witthoft 1982, S. 54, Anm. 1. Das trifft in vielen Fällen zu, allerdings tauchen unter den Gegenständen in den *camere* nicht selten auch *Cassone*-Paare auf, deren Bestimmung als Hochzeitstruhe gelegentlich sogar explizit erwähnt wird (z. B. „2 chassoni da ssposi [...]“; 1498, Alessandro Borsi; „1° paio di chassoni [...]“; 1484, Giovansimone Tornabuoni; „1 paio di cassoni [...]“; 1514, Neri Pepi; Zitate und Angaben nach Kress 2003, S. 277, Anm. 66). Siehe hierzu auch Schubring *Cassoni* 1915, Textband, S. 13.

371 Nicht berücksichtigt sind hier Darstellungen, die Sgraffito-Dekorationen nur ähneln. So finden sich zwar gelegentlich Ornamente auf grauem Grund, diese sind dann aber in Gold ausgeführt (Giovanni di ser Giovanni/Lo Scheggia, *desco da parto*, Tempera auf Holz, Musée Jacquemart-André, Paris, Inv.-Nr. 1047, Ø 65 cm) oder sollen plastische Dekorationen darstellen (Guidoccio Cozzarelli, *Cassone*-Tafel mit der Heimkehr des Odysseus, Tempera auf Holz, 1480/1481, Musée national de la Renaissance, Ecouen, Inv.-Nr. E. Cl. 7501, 34 × 121,5 cm)

372 Apollonio di Giovanni und Werkstatt, *Cassone*-Tafel mit *Giostra del Saracino* und Ankunft des Siegers bei seinem Landhaus, Tempera auf Holz, um 1460, HAUM Braunschweig, Inv.-Nr. 796, 43,5 × 155,5 cm; Marnetté-Kühl 1992, S. 26 f.

373 Zu Datierung und Zuschreibung zuletzt Lorenzo Sbaraglio in *Virtù d'amore* 2010, S. 258 und 261 (Bibliographie).

374 Giovanni di Francesco Toscani und Werkstatt, *Cassone*, Vorderseite mit *Processione dei palii*, Tempera auf Holz, um 1418, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bargello Mobili Nr. 161 (1916), 60 × 200 cm; *Virtù d'amore* 2010, S. 258–261; Jacqueline Musacchio, *The Triumph of Everyday Life*, in: *Triumph* 2008, S. 31–46, hier: S. 40 f.; Schubring *Cassoni* 1915, Textband, Kat. Nr. 24, S. 224, Tafelband, Taf. IV.

375 Giovanni di Francesco Toscani (ca. 1372–1430), *Corsa del palio*, um 1418, *cassone*, Tempera auf Holz, Cleveland, Cleveland Museum of Art, Inv.-Nr. 1916.801, ungerahmt: 42,1 × 139,5 cm; *Virtù d'amore* 2010, S. 258–261.



Abb. 125 Apollonio di Giovanni und Werkstatt, *Cassone*-Tafel mit *Giostra del Saracino* und Ankunft des Siegers bei seinem Landhaus, Tempera auf Holz, um 1460, HAUM Braunschweig



Abb. 126 Palazzo Benvenuti da Cintoia, Ost-Fassade, Bögen über den *beccatelli* mit Darstellung von Quadermauerwerk und Keilsteinen in Sgraffito, Aufnahme 2018



Abb. 127 Giovanni di Francesco Toscani und Werkstatt, Vorderseite eines Cassone mit *Processione dei palii*, Tempera auf Holz, um 1418, Florenz, Museo Nazionale del Bargello



Abb. 128 Giovanni di Francesco Toscani, Vorderseite eines Cassone mit *Corsa del palio*, um 1418, Tempera auf Holz, Cleveland, Cleveland Museum of Art



Abb. 129 Giovanni di Francesco Toscani und Werkstatt, Vorderseite eines *Cassone* mit *Processione dei palii*, Detail

wahrten Truhen, die offenbar gemeinsam in Auftrag gegeben worden waren.<sup>376</sup> Auffällig ist, wie präzise auf der Tafel mit der *Processione dei palii* das Baptisterium, die beiden pisanischen Porphyrsäulen und ein Stück der arnofinischen Domfassade wiedergegeben sind. Weniger genau ist die Darstellung der Platzsituation im Hintergrund (Abb. 129), wo sich – zwischen den hoch aufragenden *palii* und dem über den Platz gespannten Baldachin kaum zu sehen – anstelle der dort befindlichen einzelnen Paläste oder Straßenmündungen eine ungewöhnlich lange Gebäudefront befindet. Zur Erklärung wies Giacomo De Nicola 1918 in seiner Untersuchung des *cassone* darauf hin, dass für die den Dom umgebenden Gebäude von der Arte della Lana 1388 eine einheitliche Fassadengestaltung festgelegt worden war.<sup>377</sup> Tatsächlich beschränkte sich die Vorgabe auf die Rustizierung der Arkaden im Erdgeschoss;<sup>378</sup> wie der Bereich darüber aussah, ist ebenso unbekannt<sup>379</sup> wie die Gültigkeit (und Umsetzung) dieser Regeln für den hier

376 Die Praxis, anlässlich einer Hochzeit ein Truhenpaar anfertigen zu lassen, ist u. a. in den Werkstattbüchern von Apollonio di Giovanni und Marco del Buono dokumentiert; siehe hierzu u. a. Gombrich 1955. Das Bottega-Buch (BNCF, MS. cl. XXXVII, cod. 305; Stroziano, S. 107–113, *Spogli e scritture dello Spedale di S. Maria Nuova*) ist abgedruckt in: Schubring Cassoni 1915, Textband, S. 430–437 und in neuerer Transkription durch Gino Corti in Callman 1974, Appendix I, S. 76–81.

377 De Nicola 1918, S. 225. De Nicola beruft sich hierfür auf Carocci, der jedoch in dem angegebenen Text unter Verweis auf die Dokumente lediglich die dort aufgezählten und noch feststellbaren vereinheitlichten Elemente nennt; Carocci/Illustratore 1914, S. 71–73.

378 Zu den Vorgaben zur Platzgestaltung Braunfels 1953/1982, S. 116 f. und Dok. 7 (S. 253 f.; „Eingabe der Kaufmannszunft vom 27.2.1363“, ASF, Provvisioni LII; zit. nach Gaye Carteggio, Bd. 1, Florenz 1839, S. 72); Sinding-Larsen 1975, S. 163–212, hier S. 182–186.

379 Die Fassade des Gebäudes mit der Hausnummer 5 (Piazza del Duomo, ursprünglich Via delle Fondamenta) zeigt an den Außenkanten (heute überfasste) Sgraffito-Quader. Diese sind zwar auf einer wahrscheinlich in den 1950er Jahren entstandenen Aufnahme aus der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz noch nicht zu sehen, dort ist aber die Erdgeschosszone des Gebäudes mit einer Quaderung aus Doppellinien gestaltet. Auch wenn es sich hierbei um eine gemalte Dekoration vom Ende des 19. oder Anfang des 20. Jahrhunderts handelt, könnte sie – wie die später rekonstruierten doppellinigen Sgraffito-Kanten – eine ursprünglich vorhandene Gestaltung aus dem späten Trecento wiederholen; vgl. Aufnahme von Ivo Bazzechi, vor 1976; Fotothek KHI Florenz, Nr. 326294; Fotothek KHI Florenz (online), Nr. flno326294z\_p



vermutlich dargestellten Abschnitt zwischen der Via della Spada und der Via Ricasoli.<sup>380</sup> Im Bild sind die Fassaden durch ein aus dünnen weißen Linien bestehendes Fugennetz auf hellgrauem Grund vereinheitlicht, besitzen aber in der Erdgeschosszone keine Arkadenöffnungen. Die Keilsteine der Fensterbögen und der kleinen runden Öffnungen im Erdgeschoss sind ebenfalls durch weiße Linien angegeben. Gerade wegen des Gegensatzes zu der um Wiedererkennbarkeit bemühten Detailtreue bei den Gebäuden im Vordergrund ist hier von einer künstlerischen Entscheidung auszugehen, die die Möglichkeiten des Mediums zur Beruhigung des Raums hinter den *palii* ausnutzt und gleichzeitig im weniger wichtigen Hintergrund den Arbeitsaufwand reduziert. Hierfür griff der Künstler auf eine im Florentiner Straßensbild übliche Form der Fassadengestaltung zurück, die ihm über die bildkompositorische Wirkung hinaus als dem besonderen Ereignis und dem prominenten Ort angemessen erschien.

Am Nachmittag des Johannistages fand im heutigen Borgo degli Albizi<sup>381</sup> ein Pferderennen statt, dessen Sieger einen golddurchwirkten *palio* erhielt.<sup>382</sup> Auf der linken Bildseite hängt der wertvolle Preis, die Kirche San Pier Maggiore fast ganz verdeckend, über einer Tribüne, die den Zielpunkt des Rennens markiert. Im Hintergrund der platzartig erweiterten Straße ist eine Häuserzeile zu sehen, die hervorragend die urbane Struktur einer wichtigen Innenstadtachse im ersten Quattrocento-Drittel sowie das Aussehen und die Ausstattung der zeitgenössischen Fassaden veranschaulicht. Dargestellt ist die Südseite der Straße (Abb. 130), weshalb hinter den Häusern der Palazzo del Podestà und sein Turm sowie der Glockenturm der Badia in den Himmel ragen. Die Straße ist von zwei- bis dreigeschossigen Wohnhäusern gesäumt, die jeweils zwischen drei und fünf Fensterachsen besitzen. Ihre Fassaden sind rustiziert, verputzt oder mit Sgraffito-Dekorationen verziert. Hierbei sticht insbesondere die Gestaltung des im Bildzentrum befindlichen Hauses ins Auge: Die sandfarbenen Wände zeigen ein Netz aus weißen Linien, was in Farbigkeit und Motiv dem üblichen Sgraffito-Bild isodomen Quadermauerwerks entspricht. Die Bögen der Fenster sind von einem Kranz aus Keilsteinen umgeben, die mit kleinen Blütenornamenten geschmückt sind, wie sie ausschließlich an Sgraffito-Fassaden des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts vorkommen.<sup>383</sup> Die zu dieser Zeit bei Sgraffito-Dekorationen üblichen, Randschläge nachahmenden doppelten Linien wurden hier zu einfachen Linien reduziert, die nichtsdestotrotz für die zeitgenössischen Betrachter:innen sofort als Sgraffito-Gestaltung zu erkennen waren. Das Gebäude ist im Vergleich zu den beiden benachbarten *palazzi*, deren oberer Teil bzw. Dach vom Bildrand überschritten wird, niedriger; im ersten Obergeschoss ragt ein von einer einfachen Holzkonstruktion gestützter *sporto* vor. Solche Anbauten waren zu dieser Zeit eher bei einfachen Wohnbauten anzutreffen. Vor dem Haus gibt es eine Außenbank, von der aus einige Zuschauer:innen das Rennen verfolgen. Anders als bei dem Palast links hängen aus den kleinen Fenstern keine wertvollen Teppiche, stattdessen ist die Fassade nur mit einem großen Zweig geschmückt. Das alles deutet darauf hin, dass es sich hier um ein Gebäude mit weniger vermögenden Bewohner:innen handelt. Eine weitere mit einem weißen Fugennetz überzogene,

(Zugriff: 15. September 2020); abgedruckt in: Jacorossi/Bargellini 1972, S. 23, Abb. 29. Das Haus bildete ursprünglich mit den heutigen Hausnummern 3 und 4 einen einheitlichen Palast, in dem bis 1432 die Opera della Santa Maria del Fiore ihren Sitz hatte. Er war Ende des 14. Jahrhunderts für die von der *Arte della Lana* verwaltete Dombauhütte errichtet worden und gehörte zu den großen Bauwerken der Stadt. An seiner Fassade sind zwischen den Symbolen der *Arte della Lana* auf sieben reliefierten Schilden die kommunalen Herrschaftszeichen angebracht. Zum Gebäude: Repertorio (online), „Casa dell’ Opera di Santa Maria del Fiore“/„Piazza del Duomo 3/4/5“ (Zugriff: 15. September 2020); Sinding-Larsen 1975, S. 185 f.

380 Im Unterschied zur ehemaligen Via delle Fondamenta ist von der mittelalterlichen Fassade in diesem Bereich nichts mehr zu sehen.

381 Vor dem Aufstieg der Albizzi auch Borgo di Porta San Piero bzw. Borgo San Piero, später Via del Corso wegen der *Corsa a cavalli* am Johannistag; die Straße wurde auch beim feierlichen Einzug des Bischofs in die Stadt benutzt; Bargellini/Guarneri 1977/78, Bd. 1, S. 39.

382 De Nicola 1918, S. 226.

383 Vgl. Palazzo Corsi: Kat. Nr. 12.



Abb. 130 Giovanni di Francesco Toscani, Vorderseite eines *Cassone* mit *Corsa del palio*, Detail

sandfarbene Fassade ist, wenn auch weniger deutlich, in der Seitenstraße auf der rechten Bildseite zu erkennen. Inwieweit der Maler bei dieser Tafel eine möglichst exakte Wiedergabe konkreter Gebäude der Straße anstrebte, ist schwer zu sagen. Ein Vergleich mit der (späteren) Darstellung von Giuseppe Zocchi (um 1740, Abb. 101)<sup>384</sup> lässt vermuten,<sup>385</sup> dass es bei der *Cassone*-Tafel wie bei den Gemälden von Domenico Veneziano (Zenobius-Wunder, 1442–1448, Abb. 102)<sup>386</sup> und von Ridolfo Ghirlandaio (Zenobius-Wunder, 1516–1517, Abb. 103)<sup>387</sup> eher um die glaubwürdige Darstellung einer typischen Straßensituation als um eine konkrete topografische Verortung des Geschehens ging.

### **Cassone-Tafeln mit Szenen vom Besuch Friedrichs III. in Italien Lo Scheggia und Werkstatt, 1452–1455**

Die sechs Einzeltafeln gehörten zu einem nicht erhaltenen Truhenpaar. Während der eine *cassone* eine Prozession mit Friedrich III. und seinem Gefolge in Florenz auf der Haupttafel und die Verleihung der Ritterwürde an einen Florentiner Bürger sowie die Ankunft von Friedrichs Braut Leonora von Portugal

384 Giuseppe Zocchi, „Veduta della Chiesa, e Piazza di S. Pier Maggiore“, um 1740; Zeichnung: Pierpont Morgan Library, 466 × 668 mm, Inv. Nr. 191913; Stich: Zocchi 1754, Nr. 17.

385 Vgl. Lillie 2014b (online) (Zugriff: 15. September 2020).

386 Domenico Veneziano, Wunder des hl. Zenobius, Predellentafel vom Altar für Santa Lucia de Magnoli, ca. 1442 bis 1448, Tempera auf Holz, 28,6 × 32,5 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge; zuletzt: Lillie 2014a (online) (Zugriff: 15. September 2020).

387 Ridolfo Ghirlandaio, Der hl. Zenobius erweckt im Borgo degli Albizi den Sohn einer französischen Witwe zum Leben, 1516 bis 1517, 202 × 174 cm, Accademia di Belli Arti, Florenz; Inv. 1890, 1584.

in Pisa an den Seiten zeigte (Abb. 131–133),<sup>388</sup> sind auf seinem Pendant in Worcester, Massachusetts, die Krönung Friedrichs durch Papst Nikolaus V. vor St. Peter und weitere Stationen seines Romaufenthalts (Haupttafel), die Rückkehr Leonoras in den Vatikan und der Zug des Kaisers zum Festmahl im Lateran (Seitentafeln) zu sehen.<sup>389</sup> Die Bilder werden der Werkstatt von Masaccios Bruder Giovanni di Ser Giovanni, Lo Scheggia genannt, zugeschrieben und auf kurz nach 1452 datiert.<sup>390</sup> Wer die Truhen beauftragt hat, ist unbekannt; möglicherweise ließ sich der Auftraggeber aber in der Ritterschlag-Szene auf der linken Seitentafel porträtieren. Unmittelbar daneben, auf der Frontseite der Truhe links, war üblicherweise das Wappen des Bräutigams angebracht; das Aussehen des vollständigen *cassone* ist jedoch nicht dokumentiert.<sup>391</sup> Der Porträtierte taucht auch in der Haupttafel unter den Mitgliedern des *Consiglio dei Dieci*, die den König zu seinem wartenden Pferd begleiten, auf, wo er anders als die übrigen Ratsmitglieder fast frontal dargestellt ist. Da von den drei nachweislich von Friedrich III. mit der Ritterwürde geehrten Florentiner Bürgern, Alessandro d'Ugo degli Alessandri, Orlando di Cuccio de' Medici und Carlo d'Agnolo di Filippo di Ser Giovanni Pandolfini,<sup>392</sup> nur Letzterer an der zur Kaiserkrönung nach

388 Lo Scheggia (zugeschrieben), Haupttafel mit Prozession zu Ehren Friedrichs III. und seines Gefolges in Florenz, 40,6 × 147,3 cm, Seitentafeln: Friedrich III. schlägt einen Florentiner Bürger zum Ritter und Leonora von Portugals Ankunft in Pisa, beide: 40,6 × 25,4 cm, Tempera auf Holz, ca. 1452 bis 1455, ehemals Bath (Sammlung Arthur Street); Helas 2009, S. 190–193; Baskins 2008, S. 48–57 (mit Anm. S. 63 f.), Abb. 27–29 (S. 48) und Katalog, Nr. 16, S. 154–157, Abbildungen Cat. 16a–c; Bellosi/Haines 1999, S. 8 f., 55, 75; Dornik-Eger 1966, S. 70–72; Friedrich III. 1966, Katalog, S. 348 f., Nr. 134; Pearce 1957, S. 244–247. Die Tafel, die vielleicht Arthur Streets Vater, der Architekt George E. Street, in Italien erworben hatte, verbrannte Ende April 1942 bei den deutschen Luftangriffen („Baedeker raids“) auf Bath.

389 Lo Scheggia (zugeschrieben), Krönung Friedrichs III. in Rom, Rückkehr Leonoras in den Vatikan, Zug des Kaisers zum Festmahl im Lateran, *Cassone*-Tafeln, Tempera auf Holz, ca. 1452 bis 1455, Vordertafel: 39,4 × 148,3 cm, Seitentafeln: 39 × 58 cm; 38,2 × 52,7 cm; Worcester, Massachusetts, Worcester Art Museum, Inv. Nr. 1913.46, 1913.47, 1913.48; Baskins 2008, S. 57–65 und Katalog, Nr. 16, S. 154–157; Bellosi/Haines 1999, S. 8 f. und Anm. 5, 55, 75; Worcester Katalog 1974, S. 351–354; Dornik-Eger 1966, S. 70–72; Friedrich III. 1966, Katalog, S. 349, Nr. 135; Pearce 1957, S. 244–247; Schubring Cassoni 1915, Textband, Katalog Nr. 291–293, S. 285, Tafelband, Taf. LXX; Weisbach 1913, S. 257–261.

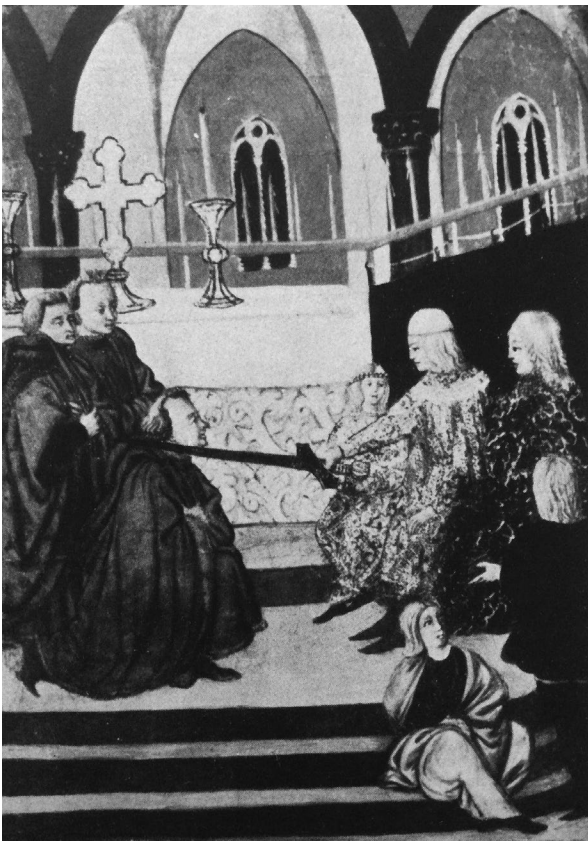
390 Haines und Bellosi plädieren für eine Entstehung bald nach dem Besuch Friedrichs III. in Florenz bzw. für 1452 (Bellosi), Helas für „1455 (?)“, Baskins dagegen aus ungenannten Gründen für „ca. 1460“, Dornik-Eger vermutet die Jahreszahl 1452 neben dem kaiserlichen Akronym AEIOU auf dem Gewand eines Höflings; Bellosi/Haines 1999, S. 9, Anm. 5, S. 75; Helas 2009, in den Bildunterschriften zu Abb. 28 und 29; Baskins 2008, S. 57–65 und Kat. Nr. 16, S. 154; Dornik-Eger 1966, S. 70 und Friedrich III. 1966, Katalog, S. 348 f., Nr. 134.

391 In Bath wurden nur die drei aus der Truhe herausgelösten Tafeln aufbewahrt; welche Wappen der *cassone* also zeigte, ist nicht mehr zu ermitteln.

392 Die große Aufmerksamkeit für das Ereignis belegt eine Reihe von Notizen in den zeitgenössischen Chroniken, von denen hier nur einige genannt seien: Rinuccini ed. Aiazzi 1840, S. LXXVI („Dipoi a di 2 di Febbraio 1451, il detto imperadore la mattina essendo venuto alla messa solenne in Santa Maria del Fiore, fece quattro cavalieri, i quali furono questi: Messer Orlando di Guccio de Medici. Messer Alessandro d'Ugo degli Alessandri. Messer Carlo d'Agnolo di Filippo di Ser Giovanni Pandolfini. Messer ---- [sic!] di Messer Bufillo Cincinello da Napoli, il quale Messer Bufillo era allora podestà di Firenze. I signori e baroni che vennono col detto imperadore sono questi: Sagra maestà di Ladislau re d'Ungheria, d'età d'anni 14 in circa. Illustrissimo Alberto, duca d'Osterich [...]“); *Ceremonie notate in tempi di Francesco Filarethe heraldo*, fol. 3 r, in: Ceremoniale ed. Trexler 1978, S. 73 („E dopo la celebrità della messa furon dalla imperial maestà insigniti e nobilitati di sua aurea militia, e quali furono Alexandro degl'Alessandri, Orlando de Medici, Carlo Pandolfini chiari della nostra città, e uno figliuolo di messer Ulivo Cicinello allora nella nostra inclita città pretore maggiore, venuto dalla nobile città di Napoli. E finita la militare cerimonia, fu sua sacra imperial maestà da nostri illustrissimi Signori infino fuori del nobilissimo templo accompagnata, tanto che montò a cavallo acompagnato, e con benigna dipartenza andò a sua posata.“). Eine übereinstimmende Schilderung gibt auch Domenico Boninsegni; ders., *Storie della citta di Firenze dal'anno 1410 al 1460 [...]*, Florenz 1637, S. 97 („[...] la mattina di S. Maria Candellaia si fece vna gran solennità, e messa a S. Maria del Fiore doue interuenne lui molto adornato, e Monsignor Arciuescouo, & i nostri Signori Collegi, e molti Vffici, e dopo il dare delle Candele lui fece quattro Cavalieri, cioè Orlando di Guccio de' Medici, M. Alessandro d'Vgo de gli Alessandri, M. Carlo d'Agniuolo Pandolfini, & vn giouane figliuolo del Podestà, che allora era in Firenze.“, Schreibweise wie im Text); Morelli ed. *Delizie* 19, S. 175 („A' di 2. di Febbraio il detto Imperadore in S. Reparata alla Messa solenne fece quattro Cavalieri, cioè Mess. Alessandro degli Alessandri, Mess. Orlando de' Medici, Mess. Carlo Pandolfini, e uno figliuolo del Podestà di Firenze, d' anni 18. Chera Napoletano.“). Auch Erzbischof Antoninus berichtet von der Verleihung der Ritterwürde im Rahmen der von



131



132



133

Abb. 131–133 Lo Scheggia (zugeschrieben), Haupttafel eines Cassone mit Prozession zu Ehren Friedrichs III. und seines Gefolges in Florenz, Seitentafeln: Friedrich III. schlägt einen Florentiner Bürger zum Ritter und Leonora von Portugals Ankunft in Pisa, ca. 1452 bis 1455, Tempera auf Holz, ehemals Bath (Sammlung Arthur Street)

Rom weiterreisenden Florentiner Delegation teilgenommen hatte,<sup>393</sup> könnte er der Auftraggeber der Truhen gewesen sein.<sup>394</sup> Allerdings kommt hierfür nicht, wie Philine Helas vorschlägt,<sup>395</sup> die Hochzeit seines Sohnes Domenico mit Francesca di Matteo Morelli infrage, denn mit deren Truhen war 1455 die Werkstatt von Apollonio di Giovanni und Marco del Buono beauftragt.<sup>396</sup>

Im Unterschied zur *Processione dei palii* ist auf der Florenz-Tafel der Blick zwischen Dom und Baptisterium hindurch gen Süden, Richtung Mündung des Corso degli Adimari (der späteren Via dei Calzaiuoli), gerichtet. Die unvollendete Fassade der Kathedrale, die Taufkapelle, der Campanile, die Loggia del Bigallo, die Zenobius-Säule und sogar die Türme der Adimari an der nach ihnen benannten Straße sind, trotz einiger Abweichungen im Detail, mit großer Genauigkeit dargestellt.<sup>397</sup> Links von der Mündung des Corso degli Adimari erhebt sich im Bild ein Gebäude (Abb. 134), das zur Hälfte aus einem hohen und deshalb im gewählten Bildausschnitt nicht mehr unterzubringenden Turm besteht. Der links anschließende dreigeschossige Palast<sup>398</sup> gehörte zur Zeit der Entstehung des Bildes der Familie Sassetti und beherbergte im Erdgeschoss die Residenz der Arte dei Corazzai e Spadai.<sup>399</sup> Seine Front hat der Künstler als Sgraffito-Fassade gestaltet: Ein weißes Fugennetz bedeckt die Wandfläche, die Fensterbögen

ihm gefeierten Messe, ohne jedoch Namen zu nennen; Antoninus Florentinus, *Chronicon*, fol. CLXXVIII; Angaben nach: Dornik-Eger 1966, S. 71.

- 393 *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460 colla continuazione di Alamanno e Neri, suoi figli, fino al 1506* [...], hrsg. von Giuseppe Aiazzi, Florenz 1840; S. LXXVII („A di 6 di Febbraio 1451 in domenica parti di Firenze per andare a Roma a pigliare la corona il detto imperadore a ore 18 e mezzo, e fugli fatto similmente grandissimo onore, e fattogli compagnia insino alla porta di San Piero Gattolini da' signori e collegi e gli altri ufici principali, senza l'arcivescovo e la procissione; e andò sotto il baldacchino lui solo, e dal lato lo missono in mezzo due cardinali che vennono da Roma legati; e simile gli fu fatte le spese a lui e sua compagnia per tutto il nostro terreno, e mandato in sua compagnia ambasciadori insino a Roma, che furon questi: Messer Bernardo di Filippo Giugni, Messer Carlo d'Agnolo di ser Giovanni Pandolfini, Giannozzo di Bernardo Manetti, in cui compagnia andai io Alamanno di Filippo Rinuccini, e però ho fatto questa aggiunta di mia mano, questo di 4 di Gennaio 1493.“; Hervorhebung A. H.). Die Nachricht, wer den König nach Rom begleitet hat, fehlt bei Francesco Filarete und Angelo Manfredi (*Ceremonie notate in tempi di Francesco Filarethe heraldo*, fol. 3 r, in: *Ceremoniale* ed. Trexler 1978).
- 394 Da allerdings die an den Besuch in Florenz anschließende Kaiserkrönung in Rom auch den beiden anderen in den Ritterstand erhobenen Florentinern Glanz verleiht, müssen sie ebenfalls als mögliche Auftraggeber in Betracht gezogen werden.
- 395 Helas 2009, S. 133–228, hier: S. 191 f. (mit Quellenangaben und weiterführender Literatur). Alternativ schlägt Helas in einer Anmerkung die Familie des 1455 verstorbenen Orlando de' Medici als Auftraggeberin vor, dessen Tochter Caterina Maria 1457 Antonio di Francesco Gualberto Boscoli heiratete; ebd. S. 191, Anm. 274. 1456 wurden für die Hochzeit seiner anderen Tochter Maddalena mit Jacopo de' Gualterotti Truhen in der Werkstatt von Apollonio di Giovanni und Marco del Buono bestellt; Schubring Cassoni 1915, Textband, S. 436. Zeitlich schlüssiger wäre jedoch die noch zu Orlandos Lebzeiten 1451 erfolgte Heirat seiner Tochter Albiera mit Maso degli Albizzi, dem Sohn des Cosimo-Gefolgsmanns Luca degli Albizzi; *Ammirato/Famiglie* 1615, S. 41. Gegen einen Zusammenhang mit der Heirat der Töchter Orlandos spricht indes, dass in der Regel der Bräutigam bzw. dessen Familie die Hochzeitstruhen bestellte; Witthoft 1982, hier v. a.: S. 52 f. Der Vorschlag von Cristelle Baskins, die Truhen könnten anlässlich der Hochzeit von Giovanni de' Medici und Maria Ginevra degli Alessandri entstanden sein, entbehrt dagegen jeder Grundlage; Baskins 2008, S. 62.
- 396 „1455 [...] figlia di Matteo Morelli a Dom.co di Mr Carlo Pandolfini, Fl. 30“, zit. nach Schubring Cassoni 1915, Textband, S. 435. Die Hochzeit fand 1456 statt; ASF, Gabelle, A. 107, a 118.1456; Morelli ed. *Delizie* 1785, S. CXLVI (*Istoria genealogica*). Aus demselben Grund ist auch die Hochzeit von Antonio, dem Sohn von Alessandro degli Alessandri, mit Ginevra di Guglielmo Tanagli (1452) als Anlass ausgeschlossen; Schubring Cassoni 1915, S. 433.
- 397 Zu den Türmen, den Wohnhäusern und der Loggia der Adimari: Macci/Orgera 1994, S. 65–68.
- 398 Der Turm gehörte nach Angaben von Claudio Paolini vielleicht ursprünglich den Ferrantini, später den Bardi und den Barbigi; Repertorio (online), „Palazzo della Venerabile Arciconfraternita della Misericordia“ (Zugriff: 15. September 2020). Nach Carocci Plan war Lorenzo di Giovanni del Buletta der Besitzer; *Il centro di Firenze (Mercato vecchio) nel 1427*, in: Carocci 1889. Limburger (und ihm weitgehend folgend: Macci/Orgera) meint dagegen, der Turm habe den Adimari gehört und sei Anfang des 15. Jahrhunderts an die Bardi, 1438 an die Fiochi und dann an die Sassetti gegangen; Limburger 1910, S. 1, Nr. 5.
- 399 Vgl. Angaben in Carocci Innenstadt-Plan: *Il centro di Firenze (Mercato vecchio) nel 1427*; in: Carocci 1889; Repertorio (online), „Palazzo della Venerabile Arciconfraternita della Misericordia“ (Zugriff: 15. September 2020); Carocci/Illustratore 1912, S. 4.



Abb. 134 Lo Scheggia (zugeschrieben), Haupttafel eines Cassone mit Prozession zu Ehren Friedrichs III. und seines Gefolges in Florenz, Detail, ca. 1452 bis 1455, Tempera auf Holz, ehemals Bath (Sammlung Arthur Street)

umgibt eine Rahmung aus Keilsteinen in alternierender Färbung, wie sie auch am Arkadengang vor der Sakristei von Santa Croce (Kat. Nr. 1), im Innenhof des Palazzo Davizzi (Kat. Nr. 2), und – zeitlich besser passend – an einigen Villen vorkommen.<sup>400</sup> Welchen Farbton die dargestellte Fassade besaß, ist nicht mehr zu ermitteln, da lediglich Schwarz-Weiß-Fotografien das Aussehen der Tafel überliefern.<sup>401</sup> Die Darstellung einer Sgraffito-Fassade ist nicht nur ein Hinweis auf ihre (an dieser Stelle nicht unwahrscheinliche) Existenz,<sup>402</sup> sondern verdeutlicht auch, dass solche Gebäudefronten ein gewohnter Teil des Stadtbildes waren und den dargestellten Ereignissen wie dem besonderen Ort als angemessen betrachtet wurden.

### **Spalliera mit Prospekt eines fiktiven Platzes Florentiner Künstler, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts**

Eine vielversprechende Bildquelle könnten auch die Stadt- bzw. meist Platzprospekte sein, die als eingesetzte Tafelbilder Wandverkleidungen oder Rückwände von Möbeln schmückten. Doch auch hier

400 Nachweisbar in der Villa Strozzi/Brozzi (Patzak 1912, Abb. 68, 69), der Villa Medici/Il Sasso (Lillie 2000, Abb. 70) und der Villa Tornabuoni/Le Brache (Patzak 1912, Abb. 121).

401 Pearce 1957, Taf. LXXXVIII–XC. Laut Dornik-Eger besaß Mrs Walter Sedgwick (Enkelin von Arthur Street, dem Besitzer der Tafeln, und selbst Kunstsammlerin) Schwarz-Weiß-Aufnahmen von den Tafeln aus Bath; Friedrich III. 1966, Katalog, S. 349, Nr. 134. Interessant ist, dass offenbar zwei verschiedene Zustände fotografisch dokumentiert wurden.

402 Möglicherweise korrespondierte die Dekoration mit weiteren Sgraffito-Fassaden in der unmittelbaren Umgebung von Dom und Baptisterium; siehe oben (*Cassone*-Tafel mit der *Processione dei palii*).

sind explizite Darstellungen von Sgraffito-Dekorationen rar. Die einzige (erhaltene) Ausnahme ist die berühmte Berliner *Spalliera*-Tafel (Abb. 135),<sup>403</sup> deren Datierung und Zuschreibung nach wie vor ungeklärt ist.<sup>404</sup> Sie zeigt zwei Bauwerke mit Sgraffito-Dekoration: einen Palast in der Mitte der Häuserzeile auf der linken (Abb. 136) und eine gezinnte Gartenmauer auf der rechten Seite (Abb. 137). Sie sind Teil einer um einen weiten und zum Meer hin geöffneten Platz gruppierten, urbanen Szenerie, deren Einzel-elemente wie eine Musterausstellung möglicher Palastfronten wirken: Von der strengen Putzfassade mit trecenteskem Zinnenabschluss über die Sgraffito-Dekoration und die glatte Hausteinvorverkleidung bis zu den komplexen Gliederungen mit Superposition und Ädikulafenstern ist alles vertreten, lediglich die in Florenz so dominante Bossenquaderung fehlt. Auch die üblichen Ausstattungselemente wie Pferderinge, Fahnenhalter, Vorhanghaken, Ecklaternen und Familienwappen sind berücksichtigt. Das auf Wohnbauten vermöglicher Familien konzentrierte Setting wird durch das hoch aufragende, an das Hadriansmausoleum erinnernde Bauwerk<sup>405</sup> am Ufer links und die schlichte Basilika ergänzt, von der zwischen Säulen der Portikus kaum mehr als ein kleines Stück des Seiten- und Hauptschiffs und ein langgestrecktes Biforium zu sehen sind. Die unterschiedliche Positionierung der Bauwerke folgt offenbar einer Hierarchie, die sich nach ihrer Bedeutung und ihrem Beitrag zur Schönheit des Platzes richtet. Besondere Bedeutung kommt den beiden an den vorderen Ecken der Häuserzeilen platzierten und besonders aufwendig gegliederten *palazzi*, dem (antik gemeinten?) Grabmal und dem ihm gegenüberliegenden freistehenden Palast mit Wappenschmuck zu. Alle übrigen Gebäude ordnen sich ihnen unter bzw. dienen eher als Folie, vor der die Qualitäten der prominenteren Bauwerke besonders hervortreten. Zu den weniger wichtigen Bauten zählt auch der kleine Palast mit der Sgraffito-Dekoration (Abb. 136). Er besitzt zwar wie der benachbarte *palazzo* drei Geschosse, diese sind aber deutlich niedriger. Im Erdgeschoss befindet sich als einzige Öffnung ein rechteckiges Portal mit Hausteinvorverkleidung und geradem Gesims; eine Außenbank wie vor beinahe allen anderen Palästen fehlt hier. Im *Piano nobile* öffnen sich über einem Gesimsband vier rundbogige Fenster, neben denen Haken für Vorhänge und Fahnenhalter aus der Wand ragen; in zwei Fensteröffnungen sind die innen angebrachten hölzernen Läden sichtbar. Das dritte Geschoss ist als offene Loggia gestaltet, deren Steinsäulen die Pfette und das vorkragende, mit Ziegeln gedeckte Dach tragen. Im Kontext der im Bild dargestellten Palastfassaden ist jedoch vor allem die Wanddekoration bemerkenswert, deren mittelgrau getönte Flächen mit einer isodomen Quaderung überzogen sind. Die Hausteinvorverkleidung der Fenster umgibt eine weiße Linie, wie sie auch bei den erhaltenen Sgraffito-Dekorationen in Florenz die Grenze zwischen Putz und Steinelementen definiert. Dabei handelt es sich um ein weiteres, eigentlich nebensächliches Detail, das dennoch in die Darstellung Eingang gefunden hat. Für den Maler stellte die starke perspektivische Verkürzung der im Gemälde nur wenige Zentimeter breiten Gebäudefront eine Herausforderung dar, verlangte sie doch über eine exakte Vorzeichnung hinaus eine extrem präzise malerische Ausführung. Die Verkürzung stand vermutlich einer Ausstattung der Fassade mit den zur Entstehungszeit der Tafel üblichen Zier- und Architekturmotiven wie Festons, Putten

403 Florentiner Künstler, Prospekt eines Platzes, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Tempera (?) auf Pappelholz, 131 × 233 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 1615 (Eigentum des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins, Berlin). Im Museum und dessen Gesamtverzeichnis wird das Bild unter „Francesco di Giorgio, zugeschrieben“ geführt und auf „um 1490/1500“ datiert; Gemäldegalerie/Gesamtverzeichnis 1996, S. 50; siehe auch Beitrag zum besprochenen Bild von Hannelore Nützmann in: Gemäldegalerie/Meisterwerke 2010, S. 336 f.

404 Siehe u. a. Krautheimer 1994, S. 233–157; Witting 1915, S. 209; Angelini 1993, S. 332 f.; Weller 1943, S. 57. Laut einer freundlichen Auskunft von Neville Rowley, Kurator an der Gemäldegalerie Berlin und am Bode-Museum, hat sein Kollege Roberto Contini auf der Tafel mehrere bislang übersehene Figuren entdeckt.

405 Vgl. Krautheimer 1994, S. 235. Dass das Hadriansgrabmal als turmartig aufragendes Monument wahrgenommen werden konnte, belegt Taddeo di Bartolos Darstellung in seiner Rom-Karte in der *Anticappella* im Palazzo Pubblico in Siena (1406 bis 1414). Das Mausoleum besteht dort aus einem annähernd würfelförmigen Sockel mit Spiegelflächen an seinen Seiten und einem zylindrischen Zwischengeschoss mit Quaderung, das von einem hohen quaderförmigen Turm bekrönt wird. Zu weiteren Darstellungen siehe: Census (online), Mausoleum of Hadrian (Zugriff: 15. September 2020).



Abb. 135 Florentiner Künstler, Prospekt eines Platzes, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Tempera (?) auf Pappelholz, 131 × 233 cm, Berlin, SMB Gemäldegalerie

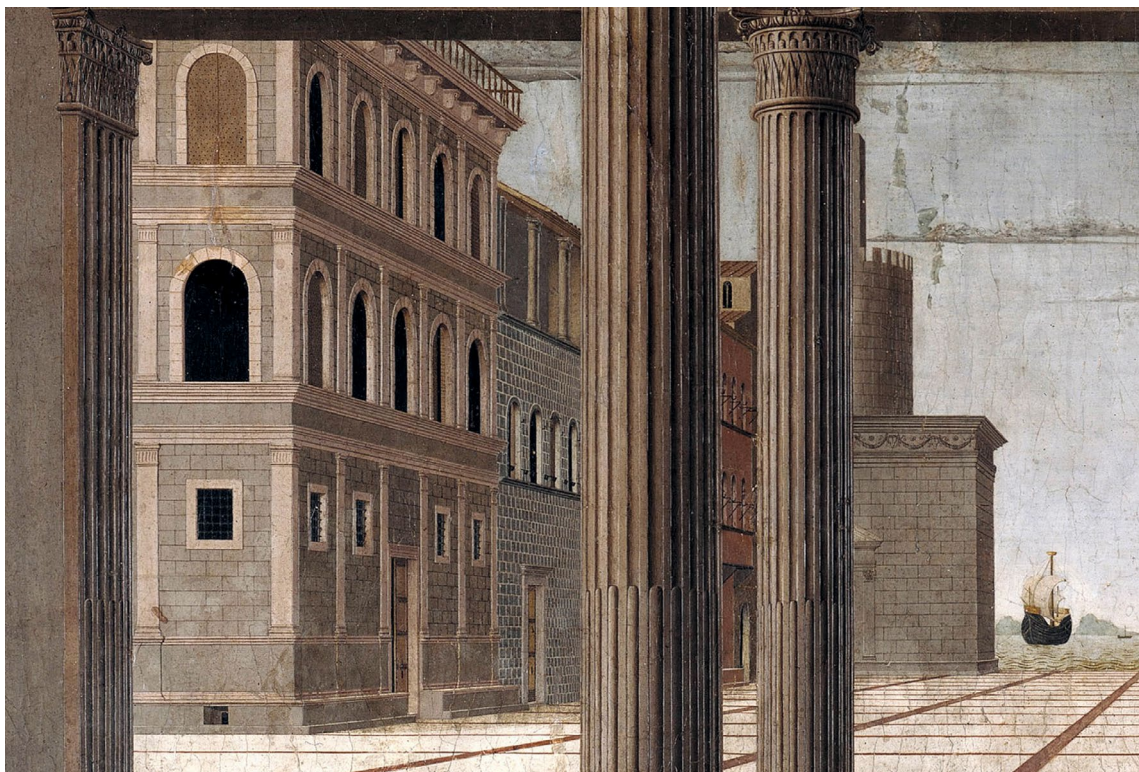


Abb. 136 Florentiner Künstler, Prospekt eines Platzes, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Detail mit Palast mit Sgraffito-Fassade





Abb. 137 Florentiner Künstler, Prospekt eines Platzes, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Detail mit Gartenmauer mit Sgraffito-Dekoration



Abb. 138 Palazzo Medici, gezinnte Gartenmauer, Sgraffito-Dekoration (rekonstruiert, restauriert), Aufnahme 2012

oder Pilastern entgegen, die zu kaum lesbaren Zerrbildern geworden wären. Allerdings ist auch bei den übrigen Bauwerken eine gewisse Zurückhaltung gegenüber einer Darstellung von Ornamenten jenseits der klassischen Architekturglieder zu spüren. Im Hinblick auf die Sgraffito-Fassade ist zweierlei festzuhalten: Selbst wenn dem Künstler offensichtlich daran gelegen war, eine der verbreiteten Dekorationen in seinen Prospekt aufzunehmen und sie trotz der mit ihrer kleinteiligen Struktur verbundenen Schwierigkeiten korrekt darzustellen, weist er ihr im Kontext seiner architektonischen Musterstücke einen subalternen Platz zu. Seine Favoriten sind eindeutig Fassaden mit plastischer Gliederung (wie am Palazzo Ducale in Urbino oder am Florentiner Palazzo Rucellai) bzw. Hausteinquaderung (wie am Palazzo Boni Antinori in Florenz). Dieser Rangzuweisung entspricht auch das zweite Bauwerk im Bild, das mit einer Sgraffito-Dekoration versehen ist: die gezinnte Mauer am rechten Bildrand (Abb. 137), die den durch einen aufragenden Baum als solchen markierten Garten des Eckgebäudes abschirmt. Ihre Außenfläche ist als Quadermauerwerk gestaltet, deren Fugenverlauf sich klar als Sgraffito-Bild zu erkennen gibt, denn im Bereich der Zinnen entstünden durch die Anordnung der Stoßfugen Quaderformate, die bei einer aus Steinen gefügten Mauer unüblich wären. Für eine Mauer wie diese gab es in Florenz mit dem Garten bzw. zweiten Hof des Palazzo Medici ein prominentes Beispiel (Kat. Nr. 21; Abb. 138), auch wenn dieser gewiss nicht das einzige mögliche Vorbild für eine innerstädtische Palastgarteneinfriedung war.

### **Spalliera-Tafel mit Prospekt der Piazza Ognissanti Florentiner Künstler, 1470er Jahre**

Gezinnte Gartenmauern finden sich auch in einem weiteren, früher in Berlin aufbewahrten und heute weitgehend in Vergessenheit geratenen Architekturprospekt (Abb. 139),<sup>406</sup> auf dem ebenfalls ein von Palästen umgebener Platz dargestellt ist. Die zwischenzeitlich an der Vorderseite eines nicht zugehörigen, späteren *Cassone* montierte Tafel ist seit Ende des Zweiten Weltkriegs verschwunden;<sup>407</sup> lediglich einige Schwarz-Weiß-Aufnahmen halten ihr Aussehen fest. Die Gartenmauern und die Wände der Paläste sind mit einer weißen Quaderung überzogen, die Fenster sind entsprechend gerahmt. Einer um 1910 angefertigten, offenbar sehr präzisen Kopie<sup>408</sup> zufolge waren alle vier großen Gebäude in einem hellen Grauton gehalten; einen anderen, rötlichen Ton zeigen lediglich die Friese an den beiden vorderen Palästen, eine durch das linke Gebäude beinahe vollständig verdeckte Fassade und die Stadtmauer im Hintergrund. Im Unterschied zur eben besprochenen *Spalliera*-Tafel ist der Platz hier zu identifizieren: Es handelt sich um eine freie Darstellung der Piazza Ognissanti. Hierauf deutet nicht nur das Porträt des Palazzo Lenzi (im Bild rechts) hin (Abb. 140), sondern auch die Mauer im Hintergrund, die, wie der Kettenplan und der Plan Stefano Buonsignoris zeigen (Abb. 141), den Platz zum Arno hin abschloss. Hinzugekommen ist die im Kettenplan etwas weiter westlich zu findende „Porticcuola del Prato“, ein Nebentor der Stadtbefestigung. Da der Palazzo Lenzi ab Anfang der 1460er Jahre eine Sgraffito-Dekoration besaß (Abb. 142),<sup>409</sup> die – als Rekonstruktion – bis heute die weite Piazza Ognissanti dominiert, ist eine ent-

406 Prospekt eines fiktiven Platzes mit dem Palazzo Lenzi, 36 × 147 cm, früher Berlin, Kunstgewerbemuseum Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. 1885,884 (laut freundlicher Auskunft von Achim Stiegel, Kurator der Möbelsammlung im Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen Berlin). Zur Tafel: Lehmann 1936; Schubring Cassoni, Bd. 1, S. 173, Bd. 2: Abb. 795. Vermutlich war das Gemälde ursprünglich nicht an der Vorderseite eines *cassone* angebracht, da bei solchen Tafeln mit Rücksicht auf die Betrachter:innenposition die Horizontlinie in der Regel sehr hoch liegt. Hier hingegen befinden sich der Fluchtpunkt und die Horizontlinie auf der Höhe des unteren Drittels, also sehr niedrig. Es ist daher anzunehmen, dass die Tafel etwa in Blickhöhe montiert war, möglicherweise an einem *lettuccio*.

407 Der *Cassone* wurde von Stefano Bardini mit dem Platzprospekt versehen; Auskunft von Achim Stiegel (siehe Anm. 406).

408 Die Kopie beschränkte sich nicht auf das Bild, sondern umfasste auch die nicht zugehörige Truhe. Der kopierte *cassone* wurde vom Auktionshaus Leo Spik (Berlin) am 22. Oktober 2005 verkauft; der aktuelle Aufbewahrungsort ist unbekannt; Auskunft von Achim Stiegel (siehe Anm. 406).

409 Vom realen Palazzo Lenzi unterscheidet sich dessen Darstellung lediglich durch eine fehlende Fensterachse und durch die Reduzierung der Dekoration auf die Quaderung. Zur klaren Identifizierbarkeit tragen die kleine *altana* auf dem Dach, der

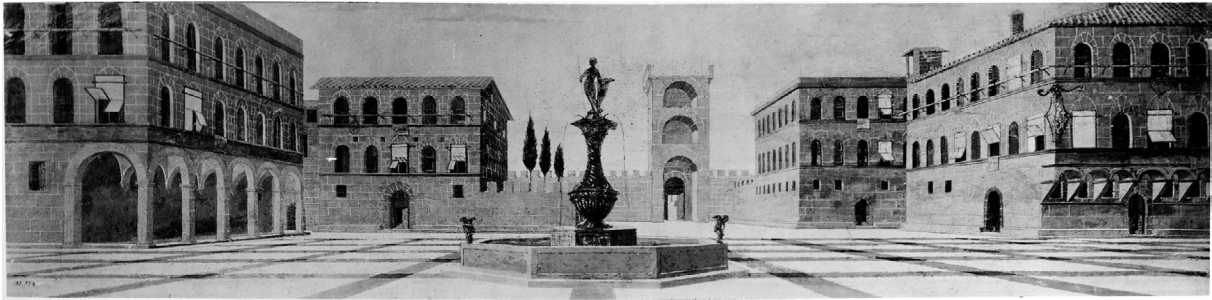


Abb. 139 Unbekannter Florentiner Künstler, Prospekt eines fiktiven Platzes mit dem Palazzo Lenzi, vermutlich von einer Spalliera, Tempera auf Holz, früher Berlin, SMB – Kunstgewerbemuseum

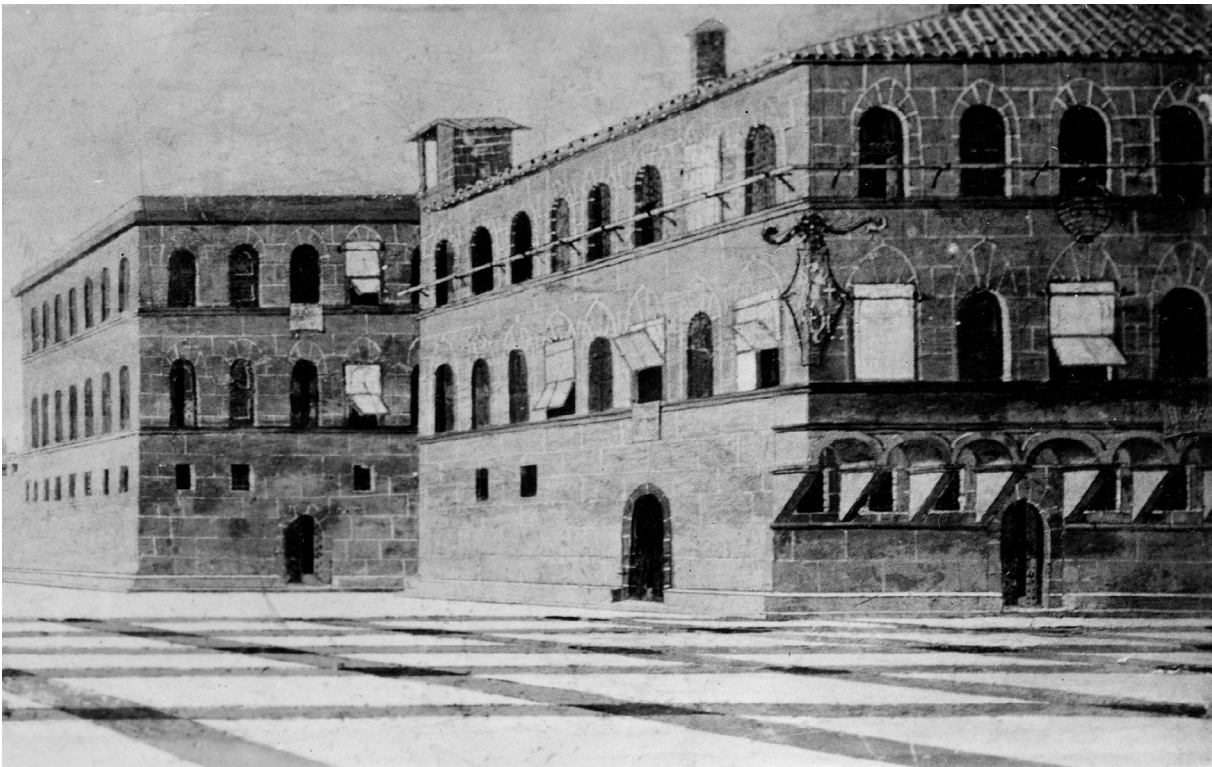


Abb. 140 Unbekannter Florentiner Künstler, Prospekt eines fiktiven Platzes, Detail mit Palazzo Lenzi

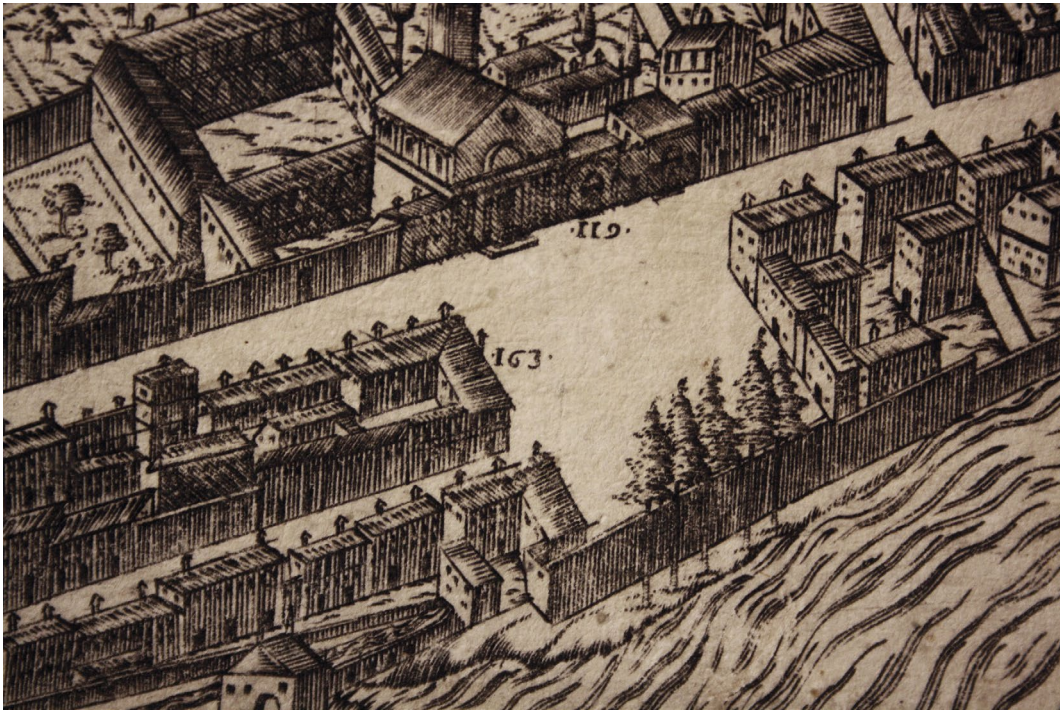


Abb. 141 Stefano Buonsignori, Pianta [...], Ausschnitt mit Palazzo Lenzi und Piazza Ognissanti, Kupferstich, 1584/1594



Abb. 142 Palazzo Lenzi, Fassade zur Piazza Ognissanti, Aufnahme 2022



Abb. 143 Sandro Botticelli, Wunder des hl. Zenobius, um 1500, Tempera auf Holz, London, National Gallery

sprechende Interpretation der übrigen Fassaden gerechtfertigt, auch wenn das Überangebot an Sgraffito-Dekorationen etwas verdächtig erscheint. Für die Frage nach dem Status solcher Dekorationen ist vor allem entscheidend, dass ihre Darstellung nicht im Widerspruch zu der hier ins Bild gesetzten Vorstellung von einer idealisierten Piazza Ognissanti stand. Deren deutlich prosaischeres Aussehen wurde für den Prospekt mit großen, blockartigen Palästen unterschiedlichen Typs, zum Teil mit eigenen Gärten, einer geometrischen Pflasterung und einer prächtigen, mit Bronzefiguren geschmückten Brunnenanlage in der Platzmitte angereichert. Als Auftraggeber:in der *Spalliera*-Tafel ist ein Mitglied der Lenzi-Familie zu vermuten.

### **Spalliera-Tafel mit Auferweckung eines Kindes durch den hl. Zenobius Sandro Botticelli und Werkstatt, um 1500**

Den gleichen Schauplatz wie Giovanni di Francesco Toscani in seiner *corsa del palio* (siehe oben) wählte Botticelli für eine um 1500 in seiner Werkstatt entstandene *Spalliera*-Tafel (Abb. 143).<sup>410</sup> Ein Stück der Fassade von San Pier Maggiore auf der rechten Bildseite und die Volta di San Piero situieren die dargestellten Ereignisse am östlichen Ende des gleichnamigen Borgo (auch Borgo degli Albizi); das eigentliche Wunder spielt sich jedoch vor dem in strenger Frontalansicht gegebenen dreiaxigen Palast ab, in dem der bis heute erhaltene Palast der Alessandri<sup>411</sup> wiederzuerkennen ist. Bei beiden Gebäuden kam es dem Künstler offensichtlich nicht darauf an, die tatsächliche Situation wiederzugeben bzw. die Architektur bewohnt und belebt aussehen zu lassen. Den Palast, dessen Erdgeschoss mit Bossenquadern aus *Pietra forte* verkleidet ist, versah er vollständig mit einer isodomen Quaderung auf grauem Grund, die das

von mächtigen *beccatelli* gestützte *sporto*, die Außenbank, die beiden Portale und die Position des Wappenschildes an der Gebäudekante bei; siehe Kat. Nr. 27. Gut lesbar ist das Wappen nicht: Schubring sah hier zwei „steigende Hunde“, Stiegel interpretiert es als Pazzi-Wappen. Da es sich offensichtlich nicht um den Stierkopf der Lenzi handelt, müssen eine spätere Änderung des Wappens oder ein/e andere/r Auftraggeber:in in Betracht gezogen werden.

410 Sandro Botticelli, Drei Wunder des hl. Zenobius, um 1500, Tempera auf Holz, 64,8 × 139,7 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. NG3919. Die Tafel gehört zu seinem um 1500 entstandenen *spalliera*-Zyklus mit der Zenobius-Legende; zuletzt: Botticelli 2009, Kat. Nr. 63, S. 317; Callmann 1984; Lightbown 1978, Bd. 2, S. 108, Nr. B94.

411 Repertorio (online), Casa degli Alessandri/Borgo degli Albizi 34r-36r-38r-40r (Zugriff: 15. September 2020).

Gebäude ernst und streng wirken lässt, insbesondere im Vergleich zu den in den Jahrzehnten zuvor entstandenen Fassadendekorationen mit ihren *putti reggifestoni* und reich ornamentierten Sgraffito-Friesen.<sup>412</sup>

## Andere Bilder mit Sgraffito-Dekorationen

Neben den *Cassone*- und *Spalliera*-Tafeln waren nur drei weitere – und sehr unterschiedliche – Bilder zu finden, die Sgraffito-Dekorationen zeigen.

### Altarretabel mit der Kreuzabnahme

#### Fra Angelico, ca. 1431–1432, Lorenzo Monaco, Anfang 1430er Jahre

Einen Landsitz mit einer Sgraffito-Quaderung zeigt das Altarbild,<sup>413</sup> das Fra Angelico zu Beginn der 1430er Jahre im Auftrag von Palla di Nofri Strozzi für die Sakristei von Santa Trinita schuf (Abb. 144).<sup>414</sup> Im Bild befindet sich oberhalb der Gruppe der trauernden Frauen eine mächtige burgartige Anlage mit Turm (Abb. 145), auf deren im Sonnenlicht liegender Seite regelmäßiges Quadermauerwerk zu sehen ist.<sup>415</sup> Die sandfarbene Wand ist von einem feinen weißen Liniennetz überzogen, das wie gleichzeitige Sgraffito-Dekorationen nicht den Verlauf von Fugen, sondern die Randschläge der Quader darstellt. Die Farbigkeit des Untergrunds entspricht ganz dem ungefärbten, vom Sand bestimmten Ton des gekratzten Putzes, der an den Fassaden zu beobachten ist, die vor dem Aufkommen des grau-weißen Sgraffito entstanden sind.<sup>416</sup> Auch wenn sich für eine der Darstellung Fra Angelicos vergleichbare Außengestaltung eines Landsitzes kein zeitgenössisches Beispiel erhalten hat, so ist doch davon auszugehen, dass es solcherart verzierte Gebäude im Umland von Florenz gab, da sich für diese Zeit Sgraffito-Quaderungen in Innenhöfen von Landsitzen<sup>417</sup> und – für die zweite Jahrhunderthälfte – auch an deren Fassaden nachweisen lassen.<sup>418</sup> Die prominente Positionierung der Burg im Bild, die weder als Ortsangabe notwendig noch durch irgendeinen anderen Bezug zum Bildgeschehen begründet ist, und das florentinisch anmutende Jerusalem<sup>419</sup> erlauben die Vermutung, dass hier auf einen der zahlreichen

412 Siehe u. a. die Paläste Lapi (Kat. Nr. 19), Gianfigliuzzi (Kat. Nr. 24), Spinelli (Kat. Nr. 26), Lenzi (Kat. Nr. 27), Benizzi (Kat. Nr. 28), Tanagli (Kat. Nr. 29), Nasi (Kat. Nr. 31), Vecchietti (Kat. Nr. 32) und Capponi (Kat. Nr. 34) und den Palazzo dell'Arte di Por Santa Maria (Kat. Nr. 33).

413 Inv. 1890, Nr. 8509, Tempera auf Holz, 276 × 287 cm; Cole Ahl 1980, S. 140, Anm. 23; bei Darrel D. Davisson andere Maßangaben; Davisson 1975, S. 321. Zum Altar außerdem: Strehlke 2008; Strehlke 2005; Pope-Hennessy 1974, S. 176.

414 Strehlke schlägt Palla di Nofri Strozzi's Sohn Lorenzo als Auftraggeber vor, obwohl dieser m. E. für einen dezidiert auf die Funktion der Sakristei als Familiengrablege bezogenen Auftrag mit etwa 28 Jahren noch zu jung war. Lorenzos mögliche Präsenz in beiden Altarbildern ist eher mit der zur Nutzung als Familiengrablege passenden Betonung genealogischer Aspekte zu erklären, wie sie später u. a. in der Kapelle im Palazzo Medici oder noch später in der benachbarten Cappella Sassetti zu beobachten sind; Strehlke 2008; S. 145–185. Diane Cole Ahl datiert das Gemälde auf Basis sorgfältiger stilistischer Beobachtungen auf ca. 1430; Cole Ahl 1980, S. 140–143. Zu Palla als Auftraggeber: Gregory 1987; zur Sakristei von Santa Trinita: Jones 1984.

415 Das Fehlen einer solchen Gestaltung auf der Schattenseite der Anlage ist wohl mit deren dunklerem Ton, vor allem aber mit der starken perspektivischen Verkürzung zu erklären, die eine der Sonnenseite vergleichbare Ordnung, Feinheit und Genauigkeit erschwert hätte. Da der Künstler einen ins Auge fallenden Qualitätsunterschied nicht in Kauf nehmen wollte, verzichtete er auf die Vervollständigung der Fassadengestaltung.

416 Siehe hierzu Kap. II Geschichte, S. 69.

417 So bei der Villa Portinari und der Villa Tornabuoni; Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 6, S. 54 f.; Thiem/Thiem 1964, Kat. 35, S. 82 f. Aus der zweiten Quattrocento-Hälfte stammen die Innenhöfe des Landsitzes von Francesco Sassetti (La Pietra) und der Villa von Filippo Strozzi in Santuccio; La Pietra: Lillie 2005, S. 180–235; Huth 2016, S. 84–87; Santuccio: Lillie 2005, S. 19 f., Abb. 96, 97.

418 So die Villa Le Brache von Giovanni Tornabuoni in Castello; Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 35, S. 82 f.

419 Cole Ahl 2008.



Abb. 144 Fra Angelico, Altarretabel mit der Kreuzabnahme Christi, 1431-1432, Tempera und Gold auf Holz, Museo di San Marco, Florenz

Landsitze der Strozzi-Familie angespielt wird. Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei ihm um die nur acht Kilometer nördlich von Florenz gelegene Villa La Petraia (Abb. 146),<sup>420</sup> die Palla Strozzi in seiner *portata* für den Catasto von 1427 wohl zum Zwecke des Steuerbetrugs als heruntergekommenes Herrenhaus („[...] Una possessione detta la Petraia nel Popolo di San Michele a Castello, ch'è rovinato l'abituro da Signore [...]“)<sup>421</sup> beschreibt. Anhand der Bezeichnungen in den Verkaufsakten von 1463 als „chasamentum palatium sive fortilitium Petraiae“ bzw. als „palatium sive fortilitium cum turrj est domo [pro] domino“<sup>422</sup> lässt sich die nach der Exilierung Palla Strozzi 1434 wohl nicht mehr veränderte Anlage allerdings als befestigtes, also mit gezinnten Mauern versehenes Gebäude mit Turm rekonstruieren.<sup>423</sup> Obwohl der Landsitz erst 1419 in Pallas Besitz gelangte,<sup>424</sup> ist an der dem Innenhof zugewandten Südseite des Turms ein reliefierter Tondo aus *Pietra forte* mit dem Wappen seines Vaters Nofri (+1418)<sup>425</sup> und dessen Motto „Par.vus“ angebracht,<sup>426</sup> der dem Tondo an der Fassade der Sakristei ähnelt (Abb. 147). Die Bedeutung des Anwesens für Palla Strozzi und dessen Ansehen in seinem persönlichen Umfeld werden durch die Tatsache unterstrichen, dass Francesco Filelfo allein die Villa La Petraia in seinem Nach-



Abb. 145 Fra Angelico, Altarretabel mit der Kreuzabnahme Christi, Detail mit Villa La Petraia

420 Zu La Petraia: Chiostris 1972; Gobbi Sica 2007, S. 168 f.; Acidini Luchinat/Galetti 1995. Palla Strozzi hatte in den 1420er Jahren in der unmittelbaren Umgebung von La Petraia Land und Gebäude hinzuerworben; u. a. eine weitere Villa („el palagio chon 2 torri e altri difici chollorto posti di sotto alla Petraia luogho detto alla Piazza“, ASE, Carte Strozziiane, ser. 4, vol. 363, Quaderno di spoglio, c. 3, Zitat und Angaben nach Jones 1984, S. 80, Dok. 94).

421 ASE, Catasto 76 (1427), fol. 171v (Angaben nach Lillie 2005, S. 274, Kat. Nr. 14, La Petraia); hier zit. nach Patzak 1913, S. 191 f., Anm. 318. Die *portata* findet sich auch in den Carte Strozziiane; ASE, Carte Strozziiane, ser. 3, vol. 129, cc. 23f (Angaben nach Jones 1984, S. 42, Anm. 80)

422 So in zwei beim Verkauf 1463 ausgestellten notariellen Urkunden; ASE, Notarile Antecosimiano, (Pierozzo di Cerbino), c. 340; Zitat und Angaben nach Chiostris 1972, S. 15.

423 Zu Chiostris Rekonstruktion des mittelalterlichen Zustandes und der Veränderungen im Quattrocento; Chiostris 1972, S. 17–20. Die frühe Bedeutung der Burg spiegelt ein Dokument von 1381 wider, in dem sich die „in fortilitia que vulgariter dicitur la Petraia“ versammelten Vertreter von vier Nachbargemeinden von San Michele a Castello dazu verpflichten, gemeinsam mit deren Besitzer Boccaccio di Attaviano Brunelleschi „dictam fortilitiam ad honorem et statum comunis Florentie“ zu erhalten; ASE, Notarile Antecosimiano, 15087 (Niccolò di Ciuto; 1381–1383), cc. 1r–v, 5. Dezember 1381 und ebd. Eintrag 81; Zitat und Angaben (vervollständigt, A. H.) nach Pirillo 2001, S. 183, Anm. 71.

424 Palla hatte die Villa 1419 von Attaviano di Boccaccio Brunelleschi erworben; Lillie 2005, S. 295, Anm. 132.

425 Jones 1984, S. 10 f.

426 In einem runden profilierten Rahmen ist ein Turnierschild mit einem horizontalen, heute weitgehend verwitterten Band zu sehen, das ursprünglich die drei Strozzi-Monde zeigte. Über dem Schild befindet sich ein nach links gewandter Stechhelm mit einem Schwan (Kopf und Hals) als Helmzier. Zu seinen Seiten ist in gotischen Lettern Nofris französisches Motto „Par.“ und „vvs“ (für „Par vous“, frz. „Für Euch“) zu lesen (Abbildung in: Acidini Luchinat/Galetti 1995, Abbildung S. 8); zum Motto: Jones 1984, S. 9–106, S. 18 und 15, Anm. 28.





Abb. 146 Villa La Petraia, Aufnahme 2013



Abb. 147 Villa La Petraia, Turm, Südwestseite, Wappenrelief

ruf auf Palla hervorhebt.<sup>427</sup> Eine Verbindung zu Santa Trinita ergibt sich auch durch die in unmittelbarer Nähe befindliche Kalkbrennerei,<sup>428</sup> die 1420 Material für den Bau der Sakristei lieferte und ebenfalls in den 1420er Jahren die beiden nahen Villen La Petraia und Il Palagetto mit Baumaterial versorgte.<sup>429</sup> Diese Indizien werden durch einen konkreten topografischen Verweis im Bild präzisiert: Unmittelbar neben den burgartigen Bau hat der Maler im Rahmenwerk den Erzengel Michael gestellt (Abb. 148), denn La Petraia gehörte, wie Palla in seiner *portata* 1427 angibt,<sup>430</sup> zu der nur ein paar hundert Meter entfernten Pfarrkirche von San Michele a Castello, deren Areal direkt an das seine anschloss.<sup>431</sup> Die Abnahme des toten Jesus vom Kreuz und die hier als nächste Etappe der Passionsgeschichte mitzudenkende Grablegung werden so doppelt in den Einflussbereich der Familie verlegt: zum einen durch die Aufstellung des Altars in der als Familiengrablege konzipierten Sakristei von Santa Trinita, zum anderen durch die Verortung dargestellten Handlung im ländlichen Besitz des Stifters. Palla und sein ältester Sohn Lorenzo werden im Gemälde möglicherweise durch zwei, der Familie verbundene fromme Personen vertreten, die durch nimbusartige Kränze aus feinen goldenen Strahlen hervorgehoben sind. Während Lorenzos mutmaßlicher Vertreter Alessio degli Strozzi (+1383),<sup>432</sup> durch seine Gesten sich und die Betrachter dem toten, aber bald auferstehenden Erlöser – das Thema der Giebelfelder Lorenzo Monacos –



Abb. 148 Fra Angelico, Altarretabel mit der Kreuzabnahme Christi, Rahmen, Detail mit hl. Michael

- 427 Filelfo schreibt 1462: „[...] quello nobile cavaliere, della quale cosa questo fa singulare testimonio, che essendo messo all'incanto una certa possessione di suavissima amenità, la quale vulgarmente si chiama la Petraia deli Strozi, non si trovò per alquanti giorni alchuno comperatore, tanta era la grandezza et magnanimità di quello huomo.“ (Hervorhebung A. H.); Nachruf aus dem Lateinischen auf Bitte von Carlo Strozzi übersetzt von Pierantonio Acciaiuoli, BNCF, Florenz, II, 67, ff. 35v–37v (ex 226v–228v); Zitat und Angaben nach Adam 1974 (online), S. 357–360, 358 (Zugriff: 16. September 2020).
- 428 Jones 1984, S. 9–106, hier S. 81, Dok. 97. Die Kalkbrennerei wird auch in den notariellen Urkunden zum Verkauf von 1463 erwähnt, ASF, Notarile Antecosimiano, (Pierozzo di Cerbino), c. 340; Zitat und Angaben nach Chiostrri 1972, S. 15); Lillie 2005, S. 78. Die „Capitani di Parte Guelfa“-Karte von San Michele a Castello zeigt zwischen Kirche und Villa La Petraia ein Gebäude mit der Beischrift „fornace“, *Piante di popoli e strade – Capitani di Parte Guelfa – 1580–1595*, II, c. 375; Lillie 2005, S. 21, Abb. 5.
- 429 Für die Sakristei: Jones 1984, S. 70, Dok. 51 (Carte Strozziiane, ser. 4, vol. 343, c. 23), S. 81, doc. 97 (Strozziiane, IV, 363, cc. 7, 11, 17, 26, 28). Lillie meint, dass die Kalkbrennerei auch Material für die beiden nahen Villen bereitstellte; Lillie 2005, S. 78. 1430 wird die Anlage als unbenutzt bezeichnet; ASF, 1430 Catasto, 405, fol. 127r (Angaben nach: Lillie 2005, S. 78 und 305, Anm. 125).
- 430 ASF, Carte Strozziiane, ser. 3, vol 129, cc. 23 f. (Angaben nach Jones 1984, S. 42, Anm. 80) bzw. ASF, 1427 Catasto, 76, fol. 171v (Angaben nach Lillie 2005, S. 274, Kat. Nr. 14, La Petraia); vollständig abgedruckt bei: Patzak 1913, S. 191 f., Anm. 318; vgl. Anm. 419 oben.
- 431 Nachbargrundstücke laut *portata* 1427: „[...] 1/3 la chiesa di Chastello [...]“; ASF, 1427 Catasto, 76, fol. 171v (Angaben nach Lillie 2005, S. 274, Kat. Nr. 14, La Petraia); zitiert nach Patzak 1913, S. 192 (zu Anm. 318). In der Beschreibung der Grundstücksgrenzen in einer der in Anm. 426 erwähnten Notarakten zum 1463 erfolgten Verkauf des Besitzes ebenso: „[...] a sesto bona Sancta Ecclesia Sancti Michaeli predicta [= a Chastello]“, ASF, Notarile Antecosimiano, (Pierozzo di Cerbino), c. 340; Zitat und Angaben nach Chiostrri 1972, S. 15 und 16).
- 432 Die Identifizierung ist nicht gesichert. Nach Middeldorf sind hier möglicherweise der *beato* aus der Strozzi-Familie (+1383) mit einem S. Alessio Confessore, dessen jährliches Fest am 17. Juli in einer der Strozzi-Kapellen gefeiert wurde, verbunden; Middeldorf 1955, S. 182, Anm. 3.

anempfehlend, in demütiger Haltung vor dem Kreuz kniet, weist der eventuell seinen Vater Palla repräsentierende *beato*<sup>433</sup> dem bildlichen wie realen Publikum mit der Dornenkrone und den Nägeln die neben dem Kreuz wichtigsten materiellen Zeugnisse des Leidens Christi vor.<sup>434</sup> Die Gegenstände muss er von den beiden durch Nimben ausgezeichneten Männern empfangen haben, die gerade den Körper Christi vom Kreuz gelöst haben und ihn nun vorsichtig herablassen. Bei ihnen handelt es sich um Joseph von Arimathia und Nikodemus. Der Name des Letzteren erscheint mehrfach am Saum seines Gewandes,<sup>435</sup> der Zusatz „MAGISTER“ postuliert unter Bezugnahme auf Johannes 3,1 („[...] respondit Iesus et dixit ei: Tu es magister Israhel, et haec ignoras?“), dass Gelehrsamkeit ohne den Glauben an Christus unmöglich sei.<sup>436</sup> Für einen gelehrten und humanistisch interessierten Mann wie den Stifter ist dies ein wichtiger Aspekt, weil er den Glauben zur Voraussetzung und zum Korrektiv alles Wissens erklärt. Nach der Kreuzabnahme und der Salbung des Toten bestatten ihn Nikodemus und Joseph von Arimathia in dessen Grablege. Die durch die hier intendierte Verbindung von Familie bzw. Familiengrabmal und dem Grab Christi auf ein erstaunliches Niveau gesteigerte Verschmelzung von privater Funktion und religiösem Thema ist in Florenz keine Ausnahme. Ihren Höhepunkt markiert das ca. 1458 bis 1467 für Giovanni Rucellai erbaute Grabmal in San Pancrazio,<sup>437</sup> das die Form des Heiligen Grabes aufnimmt und mit der von ihm an der Fassade von Santa Maria Novella in monumentaler Dimension wiederbelebten traditionellen Florentiner Marmorinkrustationstechnik (Arbeiten an der Fassade ab ca. 1459) verbindet.<sup>438</sup> Dort befindet sich mit der ebenfalls als Heiliges Grab inszenierten Treppenanlage der Cappella Strozzi di Mantova ein möglicher Bezugspunkt von Giovanni Rucellais Tempietto, der ursprünglich selbst in Santa Maria Novella, wahrscheinlich in der gegenüberliegenden Cappella Rucellai, errichtet werden sollte.<sup>439</sup>

Das Altarretabel mit der Kreuzabnahme (oder einer anderen, thematisch nahen Passionsszene, beispielsweise einer Beweinung oder Grablegung), einem für Florentiner Altarbilder bis dahin unüblichen Bildthema, war als Pendant zu der kurz zuvor bei Gentile da Fabriano in Auftrag gegebenen, als Motiv für ein Altarbild ebenso ungewöhnlichen Anbetung der Könige gedacht (Abb. 149).<sup>440</sup> In der Familiengrablege erhielten die Altarbilder durch die Nähe ihrer Themen zur Geburt und zum Tod Christi einen genealogischen Aspekt, der sich möglicherweise im gemeinsamen Auftreten von Palla Strozzi und seinem Sohn Lorenzo in beiden Bildern konkretisiert. Doch statt tatsächlich eine Geburt Christi und seinen Tod am Kreuz als Motive auszuwählen, entschied sich der reiche und gebildete Palla Strozzi für the-

433 Für diese Person gibt es keine im Ansatz überzeugende Identifizierung; siehe auch Middeldorf 1955, S. 182, Anm. 3. Orlandis Vorschlag, in ihm Beato Giovanni da Vespignano (eigentlich Giovanni de' Bruni, +1331) zu erkennen, ist nicht recht nachvollziehbar; Orlandi 1964.

434 Strehlke geht von einer Bezugnahme auf eine Heilig-Kreuz-Reliquie aus, die zu einem nicht genau bestimmbareren Zeitpunkt durch die mit den Strozzi durch Heirat verbundene Familie Ardinghelli in den Besitz der Kirche gelangte; Strehlke 2008, S. 145–185, hier S. 182, Anm. 128.

435 An den Säumen der Ärmelaufschläge sind „NI“ (rechter Ärmel) und „CHODEMVS“ (linker Ärmel) zu lesen. Am Saum des Obergewandes steht (über dem linken Unterarm Christi) „NICHODEMVS“.

436 Strehlke liest rechts neben der Aufschrift „MAGISTER“ die Buchstaben P und L, in denen er eine Abbreviation von PALLA erkennt. Die Bezeichnung MAGISTER PALLA erklärt er mit dessen Tätigkeit für das Florentiner Studio, die Aufschrift auf Nikodemus' Mantel (statt auf dem von Palla selbst) wird von ihm wenig überzeugend mit der Nähe zu der von Palla gehaltenen Dornenkrone gerechtfertigt; Strehlke 2008, S. 169.

437 Die Errichtung der Grabkapelle begann ca. 1458; Beluzzi 2006, S. 175 f. (mit Bibliografie); Kent 1981, S. 60; Dezzi Bardeschi 1966, S. 1–66, hier: S. 24.

438 Die Arbeiten begannen zwischen ca. 1458 und 1460; Alberti l'uomo 2006, S. 195–199; Kent 1981, S. 62; Dezzi Bardeschi 1970, S. 15, Appendix, Dokument 4 (1458). Zur Finanzierung der Fassade: Hatfield 2004, S. 81–128.

439 Dezzi Bardeschi 1970, S. 15 f. und Appendix, Dokumente 3 (1455) und 4 (1458).

440 So u. a. Laurence B. Kanter, der für Lorenzo Monacos Bild ebenfalls von einer größeren Passionsszene ausgeht; Kanter 2005, S. 87.



Abb. 149 Gentile da Fabriano, Altarretabel mit Anbetung, 1423 (dat.), Tempera und Schlagmetall auf Holz, Galleria degli Uffizi, Florenz

matisch verwandte Szenen, in denen reiche und gebildete Männer als Diener des Erlösers auftreten.<sup>441</sup> Der für das zweite Retabel verpflichtete Lorenzo Monaco konnte vor seinem Tod um 1424<sup>442</sup> nur die drei Giebelfelder für den bereits fertiggestellten Rahmen ausführen.<sup>443</sup> Als um 1430 Fra Angelico den Auftrag übernahm, wurde das Bild dem veränderten Kunstgeschmack entsprechend neu konzipiert, die Rahmenform und das Thema behielt man jedoch bei. Als Neuerung ist wohl neben der Monumentalisierung des Sujets vor allem die Personalisierung, also die Verknüpfung mit der Person des Stifters, anzusprechen, die im älteren Entwurf möglicherweise subtiler gewesen sein mag. Vermutlich fand nun auch erst die deutliche Allusion auf La Petraia ihren Weg in die Komposition, wo sie in etwa den Platz des verfallenen Betlehemer Stalls in der Anbetung der Könige einnimmt, dessen Mauerwerk gleichfalls mit großer Genauigkeit dargestellt ist.

Für die Frage nach der Rolle der im Bild prominent platzierten Sgraffito-Fassade ist entscheidend, dass mit dem *fortilitium* hier ein Bauwerk – vom Typus her selbst bereits ein Statussymbol – mit einer ordnenden und vereinheitlichenden Dekoration versehen wurde, die seinen Status offenbar hervorheben soll. Gleichzeitig profitiert sie von dessen Rang, weil ihre Bedeutung als angemessene Dekorationsform bestätigt wird. Wie bei Andrea Pisanos Relief sind die auf die genaue Wiedergabe charakteristischer Aspekte einer Sgraffito-Gestaltung verwendete Mühe und der nobilitierende Kontext Indikatoren für die Bedeutung, die Sgraffito zur Zeit der Entstehung von Fra Angelicos Altarbild zugemessen wurde.

### **Tafelbild mit Madonna und Kind Meister von Pratovecchio (zugeschrieben), um 1450–1475**

Eine ähnliche Präzision bei der Darstellung einer Sgraffito-Dekoration ist noch auf einem anderen Gemälde zu beobachten (Abb. 150). Die im Harvard Art Museum aufbewahrte hochrechteckige Tafel<sup>444</sup> zeigt die Madonna mit Kind in einer ungewöhnlichen Form: als verlebendigtes Bildwerk in einem Wandtabernakel, wie es in Florenz bis heute zum Stadtbild gehört.<sup>445</sup> Maria steht in einem engen, mit bunten Marmorplatten verkleideten, vollständig geschlossenen Raum und präsentiert ihren Sohn in einer fensterartigen Öffnung den Betrachter:innen, die wohl – seiner Blickrichtung und Geste nach zu urteilen – von rechts unten zu ihm aufblickten. Die aufwendige Rahmung der Wandöffnung besteht aus einer profilierten und mit Zahnchnitt, Astragal und einer Art Kyma geschmückten Sohlbank, zwei unkannelierten Säulen mit schlichten attischen Basen und ionischen Kapitellen florentinischen Typs (mit Hals-

441 Unklar ist auch, welchen Anteil die Vallombrosaner-Mönche von Santa Trinita an der Entscheidung hatten und ob die populären *sacre rappresentazioni* bei den Darstellungen Pate standen. Zur Bedeutung der Kreuzabnahme in der Kunst im Florenz der frühen Neuzeit siehe Bertling 1992, insbesondere S. 17–35.

442 Das genaue Todesdatum Lorenzo Monacos ist unbekannt; er hielt sich zuvor (1423/24) offenbar außerhalb von Florenz auf; Grazia Maria Fachechi, Artikel: LORENZO Monaco, in: *DBI* (online) (Zugriff: 15. September 2020).

443 Die Zuordnung von drei Predellentafeln Lorenzo Monacos (Florenz, seit 1998 im Museo di San Marco, Inv. 1890, Nr. 8615, Nr. 8616, Nr. 8617), die die hll. Nikolaus und Honophrius (den Namenspatron des Kapellenstifters Nofri und seines 1411 verstorbenen Sohnes Niccolò, Pallas Bruder) und die Geburt Christi zeigen, ist umstritten; bezüglich einer Verbindung und mit einer kurzen Diskussion der verschiedenen Positionen zuletzt: Angelo Tartuferi, Katalog-Scheda zu Lorenzo Monacos Predellentafeln, in: *Miniatura* 2003, Kat. Nr. 1,4 a–c, S. 64 f. Davisson versucht, von einer Zugehörigkeit der Predellentafeln zur Kreuzabnahme ausgehend, eine Rekonstruktion des Altarretabels; Davisson 1975, S. 321. Diane Cole Ahl lehnt Davissons Ansatz ab und bezweifelt eine Verbindung zwischen den Werken; Cole Ahl 1980, S. 142, Anm. 26.

444 Harvard Art Museum/Fogg Museum, Gift of Mr. and Mrs. Arthur Lehman. Die ungerahmte Tafel hat die Maße 78,74 × 65,09 cm. Sie ist grundiert und in Tempera bemalt, der zugehörige Rahmen ist verloren; [www.harvardartmuseum.org/art/231746](http://www.harvardartmuseum.org/art/231746) (Zugriff: 15. September 2020). Außer dem bislang nicht identifizierten Meister von Pratovecchio wurde das Bild Giovanni di Francesco del Cervelliera zugeschrieben; beide Vorschläge sind nicht wirklich überzeugend. Für den Hinweis auf das Bild danke ich Alexander Röstel.

445 Es ist allerdings unwahrscheinlich, dass das Bild tatsächlich als Wandtabernakel im Straßenraum oder einem Hof dienen sollte, denn Technik und Zustand lassen darauf schließen, dass es für einen Innenraum bestimmt und dort auch angebracht war. Bedauerlicherweise gibt es keine Informationen zur Provenienz des Bildes.



Abb. 150 Meister von Pratovecchio (zugeschrieben), Madonna mit Kind, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Tempera auf Holz, Harvard Art Museum/Fogg Museum

ring und tiefer Kehle) sowie einem prächtigen Gebälk. Während Architrav und Gesims erneut Zierleisten (hier: jeweils ein Astragal, Taustab, Blatt- und Zungenfries und wiederum das untypische Kyma der Sohlbank) zeigen, ist die Frieszone allein durch das Material – einen Streifen Porphyrt – ausgezeichnet. Als ein im Außenraum angebrachtes Wandtabernakel identifizierbar wird die Darstellung allerdings erst durch die ausschließlich für Außenwände benutzte Gestaltung, die neben der Rahmung zu erkennen ist, und auf die der Schatten der architektonischen Rahmung fällt. Bei der Gestaltung handelt es sich offensichtlich um eine Sgraffito-Dekoration, denn der Maler hat explizit sowohl deren Farbigekeit als auch das Motiv der von Randschlägen gerahmten Quaderfronten wiedergegeben. Angesichts der an Präsenzeffekten reichen Bildgestaltung muss davon ausgegangen werden, dass die gemalte Außenwand – die im beschränkten Bildraum kaum besser als durch einen Sgraffito-Putz zu charakterisieren gewesen wäre – als solche gelesen werden sollte, denn sie kontextualisiert das eigentliche Sujet der Tafel: die Erscheinung der Muttergottes und ihres Sohnes und dessen Kommunikation mit den Betrachter:innen.

Über die Feststellung hinaus, dass die Sgraffito-Dekoration hier als Kennzeichen einer Außenwand fungiert, sind hinsichtlich der Fragestellung dieses Kapitels weitere Schlussfolgerungen möglich: Die gestaltete Wand und das aufwendig gerahmte Tabernakel setzen ein entsprechendes Gebäude – vielleicht eine Kirche, eher aber einen privaten Palast – voraus. Da wegen der ungewöhnlichen Ikonografie von einem Auftragswerk auszugehen ist, könnte es sich hierbei tatsächlich um das private Wohnhaus der Auftraggeberin bzw. des Auftraggebers handeln. Die Fassade als *faccia* des Gebäudes und als bildliche Vertretung des Hausherrn, der Hausherrin bzw. der Familie würde auf der Tafel mit der verlebendigten Gottesmutter und ihrem gleichfalls leiblich präsenten Sohn korrelieren; beider Wohlwollen wäre mit dem Wohnhaus der Besitzer:innen der Tafel auf immer verbunden.

### **Fresko mit dem Tempelgang Mariens in der Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella Domenico Ghirlandaio und Werkstatt, 1485–1490**

Ähnlich wie in der Berliner *Spalliera*-Tafel (siehe oben) ist die Darstellung eines Palastes mit einer Sgraffito-Fassade in der 1485 bis 1490 von Domenico Ghirlandaio und Mitarbeitern im Auftrag von Giovanni di Francesco Tornabuoni geschaffenen Ausmalung der Hauptchorkapelle von Santa Maria Novella eingesetzt.<sup>446</sup> Im Bild mit dem Tempelgang Mariens (Ostwand, 2. Register, Abb. 151) erscheint hinter der den Tempel umgebenden Prachtarchitektur ein kleines Stück zeitgenössisch anmutende Stadt (Abb. 152). Es ist so positioniert, dass seine Wahrnehmbarkeit trotz der geringen Größe vom Querschiff aus gewährleistet ist. Das Hauptaugenmerk liegt auf drei Palästen, die an einem Abschnitt der langen, von der Gruppe der Frauen links ausgehenden, an den Marmorsäulen einer Portikus entlang bis zum tiefsten Punkt des Bildraums verlaufenden Fluchtlinie aufgereiht sind. Im Unterschied zu den Aus- und Durchblicken in den übrigen Bildfeldern, vor allem aber zu den zum Teil phantastischen Architekturen, in denen der Künstler die Szenen aus dem Marienleben und aus der Johannes-Vita ansiedelt, sind die drei Gebäude eindeutig am Florentiner Palastbau der zweiten Quattrocento-Hälfte orientiert. Der am weitesten entfernte, unmittelbar hinter der Schulter Mariens platzierte Palast ist besonders hoch und mit vierzehn Fensterachsen ungewöhnlich lang. Es ist daher naheliegend, in ihm eine Anspielung auf den Palazzo Tornabuoni zu sehen, der gleichfalls eine sehr lange Fassade besaß,<sup>447</sup> die nach Vasari nur

446 Siehe u. a. Rohlmann 2003, S. 9–61; Schmid 2002; Cadogan 2000, S. 236–243; Hatfield 1996, S. 112–117; Simons 1987. Der am 1. September 1485 geschlossene Vertrag zwischen Giovanni Tornabuoni und Domenico Ghirlandaio (ASF, Rogiti di Ser Jacopo di Martino da Firenze, Filza 1481–1487) ist abgedruckt bei: Kecks 2000, S. 398 f., Dok. Nr. XIII (nach der Edition von Milanesi 1887, S. 335 f.).

447 Preyer 2015, S. 57, Abb. 9 (Plan des *Piano nobile*, 1498). Zum Palast Giovanni Tornabuonis außerdem: Guerrieri 1992, S. 35–62.



Abb. 151 Domenico Ghirlandaio und Werkstatt, Tempelgang Mariens, 1485–1490, Fresko, Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella



Abb. 152 Domenico Ghirlandaio und Werkstatt, Tempelgang Mariens, Detail



verputzt („ordinaria“) war und keine Rustizierung besaß.<sup>448</sup> Giovanni Tornabuoni hatte den Bau seines Palastes vermutlich 1468, im Jahr nach seiner Heirat mit Francesca di Luca Pitti, begonnen. Bereits Anfang der 1480er Jahre war trotz einiger Unterbrechungen im Bauablauf eine Breite von zwölf Fensterachsen erreicht.<sup>449</sup> Mit Giovanni's Tod ging der Palast an seinen Sohn Lorenzo über, dessen Wohnung im *Piano nobile* neben der seines Vaters und den Räumen seines eigenen Sohnes lag.<sup>450</sup> Als einer der größten und bedeutendsten privaten Paläste<sup>451</sup> der Stadt überragt er auch im Kettenplan (Abb. 153), dessen Vorlage etwa zur selben Zeit wie Ghirlandaios Fresken entstand,<sup>452</sup> die umliegenden Häuser. Doch waren in der Chorkapelle offenbar weder ein exaktes Porträt des Palastes noch seine reale topografische Situation beabsichtigt (Abb. 154), denn tatsächlich befand sich links neben dem Palazzo Tornabuoni nur ein schmales Gebäude, dann folgte die Kirche San Michele Bertelde (heute SS. Michele e Gaetano).<sup>453</sup> Der im Bild links anschließende Palast, der mittlere der drei, ist zwar deutlich kleiner, aber seine dreigeschossige Fassade weist immerhin sieben Fensterachsen und zwei Portale auf. Wie seine Nachbargebäude hat auch er im Erdgeschoss eine Außenbank. Die Oberfläche des Gebäudes ist von heller grau-brauner Farbe; auf der im Sonnenlicht liegenden Vorderseite verlaufen dünne weiße Linien in horizontaler Richtung. Die bei einer Quaderung eigentlich zu erwartenden vertikalen Linien sind nicht ausgeführt,<sup>454</sup> identifizierbar ist die Fassadengestaltung aber dennoch: Es handelt sich um die reduzierte Darstellung einer einfachen Sgraffito-Fassade.<sup>455</sup> Erstaunlicher als die unvollständige Wiedergabe ist, dass hier überhaupt eine solche Fassade angedeutet wird, denn diese in etwa sieben Meter Höhe befindlichen Details sind für Betrachter:innen nicht erkennbar, auch wenn die gemalte Fassade ca. 40 cm hoch ist. Die übertrieben erscheinende Genauigkeit könnte die Folge der Arbeit eines Mitarbeiters sein, der bei der Ausführung des Bildhintergrundes auf dem Gerüst das Problem der Lesbarkeit solcher Details aus der Entfernung ignorierte.<sup>456</sup> Sie könnte allerdings auch – ohne die Bedeutung eines solchen Details im Gesamtkontext überschätzen zu wollen – eine bewusste künstlerische Entscheidung sein, die sich in einen größeren Kontext einordnen lässt und zu dem auch die bildliche Anspielung auf den Palazzo Tornabuoni gehört. Zur Erklärung trägt das modern gewandete Paar bei, das auf der an den Palästen vorbeiführenden Achse auf der Höhe des vordersten Gebäudes stehen geblieben ist und in scheuer Bewunderung den Tempel-

448 Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 3 (Text), Giuntina (1568), Vita di Michelozzo Michelozzi, scultore et architetto fiorentino, S. 237; in deutscher Übersetzung in: Vasari ed. Lorini/Pfisterer 2013, S. 85. Siehe auch Anm. 366.

449 Vgl. die Rekonstruktion nach dem Inventar von 1497 bei: Preyer 2015, S. 57, Abb. 9 (Plan des *Piano nobile*, 1498). Verschiedene Fassaden zum Vergleich (jeweils die längste Fassadenseite): Palazzo Spini, ca. 14; Palazzo Da Uzzano, 9; Palazzo Busini, 8; Palazzo Medici, 10; Palazzo Rucellai (unvollendet), 7; Palazzo Pazzi, 9; Palazzo Pitti, 7; Palazzo Strozzi, 13; Palazzo Lenzi, 9; Palazzo Portinari Salviati, 12; Palazzo Gondi (unvollendet), 6.

450 Preyer 2015, S. 56 f., Abb. 9 (Plan des *Piano nobile*, 1498), ebenso Kress 2003, S. 251 f.

451 Der Palast diente deshalb bereits 1482 der Unterbringung illustrierter Gäste, u. a. des Herzogs von Urbino. 1494 wohnte Philippe de Bresse, der Onkel des Königs Karl VIII. von Frankreich, während seines Florenzaufenthalts im Palast; Kress 2003, S. 247.

452 Friedman 2001, S. 58; Schulze Altcapenberg 2007, S. 56–58, Kat. Nr. 1.

453 Vgl. die Darstellung auf dem Plan von Stefano Buonsignori; Buonsignori 1584/1594 (online) (Zugriff: 15. September 2020).

454 Das gleiche Vorgehen ist im Hintergrund von Ghirlandaios Fresko mit der Bestätigung der Ordensregeln in der Cappella Sassetti (Santa Trinita, Florenz) zu beobachten: Auf der im Sonnenlicht liegenden Seite des Palazzo della Signoria geben dunkle Linien die horizontalen Lagen der Rustika-Quader an, die senkrechten Fugen sind dagegen nicht dargestellt; dasselbe gilt für den Palazzo Spini im Hintergrund der Wiedererweckung des Kindes. Zur Beziehung des Marienzyklus in Santa Maria Novella und der Sassetti-Kapelle: Danti 1987, S. 141–149, hier S. 144–146.

455 Jean K. Cadogan meint dagegen im Hinblick auf Bezüge zwischen den gemalten Architekturen Ghirlandaios und den gebauten Giuliano da Sangallos, die Paläste „show the clear articulation of floors with stringcourses and chastened use of rustication as in the Palazzo Gondi“, Cadogan 2000, S. 85.

456 Eine Streiflichtaufnahme dieses Bereichs zeigt, dass die horizontalen Sgraffito-Linien in *secco* mit Kalkmilch ausgeführt sind. Für die Vorzeichnung wurden lediglich die vertikalen Linien eingeritzt. Wie die übrige Konstruktion in diesem Bereich erfolgte, ist nicht abzulesen. Ob für das Einritzen jedoch ein Karton benutzt wurde, wie die Bildunterschrift informiert, ist m. E. unsicher; Ghirlandaio 1996, S. 35, Abb. 24c.



Abb. 153 Kettenplan, Detail, u. a. mit Palazzo Tornabuoni und San Michele Bertelde, Holzschnitt, 1500–1510 (nach einem Kupferstich Francesco Rossellis aus den 1480er Jahren)

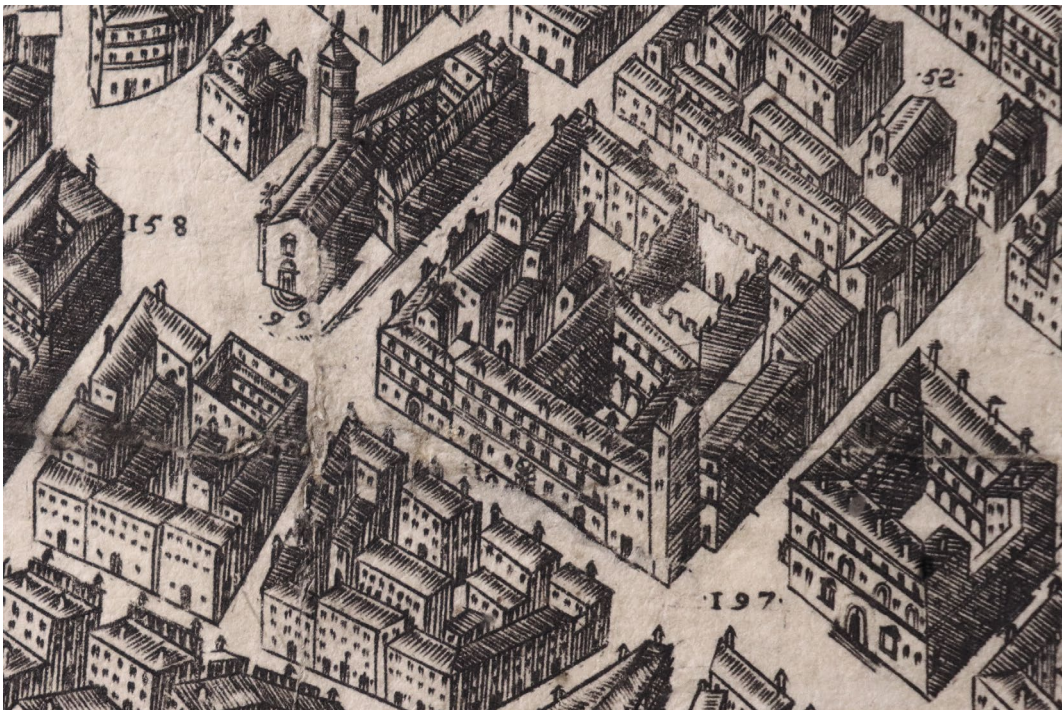


Abb. 154 Stefano Buonsignori, Pianta [...], Ausschnitt mit San Michele Bertelde (heute SS. Michele e Gaetano), Palazzo Tornabuoni und Umgebung, Kupferstich, 1584/1594



Abb. 155 Stefano Buonsignori, Pianta [...], Ausschnitt mit San Michele Bertelde (heute SS. Michele e Gaetano), Palazzo Tornabuoni und Umgebung, Kupferstich, 1584/1594

gang Mariens aus der Distanz beobachtet, denn kurz zuvor hatte offenbar das Mädchen mit seinen Eltern Anna und Joachim den gleichen Weg genommen. Legende und Gegenwart durchdringen hier einander auf verschiedenen Ebenen: Der außerhalb der Kirche präsente und vertraute Stadtraum wird zu einem florentinischen, ja sogar tornabuonischen Jerusalem, das nicht nur Schauplatz eines zentralen Ereignisses des Marienlebens ist, sondern in dem die Zeitgenoss:innen selbst als staunende Zeug:innen präsent sind. Auch die Kirche, in deren Hauptkapelle sich das Bild und damit die Betrachter:innen befinden, erhält einen vergleichbar ambivalenten Status, indem ihr das Bildthema eine zusätzliche Bedeutungsebene verleiht: Das Fest zu Mariä Tempelgang am 21. November, erst 1472 als *Praesentatio Beatae Mariae Virginis* von Papst Sixtus IV. für die gesamte katholische Kirche vorgeschrieben,<sup>457</sup> bezeichnete ursprünglich den Tag der Weihe der von Kaiser Justinian gestifteten Kirche Sancta Maria Nova in Jerusalem, die von Prokop in *De aedificiis* (Mitte des 6. Jahrhunderts) als besonders groß und prachtvoll beschrieben wird.<sup>458</sup> Den Platz des im Quattrocento längst in Trümmern liegenden Jerusalemer Bauwerks nimmt nun die gleichfalls höchst prächtige Florentiner Marien-Kirche ein. Die bildliche Vergegenwärtigung des Tempelgangs, vor allem aber dessen anspielungsreiche Lokalisierung an einem ambivalenten, zwischen einem vorgestellten Jerusalem und einem idealen Florenz oszillierenden Ort diente dem Lob der Heimatstadt des Stifters.<sup>459</sup> Dieses Ziel manifestiert sich nicht zuletzt in der programmatischen, Polizian zugeschriebenen Datierungsinnschrift: „Im Jahre 1490, als die überaus schöne Stadt, durch Reichtum,

457 Lex. Theologie Kirche, Bd. 6, S. 1371.

458 Die Kenntnis von Prokops Werken belegt u. a. Leonardo Brunis Zusammenfassung des Prokop-Textes über die Gothenkriege; Leonardo Bruni, *De bello Italico adversus Gothos*, Florenz 1453–1456, Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 551.

459 Vgl. Rohlmann 2003, S. 12.

Siege, Künste und Gebäude berühmt, Wohlstand, Gesundheit und Frieden genoss.<sup>460</sup> Der Text findet sich bezeichnenderweise in dem Bild, in dem der Engel dem alten Zacharias während des Rauchopfers am Altar die Geburt des Johannes – Giovanni – verheißt (Abb. 155), der nicht nur der Namenspatron des Stifters ist,<sup>461</sup> sondern auch als Schutzpatron der Stadt besondere Verehrung genoss.<sup>462</sup>

Festzuhalten ist, dass die Sgraffito-Fassade in dem kleinen Stadtausschnitt im Tempelgang Mariens eine offenbar geschätzte und vertraute Form der Fassadengestaltung vertritt. Auch Giovanni Tornabuoni selbst scheint Sgraffito so wahrgenommen zu haben, denn die Außenfassade und der Innenhof seiner Villa Le Brache in Castello<sup>463</sup> besaßen ebenfalls eine solche Dekoration. Grundmotiv der in die zweite Hälfte der 1480er Jahre zu datierenden Fassade des Landhauses war wiederum eine isodome Quaderung, wie sie auch den Palast im Tempelgang Mariens auszeichnet.

## Sgraffito-Dekorationen als Gesicht und Gewand

Allein die Bildwürdigkeit von Sgraffito-Dekorationen ist ein Hinweis auf ihr Ansehen, doch ist zudem in den meisten Bildern eine enge Verbindung zwischen Sgraffito und anspruchsvolleren Bauwerken – in der Regel privaten Palästen – zu diagnostizieren. Wie aus der Untersuchung der verzierten Gebäude und deren Auftraggeber:innenschaft zu schließen ist, waren Sgraffito-Dekorationen sowohl Teil eines Zeichens (des Bauwerks) bzw. eines mit dem Gebäude verbundenen Zeichenzusammenhangs als auch ein eigenes bildliches Zeichen, das sogar unabhängig von der Größe oder sonstigen Gestaltung des Gebäudes Informationen zum gesellschaftlichen Status der Auftraggeber:innen und – allgemeiner – zu dessen Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe (dem wohlhabenden Drittel der Florentiner Gesellschaft) transportieren konnte.

Die Bedeutung der einzelnen Sgraffito-Gestaltung wurde jedoch nicht nur wie bislang argumentiert durch die Gesamtheit aller Dekorationen bestätigt, sondern autorisierte sich in den Augen des Publikums durch ihren besonderen Platz auch selbst. Natürlich war sie zuerst einmal nur ein Putzüberzug auf dem Baukörper; grundsätzlich und materialiter ist dieser dessen physischer Bestandteil. Seine Aufgabe war es, das darunterliegende Mauerwerk vor Witterung, vor allem vor dem Eindringen von Feuchtigkeit, zu schützen. Anders als die Wände ist er für den Baukörper aber nicht konstitutiv, sondern eine in Gebrauch und Gestaltung variable Zutat. Als gestaltete *superficies* auf den hinsichtlich ihrer Wahrnehmbarkeit und Wahrnehmung privilegierten Ansichtsseiten des Baukörpers wird der Putzüberzug jedoch zu einem zweidimensionalen auf einem dreidimensionalen Bild. In ihrer konkreten Gestaltung muss die Dekoration zwar mit dem Baukörper als Bildträger umgehen, aber weder dessen Inneres noch seine Konstruktion „widerspiegeln“.<sup>464</sup>

460 „AN[NO] MCCCCLXXX. QVO PVL/CHERRIMA CIVITAS OPIBVS VICTO/RIIS ARTIBVS AEDIFICIISQUE NO/BILIS COPIA SALVBTRITATE PACE / PERFRVEBATVR“; Übersetzung durch den Autor. Alle Inschriften sind aufgeführt bei: Cadogan 2000, S. 236.

461 1487 gebar zudem Giovanna degli Albizzi, die zweimal im Johannes-Zyklus dargestellte Gattin seines Sohnes Lorenzo, einen Jungen, der ebenfalls den Namen Giovanni erhielt; Simons 1987, S. 235; Rohlmann 2003, S. 36.

462 Vgl. Rohlmann 2003, S. 9 f.

463 Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 35, S. 82 f.; Patzak 1912, S. 104; Carocci 1906/1907a, S. 288 f.

464 Ein solches „Widerspiegeln des Bauinnern“, das im Artikel des *Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte* zur Fassade in einem eigenen Absatz erörtert wird, verkennt den eigenständigen Bild-Charakter der Fassade und reduziert sie auf ein quasi von selbst entstehendes „Abbild“; RDK, Wolfgang Prohaska, Paul-Henry Boerlin, Erik Forssman, Ingrid Haug, Erich Kubach: Fassade, Bd. 7 (1978); Sp. 536–690. Ähnlich argumentiert auch Panofsky, der davon spricht, dass beim Dom von Minden an der „Antlitzseite“ „sich Mittelschiff und Seitenschiffe gewissermaßen selbst nach außen kehren“; Panofsky 1920, S. 74; zur Kritik hieran: Kemp 2001/2006, S. 310.

Eine Sgraffito-Dekoration war nicht nur die Außenseite des Baukörpers, ein Schutzüberzug und ein materielles Bild, sondern konnte metaphorisch in eine körperliche Beziehung zum Bauherrn gebracht werden. In Korrespondenz zum anthropomorphen Verständnis des Baukörpers, wie es bereits bei Vitruv anklingt, wurde in Italien nachweislich ab dem 14. Jahrhundert dessen auf den Blick der Öffentlichkeit ausgerichtete und meist mit dem Hauptzugang verbundene Seite als *faccia* – Gesicht – bezeichnet,<sup>465</sup> wobei die älteren Bedeutungen des entsprechenden lateinischen Begriffs *facies*,<sup>466</sup> „das Äußere“, „das Aussehen“, „der Anblick“,<sup>467</sup> hierin erhalten geblieben scheinen. Mit der Bezeichnung verband sich die Vorstellung, dass die *faccia* eines Gebäudes bzw. dessen *facciata* – so lautet der etwas später entstandene, architekturenspezifische Begriff – wie das Gesicht der edelste Teil des Körpers sei, der zudem das Wesen seiner Träger:innen offenbaren könne.<sup>468</sup> Filarete spitzt dies in seinem Vergleich von Fassade und Gesicht der platonischen Vorstellung der Kalokagathia entsprechend folgendermaßen zu: „E come vedi l'apparenza dinanzi alla faccia e anche el petto e tutta l'altra parte, e per quello è più conosciuto, così l'edificio vuole essere nella parte dinanzi più bello e più facundo; e come nella faccia de l'uomo è la maggior parte della bellezza, così lui ancora de' essere“,<sup>469</sup> um dann das ganze Gebäude zu einer Art Organismus zu erklären.<sup>470</sup>

Der Baukörper repräsentierte in dieser Vorstellung den Bauherrnkörper, die *facies* des einen vertrat die *facies* des anderen. Das Bauwerk und seine gestaltete *superficies* (von *super facies*!)<sup>471</sup> waren also – wie Hans Belting über Porträttafeln und Wappen sagt – ebenfalls „Medien des Körpers“, „dessen Präsenz sie zeitlich und räumlich erweiterten“.<sup>472</sup> Das „wahre Wesen“ des Bauherrn war freilich weder am Gesicht noch an der Fassade wirklich ablesbar, aber man hielt diese Vorstellung nicht zuletzt durch den Begriff *faccia* aufrecht, um ihren eindeutig dissimulativen Charakter zu verhüllen und entsprechende Erwartungen, wenn auch nur rhetorisch, ausbeuten zu können. Grundsätzlich bestand am dissimulativen Charakter der Außengestaltung von Gebäuden kein Zweifel, ja die „Verstellung“ war sogar, meint Charles

465 Der Begriff *faccia* ist in Florenz kurz nach der Mitte des Trecento häufiger in Dokumenten zu bedeutenden Bauprojekten nachzuweisen, so 1360 als „faccia dinanzi“ im Vertrag für die Fortsetzung der Bauarbeiten an der Mercanzia (ASF, Mercanzia, 173, unnummeriertes Blatt, Angaben nach Frati 2006, S. 32); Friedman 1992, S. 94 (mit weiteren Beispielen). Ebenfalls als „faccia dinanzi“ in Dokumenten der Dom-Opera; Guasti 1887, S. LXXVI (1359), 114 (1357 nach Florentiner Kalender, d. h. 1358), 123 (1358 nach Florentiner Kalender, d. h. 1359), 271 und 272 (1384), (jeweils mit Angaben zu den Dokumenten). Friedman verweist auf die Verwendung des Begriffs *facciata* („facciata dinanzi a strada“) im Vertrag zum Palazzo Sansedoni in Siena von 1340; ebd., S. 94.

466 Friedman 1992, S. 93. Der Begriff ist in auf Latein verfassten Dokumenten des 14. und 15. Jahrhunderts häufig zu finden; Beispiele ab dem 13. Jahrhundert: RDK, Wolfgang Prohaska, Paul-Henry Boerlin, Erik Forssman, Ingrid Haug, Erich Kubach: Fassade, Bd. 7 (1978); S. 536–690. Leon Battista Alberti verwendet „*facies operis*“ im Sinne von Oberfläche („Erunt denique omnia dimensa et nexa et compacta lineis angulis ductu cohæsione comprehensione non casu: sed certa et definitiva ratione: præbebuntque se ut per coronas per intercapedines omnemque per intimam extimaque faciem operis quasi fluens libere et suaue decurrat intuitus uoluptatem augendo exuoluptate similium dissimiliumque rerum [...]“); Alberti, *De re aed.*, IX, 9; bei Theuer: IX, 8; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 513. Statt Theuers, an dieser Stelle nicht ausreichend präzisen Übersetzung, hier die Übertragung von Rykwert/Leach/Tavernor: „In short, everything should be measured, bonded, and composed by lines and angles, connected, linked, and combined – and that not casually, but according to exact and explicit method; so that one's gaze might flow freely and gently along the cornices, through the recessions, and over the entire interior and exterior face of the work, its every delight heightened by both similarity and contrast [...]“; Alberti/Rykwert/Leach/Tavernor 1968, S. 314.

467 Georges 1913/1998, Bd. 1, Sp. 2656 f.

468 Vgl. Burroughs 2002, S. 29–31. Burroughs verbindet die Wahrnehmung der Fassade als „Gesicht“ mit der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit der Physiognomik.

469 Filarete ed Finoli/Grassi 1972, S. 190.

470 Filarete ed Finoli/Grassi 1972, S. 190 f.

471 Georges 1913/1998, Bd. 2, Sp. 2936 f.

472 Belting 2003, S. 89

Burroughs, „not only a social strategy, but also valued and even fashionable in itself“.<sup>473</sup> Auf diese Weise wird aus dem „Antlitz“ eine „Maske“, eine „persona“ im Sinne von Ciceros *De officiis*,<sup>474</sup> womit sich – ohne die wichtige Verbindung zum (Bau- und Bauherrn-)Körper zu verlieren – die Komplexität der Verbindung zwischen der Außengestaltung des Wohnhauses und dessen Besitzer sogar noch besser als mit dem Begriff der *faccia* fassen ließe, auch wenn kein Reflex einer solchen Interpretation in der Literatur des Quattrocento nachzuweisen ist.<sup>475</sup>

Während die Auffassung von der Fassade als *faccia* unmittelbar aus der Körpermetaphorik hergeleitet werden kann, ist eine zweite hier anzusprechende Deutung mit dieser nur indirekt verbunden. Bei ihr handelt es sich um die „Verkleidung“ bzw. „Bekleidung“ des Baukörpers – er ist als Repräsentation des Bauherrnkörpers immer noch präsent – durch eine konstruktiv wie konstitutiv unnötige Schicht, die aber wie ein Kleidungsstück seine Träger:innen schützt und als Habitus die Fremdwahrnehmung entscheidend mitzubestimmen vermag. Im *volgare*-Begriff *intonaco* manifestiert sich, wie weiter oben im Zusammenhang mit Andrea Pisanos Webkunstrelief untersucht, der Konnex zwischen der Putzgestaltung und Textilien besonders deutlich.<sup>476</sup> Während der Zusammenhang von Baukörper und „Bekleidung“ im Relief nur implizit artikuliert wird, sprechen Leon Battista Alberti und Filarete ihn in ihren Traktaten unmittelbar aus: Alberti fordert mit Blick auf den Bauschmuck, ein Bauwerk „nackt“ zu vollenden, „bevor man es bekleidet“;<sup>477</sup> Filarete postuliert dagegen eine allgemeine Verpflichtung zu der durch beide Arten der Bekleidung auszudrückenden Würde („Questo è la della qualità maggiore e più degna che voi intendiate bene: come sono li uomini di dignità più uno che un altro, così sono gli edificii secondo da queglii che sono abitati e da che cosa usati, e così come gli uomini secondo loro dignità debbano essere vestiti e ornati, così sono gli edifici“) <sup>478</sup> und vergleicht den reichen Fassadenschmuck der Kathedrale seiner Phantasiestadt Sforzinda mit der prächtigen Kleidung des Priesters im Gottesdienst („loro si adornano di vestimenti varii, e belli, e ornati, con oro e argento e perle e con cose degne e ricami e cose preziose, così similmente debbe essere nel grado suo l'edificio che a queste cose serve, il che si debbe vestire e adornare di belle pietre, e oltre le belle pietre si debbono ornare di belli e degni intagli, con oro e con colori dipingerli e fargli belli quanto è possibile“).<sup>479</sup> Ein solcher Vergleich lag nahe: Zahlreiche Studien konnten zeigen, dass die Aufmerksamkeit gegenüber Kleidung in Florenz gerade wegen der wirtschaftlichen Bedeutung der Herstellung und Veredelung von Stoffen und des Handels mit Textilien besonders hoch war.<sup>480</sup> Kostbare Stoffe und eine aufwendige Verarbeitung zeigten Reichtum und Statusbewusstsein an, modische Formen, bestimmte Farben und Motive signalisierten Geschmack. Auch wenn sich solche Kriterien nur bedingt auf Sgraffito-Dekorationen übertragen lassen, transportierten beide Zeichen ähnliche Kerninformationen: Die realen und metaphorischen Träger:innen der Beklei-

473 Burroughs 2002, S. 30.

474 Fuhrmann 1979, S. 83–106.

475 Sebastiano Serlio spricht im 16. Jahrhundert im Zusammenhang mit einem Portalentwurf (*Extraordinario libro di architettura [...] nel quale si dimostrano trenta porte di opera rustica mista [...] VI*) zwar von einer *mascara* („La presente porta è tutta Dorica, ma stravestita e mascara, come sono le colonne non finite, ma vi son' però le sue misure.“), aber das lässt sich, anders als Dietrich Erben suggeriert, nicht als Zeugnis eines entsprechenden metaphorischen Verständnisses von Fassadengestaltungen insgesamt begreifen; Dietrich Erben, Artikel „Architektur“, in: *Lex. Renaissance-Humanismus* 2014, S. 50.

476 Siehe hierzu Kap. II Geschichte, S. 53–54.

477 Alberti, *De re aed.*, IX, 8: „Nudum enim absolvisse oportet opus, antequam vestias [...]“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 1, S. 845; bei Theuer übersetzt als: „Denn nackt soll man ein Bauwerk zu Ende führen, bevor man es bekleidet“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 510.

478 Filarete ed Finoli/Grassi 1972, S. 189.

479 Filarete ed Finoli/Grassi 1972, S. 190.

480 Hierzu zuletzt Hollberg Tesso 2017. Einen knappen Überblick gibt Vera-Simone Schulz in Florenz! 2013, S. 161.

ding gehörten zur Oberschicht, gegebenenfalls hatten sie ein Gefühl für Ästhetik, Stil, Handwerkskunst und Angemessenheit oder wollten zumindest diesen Eindruck erzeugen. Dass es sich bei der Metapher nur um eine solche handelte, kommt dadurch zum Ausdruck, dass Textilien bzw. Textilmotive kaum Eingang in das Ornament-Repertoire der Sgraffito-Dekorationen fanden.<sup>481</sup> Wichtig am Vergleich mit dem „Gesicht“ oder dem „Kleid“ ist für unsere Fragestellung das ihm zugrunde liegende Verständnis von der Repräsentation einer Person durch dessen Wohnhaus.

Im Vergleich zu den Preisen für wertvolle Gewänder oder den Kosten für eine Steinverkleidung am Palast war eine Sgraffito-Dekoration sogar ein vergleichsweise günstiges Zeichen. Zwar musste der Bauherr spezialisierte Arbeitskräfte hinzuziehen und den notwendigen finanziellen und zeitlichen Mehraufwand (gemessen an einem einfachen Verputz) akzeptieren, dafür erhielt er aber innerhalb weniger Wochen einen (gemessen am teuren Haustein) günstigen Wandschmuck, der als Statuszeichen eingeführt und akzeptiert war und sogar als Hinweis auf Bescheidenheit bzw. gegebenenfalls sogar auf besonderen Kunstsinn gelesen werden konnte. Möglicherweise wurden Sgraffito-Dekorationen genau wegen dieser Ambivalenz geschätzt, wie Paolo Cortesi bereits mehrfach erwähnte Bemerkung über eine römische Sgraffito-Fassade vermuten lässt.<sup>482</sup> Sgraffito wurde natürlich auch gewählt, wenn die teure Verkleidung aus Haustein aus finanziellen Gründen nicht infrage kam. Dies konnte der Fall sein, wenn die Vorblendung einer Steinfassade vor ein bestehendes Gebäude technologisch aufwendig bzw. wegen der Einhaltung der Straßenbreite rechtlich unmöglich war und/oder der Bauherr die nicht nur kostenintensiven, sondern oft höchst zeitaufwendigen Arbeiten scheute. Auch in solchen Fällen war eine Sgraffito-Dekoration gerade wegen ihrer bildlichen Freiheiten eine Alternative: Sie konnte mit der Hausteinfassade in eine Art medialen Wettstreit treten.

481 Eine engere Beziehung zwischen Sgraffito und Textilien – vor allem Seidenstoffen – postuliert Alina Payne in ihrem 2013 publizierten Aufsatz „Renaissance *sgraffito* Facades and the Circulation of Objects in the Mediterranean“; Payne 2013, S. 235–239. Payne meint, Sgraffito und Stoffe hätten Oberflächeneffekte, Ornamentik und Funktionen gemeinsam, und führt den Palast des Seidenhändlers Tommaso di Giovanni Spinelli hierfür als Beispiel an; zum Palazzo Spinelli siehe Kat. Nr. 26, S. 694–725.

482 Paolo Cortesi, *De Cardinalatu*, Buch 2, Kap. 2; Weil-Garris/D’Amico 1980, S. 86, 88; Cortesi 1510 (online).