

V Bild II: Referenz und Fiktion

Sgraffito-Dekorationen als Architekturbild

Wie zu zeigen war, funktionierten Sgraffito-Dekorationen in ihrer Gesamtheit und wegen ihrer privilegierten Position am Baukörper als bildhaftes Zeichen, wobei bislang ihre ästhetischen Qualitäten – immerhin das, was man mit einem Bild am ehesten verbindet – außer Acht gelassen wurden. Sie umfassend zu untersuchen, wird auch dieses Kapitel nicht leisten können, aber zumindest sollen einige meines Erachtens wichtige Aspekte erörtert werden. Hierzu ist die Frage der Bildlichkeit der Sgraffito-Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts noch einmal aufzunehmen, um sie dann als *Architekturbild* näher zu fassen und anschließend ein konkretes Motiv zu untersuchen.

Im vorangegangenen Kapitel wurde postuliert, dass es sich bei einer Sgraffito-Dekoration um ein eigenständiges Bild handelt, das auf den Ansichtsseiten des selbst bildhaften Baukörpers angebracht ist. Ein Bild ist die Sgraffito-Dekoration nicht etwa wegen ihrer Einzelmotive oder weil sie zweidimensional bzw. „flächig“, „begrenzt“ und „gerahmt“ ist,⁴⁸³ sondern weil sie – ein weiteres Verständnis von Bildlichkeit vorausgesetzt – *gestaltet* wurde;⁴⁸⁴ ihre Spezifik beruht darauf, dass sie unabhängig von ihrem materiellen Träger die Fähigkeit zur fiktionalen, referierenden und evozierenden Darstellung besitzt.⁴⁸⁵ Konkret heißt das, dass die Sgraffito-Dekoration als zweidimensionales Medium mit ihren materiellen und technologischen Eigenheiten etwas Erfundenes und/oder Existierendes zeigen kann, es aber nicht

483 So beschreiben Andreas Beyer, Matteo Burioni und Johannes Grave in ihrer Einleitung zum Tagungsband *Das Auge der Architektur* die Vorstellung von „architektonischer Bildlichkeit“, die sie auf das „Ideal des neuzeitlichen Tafelbildes“ zurückführen; Beyer/Burioni/Grave 2011, S. 13. Unerwähnt bleibt bei ihnen ein für die Auseinandersetzung mit der Bildlichkeit der frühneuzeitlichen Architektur interessanter Aufsatz von Ursula Schlegel, in dem sie für die Bauwerke Filippo Brunelleschis den erstmaligen Einsatz eines „Wandbildes“ (bzw. eines „architektonischen dreidimensionalen Wandbildes“) diagnostiziert, das von ihm als „Mittel zur Gestaltung eines Raumbildes“ benutzt worden sei; Schlegel 1980, S. 158, 160. Das „Wandbild“ definiert Schlegel als „Prinzip“ einer „optischen Ordnung“, für die sich Brunelleschi „eines architektonischen Apparates [bediente], der in sich geordnet und Regeln unterworfen ist“; ebd., S. 154. Schlegels Ansatz liegt ein Bildverständnis zugrunde, das nicht vom Tafelbild, sondern vom gleichfalls flächenbezogenen Reliefbild ausgeht. In dem sie es mit der Zentralperspektive und damit einem Ordnungssystem verbindet, kann sie es gegen die angeblich ungeordnete „mittelalterliche Wand“ (hier: die Chorwand von S. Croce) abgrenzen, die als „Gefüge, eine Addition von Vertikalen [...] keinen anderen Zweck [hat], als Träger von Bildern zu sein, sei es als Fresko auf der Mauer oder als Bild im Glas.“; ebd., S. 158.

484 Alina Paynes Definition der Sgraffito-Fassade als „Ornament“ zielt offenbar grundsätzlich in dieselbe Richtung. Angesichts der Florentiner Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts ist jedoch dessen Charakterisierung als „a flamboyant, extreme instance of pure ornament“, „profoundly a-tectonic, completely surface dependent and unrelated to the structure of the building, its syntax or sections – lacy, transparent, and light [...]“ nicht nachvollziehbar; Payne 2013, S. 229. Zur Untersuchung taugt m. E. der Begriff des *Bildes* besser als der des *Ornaments*, weil durch ihn trotz all seiner terminologischen Ambivalenz die Sgraffito-Dekoration zum aufgelegten „Schmuck“ degradiert wird. Zum Verständnis des Ornaments im 15. und 16. Jahrhundert siehe Payne 2001.

485 Möglicherweise scheint ein solches Verständnis von Architektur als Bild auch bei Leon Battista Alberti auf, wenn er schreibt: „Nam architectus quidem epistilia, capitula, bases, columnas, fastigiaque et huiusmodi caeteras omnes aedificiorum laudes, ni fallor, ab ipso tantum pictore sumpsit. Pictoris enim regula et arte lapicida, sculptor, omnesque fabrorum officinae omnesque fabriles artes diriguntur.“ („Der Architekt z. B. hat, wenn ich mich nicht irre, Gesimse, Kapitelle, Basen, Säulen, Giebel und den übrigen derartigen Gebäudeschmuck insgesamt beim Maler – und nur bei ihm – abgeschaut. Der Maßstab und die Kunst des Malers sind es, nach denen der Steinmetz, der Bildhauer, alle Werkstätten von Handwerkern und alle Handwerkskünste ihre Arbeit ausrichten.“) Leon Battista Alberti, *De Pictura* (Über die Malkunst); Alberti ed. Bättschmann/Schäublin, S. 236 f.

„abbildet“ noch „imitiert“, sondern bestenfalls auf Existentes referiert bzw. dessen formale Charakteristika oder technische und materielle Beschaffenheit evoziert. Determiniert wird die Darstellung durch ihre Funktions- und Materialdifferenz zum Dargestellten – sie ist die Grundlage des ästhetischen *surplus*. Wie viele Bilder besteht eine Sgraffito-Dekoration meist aus miteinander kombinierten Einzelmotiven, die selbst ebenfalls als bildliche Darstellungen untersucht werden können, wobei ihre Relation zum Gesamtbild nicht vergessen werden darf.⁴⁸⁶

Architekturbild

Eine Dekoration *a sgraffito* war im 14. und 15. Jahrhundert bei anspruchsvollen Bauwerken nur eine Option der Wandgestaltung; neben ihr gab es außer der den Kirchen vorbehaltenen Marmorinkrustation noch die Hausteilverkleidung und, sehr viel seltener, die Freskierung. Während sich für Haustein und Sgraffito zahlreiche Beispiele erhalten haben, existieren in Florenz so gut wie keine Wandmalereien mehr.⁴⁸⁷ Ob es überhaupt komplett freskierte Außenwände wie am Palazzo Datini in Prato⁴⁸⁸ gab – und wenn ja, wie viele –, ist unbekannt. In Florenz zeigten die meisten Außenwände *filaretto*-Mauerwerk mit einer *rimboccatura*⁴⁸⁹ bzw. Bandfugen (Abb. 156)⁴⁹⁰ oder einen einfachen (*rinzafo*), geglätteten (*a mestola*)⁴⁹¹ oder gefassten Verputz; ziegelsichtige Wandflächen waren in Florenz unüblich.⁴⁹² Das Sgraffitobild besetzte eine zwischen den verschiedenen Putztypen, dem Fresko und dem Haustein bestehende Lücke, indem es dem Auge mehr bot als ein gewöhnlicher Putz, deutlich haltbarer und durch seine Herkunft ‚architektonischer‘ war als ein Fresko und weniger kostete als eine Steinverkleidung.

Haustein, Sgraffito und – mit Einschränkungen – auch Fassadenmalereien ist gemeinsam, dass sie als gestaltete Wandoberflächen materieller Bestandteil des Bauwerks sind. Im Unterschied zum gestalteten Putz erfüllt Haustein jedoch als äußere Schale der Wand neben bildlichen auch grundlegende tektonische Aufgaben.⁴⁹³ Das wurde im Palastbau beispielsweise durch Rustika-Verkleidungen und mächtige Portal- und Fensterrahmen in besonderer Weise betont, durch Elemente also, in denen Bildcha-

486 Abtrennungen von Einzelmotiven betreffen meist antikisierende Architekturelemente, die sich zur Architekturdekoration in Haustein in Beziehung setzen lassen.

487 Preyer 2012, S. 73 f.; Thiem/Thiem 1964, S. 15. Preyer verweist auf eine unbekannte freskierte Fassade in Florenz: 1413 erhielt der Maler Ambrogio di Baldese Geld für „marmi“ und Legenden des hl. Petrus Martyr an der (zerstörten) Residenz der Compagnia del Bigallo in der Nähe von Or San Michele. Möglicherweise ähnelte die Bemalung der des Palazzo Datini in Prato, die Ambrogio di Baldese und andere Maler 1411 ausgeführt hatten. Preyer nimmt an, dass es in Florenz sehr viele freskierte Fassaden gab – „un mondo urbano ricco di colore“; Preyer 2012, S. 74. Belegt sind auch Fassadenbilder in sogenannter Terraverde-Malerei an Kirchen und Hospitälern wie beispielsweise an Santa Maria Maggiore, am Ospedale di Bonifazio Lupi, San Cristoforo a Novoli und Sant’Ilario a Colombaia (laut freundlicher Mitteilung von Katharine Stahlbuhk, Florenz). Hinweise auf freskierte Fassaden privater Wohnbauten aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind nicht bekannt.

488 In Prato hat sich mit dem Palazzo Datini ein besonders aufwendig gestaltetes und dank der erhaltenen Korrespondenz des Bauherrn Francesco Datini zudem hervorragend von Dokumenten flankiertes Beispiel für die Freskierung der Außenwände erhalten; Preyer 2012, S. 74–77; Romagnoli 2012.

489 Siehe Kap. II Geschichte, S. 56–58.

490 So z. B. an der Fassade des Palazzo Da Uzzano zur Via de’ Bardi; Kat. Nr. 16.

491 Die in Innenräumen übliche *a mestola*-Glättung des Putzes wurde auch an Außenwänden praktiziert; Giovannini 1993, S. 31 f.

492 Hierfür spricht, von wenigen Ausnahmen abgesehen vor allem das Fehlen von ziegelsichtiger Architektur. Die von Frati als Hinweis auf mangelnde Wertschätzung von ziegelsichtigen Wänden zitierte Bemerkung Giovanni Villanis bezieht sich allerdings auf die Fundamentierung der Pfeiler von Orsanmichele, die nur „di mattoni, mal fondati“ waren und dann durch „pietre conce, grossi e ben formati“ ersetzt wurden; Villani Nuova cronica, lib. 12, cap. 67, Villani ed. Porta (online), S. 1315 (Zugriff: 22. September 2020); Frati 2006, S. 98–100.

493 Im Unterschied zur Geschichte und Bedeutung von Rustizierungen – zuletzt Belli 2019 – ist deren Konstruktion wenig untersucht. Eine Ausnahme ist eine Studie zur Bossierung des Palazzo Strozzi: Giorgi 2012.



Abb. 156 Palazzo Da Uzzano, Fassade zur Via de' Bardi, 1./2. Obergeschoss, einfaches Quadermauerwerk mit Bandfugen, Aufnahme 2018

rakter, Materialikonografie und strukturelle Funktion korrelieren (Abb. 157). So etwas konnte und musste eine Sgraffito-Dekoration im 14. und 15. Jahrhundert nicht leisten: Sie sollte die einfache, nur aus Fläche und Öffnung bestehende Disposition des Baukörpers aufwerten, das schlichte Baumaterial verdecken und gleichzeitig den vergleichsweise niedrigen eigenen Materialwert in den Hintergrund treten lassen. Hierfür wurden Motive eingesetzt, die in der gleichzeitigen dreidimensionalen plastischen Architekturornamentik nicht, nicht mehr oder noch nicht vorkamen; wichtig war offenbar vor allem, dass es sich bei ihnen erkennbar um architektonische Elemente oder baugebundene Ornamentik handelte. Zu ihnen zählten Quadermauerwerk, Keilsteinbogen, Ornamentfries, Säule, Pilaster, Gebälk und Dreiecksgiebel (Abb. 158–160). Das Architekturbild bereicherten die Handwerker bzw. Künstler in Florenz um nicht-architektonische Motive, die zum Teil auch in der Bildhauerkunst und Wandmalerei, für Tischlerarbeiten, Textilien und Innenraumdekorationen benutzt wurden⁴⁹⁴ wie Putten, Wappen bzw. Impresen und Vasen (Abb. 161); in einem Fall haben sich zwei gerahmte Bildfelder mit einer narrativen Darstellung erhalten (Abb. 162, 163).⁴⁹⁵ Sie bestätigten durch ihre stärkere Fiktionalität den bildlichen Charakter der Sgraffito-Dekorationen, indem sie dessen Unabhängigkeit von der Architektur herausstellten.

494 Während bei nahezu allen Gebäuden die eventuell vorhandenen nichtarchitektonischen Motive die architektonische Gestaltung nur ergänzen, ist das Verhältnis beim Palazzo Spinelli anders: Die hier verwendeten Motive unterlaufen die Erwartungen an das Architekturbild *a sgraffito*; siehe Kat. Nr. 26. Zu einer möglichen Verbindung des Palazzo Spinelli zu Textilien: Payne 2013, S. 235 f.

495 Palazzo Spinelli, Innenhof, siehe Kat. Nr. 26, S. 708, Abb. 26/19, 26/20.



Abb. 157 Palazzo Medici, Fassade zur Via Cavour, Fassadengestaltung in *Pietra forte*, Aufnahme 2017

Abb. 158 Palazzo Dietisalvi Neroni, Fassade zur Via de' Ginori, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2011





Abb. 159 Palazzo Nasi, Fassade zur Via San Niccolò, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Pilaster, Aufnahme 2018

Abb. 160 Palazzo Lapi, Fassade zur Via Michelangelo Buonarroti, Erdgeschoss, südliches Fenster, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Detail, Aufnahme 2018





Abb. 161 Palazzo Nasi, Fassade zur Via San Niccolò, Erdgeschoss, Gebälk mit Sgraffito-Dekoration (restauriert) und *Macigno*-Gesims, Aufnahme 2012



Abb. 162, 163 Palazzo Spinelli, Innenhof, Erdgeschoss, Westseite (links), Sgraffito-Dekoration mit Darstellungen des Herakles im Kampf mit einem Löwen und des fliegenden Amor (restauriert), Aufnahme 2022

Sgraffito-Dekorationen waren als solche immer zu identifizieren: Die grafische Technik, die feine Reliefwirkung und der Kontrast der Farben und Texturen hatten weder in der gebauten Architektur noch in anderen künstlerischen Techniken eine Entsprechung und verzichteten auf jeden konkreten Imitationseffekt. Das schließt die deutliche Distanz zur plastischen und räumlichen Darstellung ein, die auch bestehen blieb, als man in der zweiten Quattrocento-Hälfte für ein kräftigeres *rilievo* Schraffuren einsetzte und Architekturelementen durch perspektivische Verkürzungen eine eigene Körperlichkeit gab.⁴⁹⁶

Die Bildwerdung des Putzes

Eine Sgraffito-Dekoration ist als gestaltete Wand nicht nur *per definitionem* ein Bild, sondern Ergebnis eines Prozesses zunehmender Verbildlichung, also einer Steigerung der gestalterischen Modi, der Fiktionalität und des Referenzspektrums sowie einer Emanzipation von der Mauer als materiellem Träger. Zur Beschreibung der „Bildwerdung“ des Putzes ist noch einmal kurz zur Geschichte der Sgraffito-Dekorationen in Florenz zurückzukehren. Wie bereits oben ausführlicher diskutiert, wurde die Technik 1300 in Florenz aus der Bandfugengestaltung entwickelt oder durch einen bislang nicht genauer zu fassenden Wissenstransfer in die lokale Baupraxis aufgenommen.⁴⁹⁷ Hauptmotiv war das regelmäßige Fugennetz, in dem – unabhängig von der Frage des „Ursprungs“⁴⁹⁸ – das aus dem Werkprozess des Mauerns entwickelte Modellieren einer einfachen bildlichen Darstellung, die grundsätzlich den konstruktiven Bedingungen der gemauerten Wand entsprach, als *Vor-Bild* identifizierbar blieb. Von den Bedingungen des Mauerwerks, vor allem der Größe und Oberflächenbeschaffenheit der Quader, war das Sgraffito-Bild als Putzüberzug unabhängig. Es reduzierte dafür aber die Mauer zum bloßen Bildträger, deren Materialität und Struktur unter der Putzschicht verschwanden. Das Sgraffito-Bild musste also auf die visuelle Evidenz des bei der Bandfugengestaltung sicht- bzw. wahrnehmbar bleibenden Steinmaterials verzichten, das die semantische Funktion der gemauerten Wand, Festigkeit und Dauerhaftigkeit zu vermitteln, beglaubigte. Ersetzt wurde diese Funktion durch das Putzbild einer „idealen Mauer“ aus gleichförmigen, sauber versetzten Quadern.

Die in der Literatur hierfür üblichen Bezeichnungen als „finto bugnato“, „finti conci“, „fictive ashlar“, „fingiertes Quadermauerwerk“ bzw. „regelmäßiges Mauerwerk vortäuschend“⁴⁹⁹ bestreiten nicht die Bildlichkeit des Sgraffito-Mauerwerks, verkürzen diese aber auf den Aspekt der Imitation. Dadurch wird freilich weder das Motiv verständlicher noch trifft es den tatsächlichen Charakter oder die Funktion des Sgraffito-Bildes, im Gegenteil: Durch ihre Beschränkung auf die (mit einem pejorativen Unterton versehene) Nachahmung⁵⁰⁰ werden solche Sgraffito-Dekorationen zu anspruchsloser ‚Gebrauchskunst‘, deren Rang im Vergleich zu figürlichen Wandgestaltungen und Hausteinfassaden gering erscheinen muss. Dass es sich bei den als „no more than parallel lines simulating the effect of stone masonry“⁵⁰¹

496 Die Verkürzungen beschränkten sich auf einzelne Elemente und waren nicht auf die Position der Betrachter:innen ausgerichtet; offensichtlich ging es nicht um Trompe-l'œil-Effekte.

497 Vgl. Kap. II Geschichte, S. 55–69.

498 Zum Begriff des Ursprungs: Wolfgang Brückle, Artikel „Ursprung und Entwicklung“, in: Lex. Kunstwissenschaft 2011, S. 449–454.

499 So u. a. Ruschi 2007, S. 29, 48, 63; Calabrese 2008, S. 42; Favre 2000, S. 51; Adams 1998, S. 324; Hyman 1977, S. 39: „incised sgraffito which simulated the more expensive, and therefore infrequent, cut stone“; Forster 1976, S. 109: „frescoed (or *finto*) façade“; Jacks/Caferro 2001, S. 130: „faux façade“; Gnoli 1936/1937, S. 93; Thiem/Thiem 1964, S. 19 (und mehrfach im Katalog). Zuletzt Gianluca Belli mit Varianten von „intonaco graffito ad imitazione di una muratura isodoma“; Belli 2019, S. 256, 281 (Anm. 86), 297 und 302.

500 Valeska von Rosen, Artikel „Nachahmung“, in: Lex. Kunstwissenschaft 2011, S. 295–299.

501 „Often the sgraffiti were no more than parallel lines simulating the effect of stone masonry“; Fahy 1967, S. 717.



Abb. 164 Palazzo Giandonati, südliche Gebäudeseite (von Palazzo Canacci verdeckt), 2. Obergeschoss, Befundfreilegung mit Fragment der bauzeitlichen Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2016

beschriebenen Sgraffito-Dekorationen durchaus um ein komplexes bildliches Problemfeld handelt,⁵⁰² zeigen die Darstellungen von Quadermauerwerk (Abb. 164), die Handwerker ab Ende des 14. Jahrhunderts anstelle der Fugengebänder verwendeten. Das neue Bild bestand aus liegenden rechteckigen Flächen, die von einer weißen, meist etwa anderthalb bis drei Zentimeter breiten Kante umgeben und durch schmale Linien voneinander getrennt waren. Doch was ist hier Stein und was Fuge? Die aufwendige Umrandung der einzelnen Quader lässt darauf schließen, dass es sich trotz aller Regulierung des Blockformats und des Fugennetzes tatsächlich um eine Darstellung von realem Mauerwerk handelt, denn alle Florentiner Rustika-Formen⁵⁰³ und das ebenfalls in Florenz übliche Quadermauerwerk weisen die charakteristische Glättung des schmalen Randstreifens auf. Der in mehreren Zügen gearbeitete Rand- oder Saumschlag (Abb. 165), im Italienischen *nastrino*, *cordellina* bzw. *stradella* genannt,⁵⁰⁴ ermöglicht es dem Steinmetz, exakt rechtwinklige Quader mit planen Lager- und Stoßflächen zu schaffen.⁵⁰⁵ Der für Herstellung und Wirkung der aus sorgfältig behauenen Steinquadern zusammengesetzten Mauerflächen entscheidende Randschlag wurde als Merkmal präzise gearbeiteten Mauerwerks in das Sgraffito-Bild

502 Das bestreitet beispielsweise der eben bereits zitierte Everett Fahy in seiner Rezension des Thiem-Buches: „Although façade decoration is obviously connected with the history of painting, the main problems that it raises are architectural rather than pictorial“; Fahy 1967, S. 717. Fahy geht hierbei nicht nur von sehr starren Gattungsgrenzen aus, sondern lässt auch außer Acht, dass es sich bei Sgraffito um ein zweidimensionales Bildmedium handelt.

503 Sinding-Larsen 1975, Taf. II und III.

504 Eckert 2000, S. 44, Anm. 202.

505 Zur Herstellung des Randschlags und zu seiner Funktion: Friederich 1932, S. 26; Eckert 2000, S. 44, Anm. 202.



Abb. 165 Quadermauerwerk aus *Pietra forte*, Quader mit Randschlag

übertragen. In Verbindung mit den ebenfalls dargestellten schmalen Fugenlinien und der rauen Quaderoberfläche ergibt sich das Bild eines bestimmten Mauertyps, der ab den 1270er Jahren an Kirchen (Abb. 166) und bald darauf auch an Kommunal- und Wohnbauten (Abb. 167, 168) anzutreffen war und bei dem es sich um die aufwendigste und teuerste Form der Hausteинwand handelte. Seine Charakteristika waren sehr dünne Fugen, der sichtbare Randschlag und die mit dem beilartigen Zahnhammer, der *martellina dentata*, begradigten Vorderseiten der Blöcke (Abb. 169).⁵⁰⁶ Trotz der deutlich erkennbaren Bezugnahme war das Sgraffito-Bild mehr als „fingiertes Mauerwerk“. Die Gleichförmigkeit der Quader und die Regelmäßigkeit des Fugennetzes zeigen eine Ordnung der Formen an, die das Bild von der gebauten Mauer mit ihren unregelmäßigen Steinformaten klar unterscheidet. Die Handwerker nutzten so einen der wichtigsten Vorteile des Mediums, nämlich die Unabhängigkeit von den Zwängen des zur Verfügung stehenden Baumaterials, das sie zuerst auf dem Feld der Regulierung zu übertreffen suchten. Der Nachteil des billigeren Materials wurde auf diese Weise zum gestalterischen Vorteil – ja, es war sogar möglich, die in Hausteин üblichen Formen der Wandgestaltung zum idealen Bild einer *opus isodomum*-Wand zu steigern. Das *opus isodomum*-Motiv besitzt eine eigene, bis in die Antike zurückreichende

506 Frati 2006, zu den *paramenti spianati*: S. 92–98, zur Einführung der *martellina dentata* in Florenz: S. 153–173.



Abb. 166 Badia Fiorentina, Fassade zur Via del Proconsolo, Quadermauerwerk mit planer Oberfläche, Aufnahme 2012

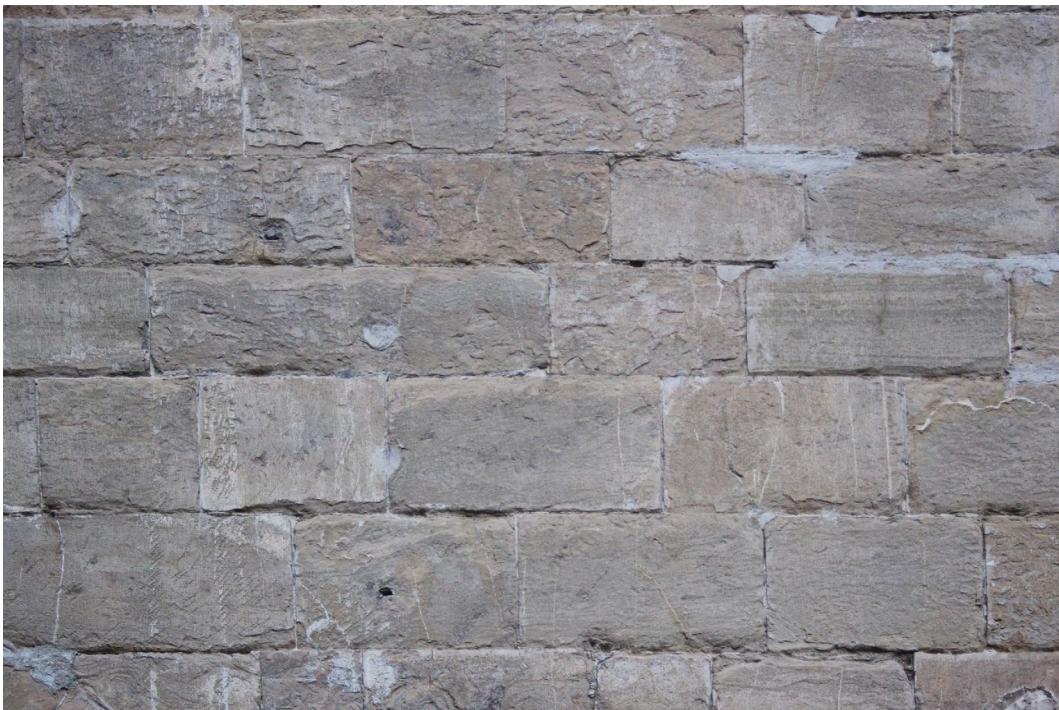


Abb. 167 Palazzo della Mercanzia, Fassade zur Piazza della Signoria, Quadermauerwerk mit planer Oberfläche, Aufnahme 2012



Abb. 168 Palazzo degli Alessandri, Borgo degli Albizzi, Quadermauerwerk mit planer Oberfläche, Aufnahme 2012



Abb. 169 Santa Croce, Querhaus, Pfeiler, *Pietra forte*-Quader mit Randschlag, Aufnahme 2012



Abb. 170 Grabmal der Caecilia Metella, 30–10 v. u. Z., Außenseite mit isodomem Mauerwerk

Bildtradition (Abb. 170),⁵⁰⁷ allerdings wird auch Vitruvs Definition⁵⁰⁸ die Ausformung dieses Mauerbildes forciert oder wenigstens zu dessen Autorisierung beigetragen haben.⁵⁰⁹ Die nachhaltige Evidenz der Sgraffito-Darstellung der isodomen Quadermauer äußert sich in einer Fassade, die die Bezeichnung von Sgraffito als „vorgetäushtem Quadermauerwerk“ in ihr Gegenteil verkehrt: dem Sockelgeschoss des zwischen 1461 und 1469 errichteten Palazzo Boni (heute Palazzo Antinori, Abb. 172).⁵¹⁰ Bei ihm handelt

507 In Miniaturen, auf Elfenbeintafeln und in mittelalterlichen Reliefs sind Mauern fast immer als *opus isodomum* dargestellt. Auch bei der in ganz Europa verbreiteten Quadermalerei bemühte man sich um Regelmäßigkeit. Hinter der häufig zu beobachtenden Verdoppelung der Trennlinien (wie z. B. im Dom von Anagni, Abb. 171) ist die Visualisierung von Bandfugen zu vermuten.

508 „Isodomum dicitur, cum omnia coria aequa crassitudine fuerint structa [...]“; „Isodomum sagt man, wenn alle Schichten von gleicher Höhe verlegt sind [...]“; Vitruv ed. Fensterbusch, 2,8,6, S. 105–106/106.

509 Alberti beschreibt das *opus isodomum* in *De re aedificatoria* so: „La murata detta ordinaria è quella consistente nella unione di pietre squadrate, di dimensioni ‚giuste‘ o piuttosto tendenti al grande, di modo che le loro linee risultino rette e disposte esattamente orizzontali e verticali. Nessuna struttura è più solida e resistente di questa“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi, III,6, S. 196; „Regelmäßig ist jenes Mauerwerk, bei welchem die Quadersteine oder richtige Steine, oder sehr große derart zusammengefügt werden, daß sie mit ihren Kanten in Scharen nach Richtsheit, Waage und Lot versetzt sind. Kein Mauerwerk ist sicherer, keines beständiger als dies“; Alberti/Theuer 1912/1975, 3,6, S. 132 f.

510 Eckert 2000, S. 108–110; zur Geschichte des Palazzo Antinori zuletzt Maccaferri 2007. Wie die etwa gleichzeitigen Sgraffito-Quader haben die einzelnen Blöcke eine Proportionierung von etwa 2:1 (zwei *braccia* in der Breite, einen *braccio* in der Höhe); Eckert 2000, S. 110; Sgraffito-„Quader“ sind jedoch in der Regel deutlich kleiner.

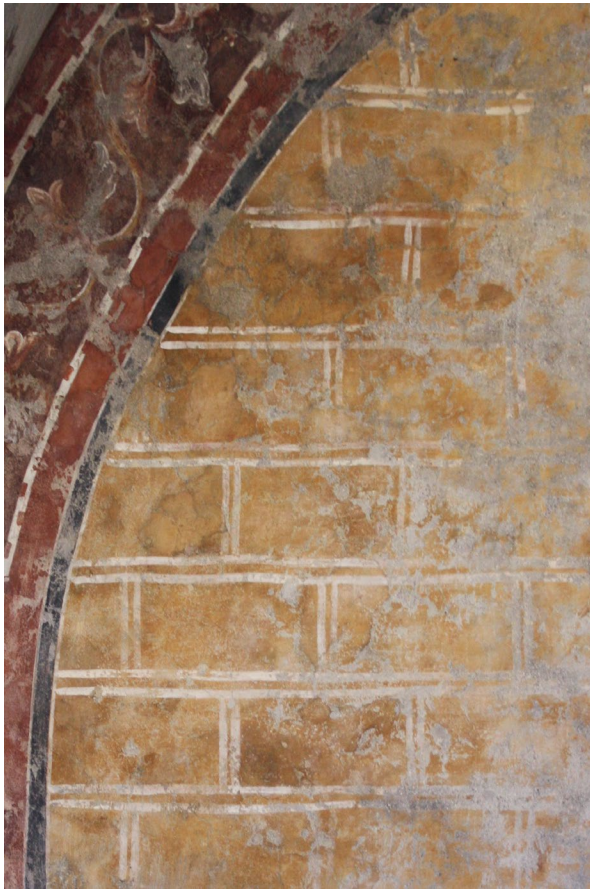


Abb. 171 Anagni, Santa Maria Assunta, Chorbereich, gemaltes Quadermauerwerk, Aufnahme 2015



Abb. 172 Palazzo Boni-Antinori, Fassade zur Piazza Antinori, Verkleidung mit isodomem Quadermauerwerk, Aufnahme 2012

es sich um das einzige Beispiel in Florenz für eine isodome Rustizierung;⁵¹¹ die Hausteilverkleidung ist also eher Folge des omnipräsenten Sgraffito-Motivs als dessen Vorbild.⁵¹²

Hausteinfassaden in Florenz

Um die fast zweihundert Jahre dauernde Dominanz des Quadermauer-Motivs zu verstehen, ist ein Blick auf die Bedeutung von Hausteinfassaden in Florenz hilfreich.⁵¹³ Gebäude aus Stein, noch dazu aus sorg-

511 Interesse an isodomem Mauerwerk gab es nachweislich schon früher, wie der heftige Streit zwischen Giovanni di Lapo Ghini und den Steinmetzmeistern um einheitliche Steinformate auf der Dombaustelle 1358 zeigt, Frati 2006, S. 45 (mit Angaben zu den Dokumenten). Weitere Beispiele für isodomes/pseudoisodomes Quadermauerwerk bei Frati 2006, S. 96 f. (Treppe im Campanile von Santa Maria del Fiore, um 1347; Brüstung in oberer Loggia im Hof des Palazzo del Podestà, 1351 bis 1353).

512 Dasselbe nimmt Pagliara für Rom an; Pagliara 1980, S. 35–44.

513 Zur Hausteinfassade zuletzt Belli 2019. Siehe hierzu sonst v. a. Eckert 2000; Sinding-Larsen 1975, S. 163–212; Burroughs 2002, S. 62; Heydenreich 1960, S. 40 f.; Klotz 1984.

fältig gearbeiteten Blöcken gefügt, galten als Kennzeichen einer idealen Stadt.⁵¹⁴ Stein als Baumaterial sollte vor Bränden und raschem Verfall schützen, er stand für Festigkeit, Sicherheit und Dauerhaftigkeit. Im vom Konflikt zwischen Ghibellinen und Guelfen zerrissenen Florenz des 13. Jahrhunderts waren das weniger symbolische Kategorien als notwendige Anforderungen, die beim Bau eines Turmes bzw. Wohnhauses für die Wahl von Material und Technik entscheidend waren. Wegen ihrer fortifikatorischen wie bildlichen Qualitäten wurde insbesondere für den Sockelbereich von Türmen die Rustika-Quaderung bevorzugt.⁵¹⁵ Deren Status bekräftigen sowohl antike Bauwerke im nahen Fiesole⁵¹⁶ (Abb. 173) und im entfernten Rom⁵¹⁷ (Abb. 174) als auch die imperialen Kastelle⁵¹⁸ (Abb. 175). Sie rechtfertigte sich jedoch auch selbst, indem sie die über den Fugenverstrich herausragenden freiliegenden Steinköpfe gewöhnlichen Mauerwerks in einer stabileren, dauerhafteren Form verbildlichte und so den Unterschied betonte. Damit soll den Debatten über die Herkunft der Florentiner Rustika keine neue Ursprungsthese hinzugefügt werden, son-



Abb. 173 Fiesole, römischer Tempel, 80 v. u. Z., Podium, Quadermauerwerk mit Randschlag, *Macigno*

514 Vgl. Brucker 1969, S. 7, 25 f., Braunfels 1953, S. 86 f., 116–130.

515 Eine Übersicht über die Diskussion um die Herkunft der Rustika gibt Eckert 2000, S. 12–15.

516 So zeigt das Podium des römischen Tempels in Fiesole *Macigno*-Bossenquader mit Randschlägen. Dass diese oder ähnliche antike Quadersteine lokaler Produktion im 14. bzw. 15. Jahrhundert in Florenz bekannt waren, ist nicht belegt, aber denkbar.

517 Sichtbare antike Beispiele für die Rustika waren vor allem die Servianischen Stadtmauern, der Claudius-Bogen in der Acqua Virgo, die Porta Maggiore und die u. a. für einen Teil des „palazzo de Sesare“ (Giovanni Rucellai) bzw. „chasa di cesari“ (Francesco di Giorgio Martini) gehaltene Umfassungsmauer des Augustus-Forums; Daly Davis 1989, S. 442; zur Wahrnehmung und Benennung der Umfassungsmauer vor der Identifizierung als Teil des Augustus-Forums: Tönnemann 1984, S. 63–67; Censur (online), ID Nr. 155676 (Arch of Claudius); ID Nr. 10163005 (Exterior wall/Enclosing wall/Forum Augustum). Die in Florenz erst im Palastbau anzutreffenden Spiegelquader waren u. a. vom Hadriansmausoleum bekannt.

518 In der unmittelbaren Nähe von Florenz lag das Castello dell’Imperatore in Prato; Gurrieri 1975. Nicht alle rustizierten Befestigungen sind allerdings mit dem römisch-deutschen Kaiser zu verbinden: So befindet sich beispielsweise südöstlich von Florenz in Castell’Azzara (Provinz Grosseto) die Rocca Silvana, die der Familie Aldobrandeschi gehörte und Mitte des 13. Jahrhunderts vergeblich von Friedrich II. belagert wurde. Ihre zum Teil mit Bossen-Quadern gestalteten Türme entstanden im späten 11. oder frühen 12. Jahrhundert; Farinelli/Francovich 2000, S. 75–84; Santi 1995. Die meisten Beispiele in Apulien und Lukanien stammen aus der Zeit Friedrichs II. von Hohenstaufen: Bari (Türme und Mauern mit liegender Rustika mit unregelmäßigen flachen Kissen, in jüngerer Zeit als Spiegelquader ergänzt); Gioia del Colle (Kastell-Außenwände mit verschiedenen Rustika-Formen, südliches Tor; Canosa di Puglia (Turmruinen mit großformatigen liegenden Blöcken und flachen Kissen); Lucera (Torre della Regina mit Rustika-Sockel aus kurzen liegenden Blöcken mit unterschiedlich vorspringenden bruchrauen Kissen); Trani (Rustika aus kurzen, zum Teil stehenden Blöcken mit breitem Randschlag und entsprechend kleinen bruchrauen Kissen), Lagopesole (Kastell-Außenwände und Bergfried mit Rustika mit breitem Randschlag und kleinen, zum Teil bruchrauen, zum Teil gespitzten Kissen); siehe u. a. Hahn/Renger-Patzsch 1961, Abb. 3–5 (Trani), 6–8 (Bari), 14–16 (Gioia del Colle), 32–38 (Lagopesole), 79 (Lucera). Zur Bezugnahme auf die kaiserlichen Wehrbauten in Süditalien: Eckert 2000, S. 13; Sinding-Larsen 1975, S. 168.



Abb. 174 Rom, Augustus-Forum, Außenmauer mit Bossen-Rustika, ca. 10 v. u. Z., Aufnahme 2013



Abb. 175 Prato, Castello dell'Imperatore, Außenwand mit Rustika, um 1245, Aufnahme 2011

dern sei lediglich auf die visuelle Nähe zwischen der frühen Florentiner Bossen-Rustika und einem gerade bei den Türmen anzutreffenden einfachen Mauerwerkstyp verwiesen, die für die Zeitgenoss:innen vermutlich einfacher zu erkennen war.

Auch in der kommunalen Architektur bediente man sich der Ikonografie des Hausteinmauerwerks, hier freilich mit dem Ziel, das Bauwerk als Resultat, Symbol und Garant einer stabilen gesellschaftlichen Ordnung zu inszenieren. Während für den Kernbau des Palazzo del Podestà und den Palazzo della Mercanzia planes Quadermauerwerk gewählt wurde, erhielt der Palazzo della Signoria (1299 begonnen) als Zentrum der Republik eine plastische Rustizierung (Abb. 176), deren Typus ohne Vorbild war⁵¹⁹ und bis auf wenige Ausnahmen singularär blieb.⁵²⁰ Ihre Ausdehnung über alle Geschosse wurde bis zum Bau des Palazzo Pitti anscheinend als eine allein dem Kommunalpalast gebührende und ihm vorbehaltene Gestaltung akzeptiert.⁵²¹ Die ab der Mitte des 14. Jahrhunderts zunehmend an privaten Palästen verwendeten Rustika-Typen beschränkten sich dementsprechend meist auf die Erdgeschosszone. Die Rustizierung dieses Bereichs bzw. der Arkadenzone regelten im letzten Viertel des Jahrhunderts für besonders wichtige Straßen kommunale Verordnungen (Abb. 177).⁵²² Aber auch ohne Vorgaben wurde sie bis Mitte der 1420er Jahre bei größeren privaten Wohnbauten benutzt; danach ging der Gebrauch für etwa zwei Jahrzehnte stark zurück.⁵²³

Wegen seiner Vorbildwirkung für das Sgraffito-Motiv der von Randschlägen gerahmten Quaderflächen ist jedoch die parallel zu den verschiedenen Rustika-Typen existierende, ebenfalls bis ins 13. Jahrhundert zurückzufolgende Tradition planen Quadermauerwerks wichtiger, dessen Hauptmerkmale zur Verdeutlichung des Aufwands, der zu seiner Ausführung notwendig war, noch einmal wiederholt werden müssen: das passgenaue und fast fugenlose Versetzen von präzise behauenen Quadern,

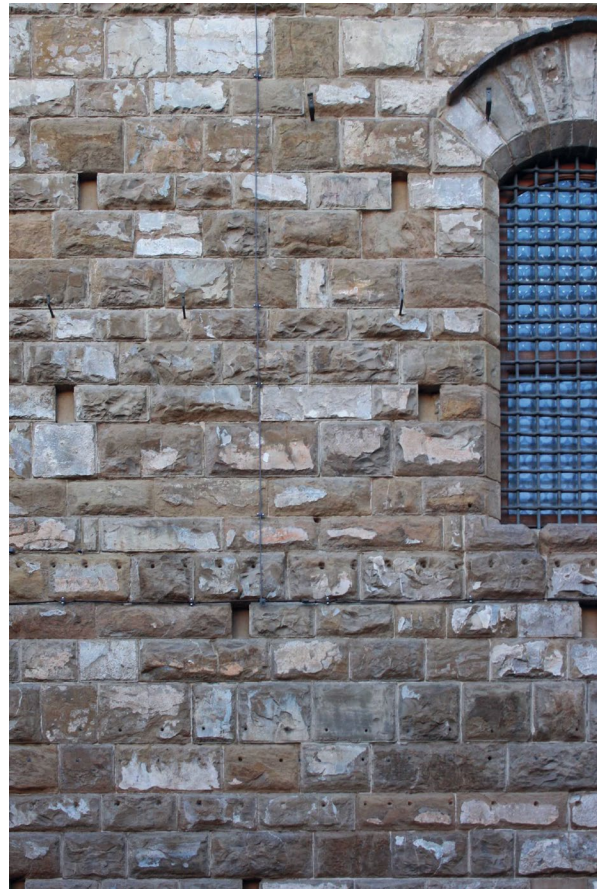


Abb. 176 Palazzo della Signoria, Westseite, Mauerwerk mit Bossen-Rustika, Aufnahme 2017

519 Ob die Rustika des Palazzo della Signoria vielleicht doch einem konkreten Vorbild folgt und wenn ja, welchem, wird seit langem kontrovers diskutiert. Klotz schlägt das auch als architektonisches Vorbild genannte und Arnolfo di Cambio zugeschriebene Castello dei Conti Guidi in Poppi vor, obwohl dort kaum von einer Rustika gesprochen werden kann; Klotz 1984, S. 334–336. Jürgen Paul führt die Rustika des Palazzo Vecchio dagegen auf die Verteidigungsmauern von kaiserlichen Kastellen in Südtalien zurück; Paul 1969, S. 82–84. Dem widerspricht zurecht Sinding-Larsen 1975, S. 167, 170 f.

520 Eine Ausnahme ist die nur in Resten erhaltene Loggia de' Cerchi; Sinding-Larsen 1975, S. 170 f.

521 Sinding-Larsen 1975, S. 170.

522 Solche Vorschriften sind u. a. für die Via delle Fondamenta am Dom (nach 1388, Abb. 146) und die Via de' Calzaiuoli zwischen Baptisterium und Piazza della Signoria (um 1390) belegt; Sinding-Larsen 1975, S. 182, 186. Zu kommunalen Vorgaben in Florenz insgesamt und mit Beispielen von 1363 bis 1390: Braunfels 1953, S. 116–121 und 252, Dok. Nr. 7 (1363).

523 Sinding-Larsen, S. 188. Gegen die Annahme einer Unterbrechung: Belli 2019, S. 196–198. Möglicherweise hing der Rückgang auch mit einer Flaute im Palastbau zusammen, denn für etwa denselben Zeitraum sind auch keine Gebäude mit Sgraffito-Fassaden festzustellen.



Abb. 177 Piazza del Duomo (Via delle Fondamenta), Erdgeschoss-Arkaden mit Bossen-Rustika-Rahmung, Aufnahme 2016

deren Vorderseite mit der *martellina dentata* geglättet und von vierseitigen Randschlägen umgeben ist. In Abgrenzung zur rauen „männlichen“ Rustika werden die Blöcke in Dokumenten des 14. Jahrhunderts oft als „weibliche Steine“ („pietre femine“ bzw. „lapides femine“) bezeichnet.⁵²⁴ Glattes Quadermauerwerk ist an den Außenwänden herausragender kirchlicher und kommunaler Bauwerke wie der Badia (Abb. 166),⁵²⁵ der Mercanzia, am Ponte Vecchio (Abb. 178) oder dem Palazzo del Podesta ebenso zu finden wie an besonders anspruchsvollen Wohnbauten: so zum Beispiel am Palazzo Davizzi (ca. 1355–1360) oder am Palazzo degli Alessandri (1390–1400, Abb. 179).⁵²⁶ Zudem prägte es die Innenräume der meisten Kirchenbauten des Trecento, wie noch heute in Santa Maria Novella, Santa Croce, Santa Trinita, San Remigio und vielen anderen Kirchen zu beobachten ist. Durch den immensen Aufwand bei der Herstellung der Quader, der eine sorgfältige Materialauswahl und dessen Transport einschloss, war Quadermauerwerk eine höchst material- und arbeitsintensive Form der Wandgestaltung und als solche verhältnismäßig wenigen privaten Bauherren möglich; entsprechend selten wurde es für größere Wand-

524 ASF, Capitani di Orsanmichele, 145, c. 9r; ASF Archivio Generale, Ufficiali delle Castella, reg. 15, c. 3v, Zitate und Angaben nach: Frati 2006, S. 92 f., Anm. 53 und 54.

525 Die zur Via del Proconsolo zeigende Chorseite der Badia ist das früheste Florentiner Beispiel für die durchgängige Benutzung der *martellina dentata* zur Oberflächenglättung; Frati 2006, S. 162.

526 Sinding-Larsen 1975, S. 181; Repertorio (online), Palazzo degli Alessandri (Borgo degli Albizi, 15) (Zugriff: 22. September 2020). Manche der Fassaden mit begradigten Quaderoberflächen sind allerdings Ergebnis späterer Eingriffe, bei denen die vorstehenden Partien der Rustika-Blöcke entfernt bzw. Wände für einen Putzauftrag vorbereitet wurden; vgl. Sinding-Larsen 1975, S. 165.



Abb. 178 Ponte Vecchio, Ladenbau der Ufficiali di Torre, Quadermauerwerk mit planer Oberfläche, Aufnahme 2017



Abb. 179 Palazzo degli Alessandri, Fassade zum Borgo degli Albizzi, Quadermauerwerk im 1. Obergeschoss und zum Teil im 2. Obergeschoss mit planer Oberfläche, Aufnahme 2018

abschnitte eingesetzt.⁵²⁷ Nach dem Palazzo degli Alessandri war der Palast Cosimo de' Medici (ab 1444) das erste Wohngebäude, dessen Fassade eine vollständige Verkleidung aus bearbeitetem Haustein – im zweiten Obergeschoss mit glattem Quadermauerwerk – besaß (Abb. 180). Dem Beispiel des Palazzo Medici folgt Giuliano da Sangallo's Holzmodell für den Palazzo Strozzi.⁵²⁸ Mit seinem regelmäßigen, leicht über das Niveau der Grundfläche hervortretenden regelmäßigen Quadernetz erinnert das zweite Obergeschoss (Abb. 181) jedoch auch an das Sgraffito-Motiv des isodomen Quadermauerwerks: Unabhängig von der in der Baupraxis üblichen Benutzung unterschiedlicher Steinformate konnte der Tischler beim Modell das Fugenbild vereinheitlichen.

527 Als Fenstereinfassung und für den Wandabschnitt zwischen den Fenstern ist das geglättete Mauerwerk dagegen häufiger anzutreffen, so z. B. an der Mercanzia und dem Palazzo Da Uzzano.

528 Zum Model, zuletzt: Lillie/Mussolin 2017; Frommel 2017. Mit Zuschreibung an Giuliano da Maiano: Francesco Quinterio in: Alberti L'uomo 2006, S. 415–418, Kat. Nr. 163–165.

Abb. 180 Palazzo Medici, Ansicht von Südosten, Aufnahme 2016



Abb. 181 Giuliano da Sangallo, Holzmodell für den Palazzo Strozzi, Detail der Fassade des 2. Obergeschosses



Haustein und Sgraffito

Die kommunalen Vorschriften zur Rustizierung von Arkaden und die freiwillige Verwendung der Rustika in Straßen ohne solche Regelungen konzentrierten sich normalerweise auf die Erdgeschosszone. Der Zone darüber kam durch das Vorgehen der Kommune gegen die hölzernen *sporti*,⁵²⁹ vor allem aber wegen der neuen Wertschätzung der Gebäudefront als *faccia* ab Beginn des 14. Jahrhunderts erhöhte Aufmerksamkeit zu.⁵³⁰ Das bedeutete, dass der obere Teil der „binären“⁵³¹ Palastfront eine Gestaltung erhielt, die zur Vereinheitlichung der Fassade beitragen sollte. Dieses Ziel entsprach der zunehmenden Bedeutung des *Piano nobile* bzw. der Wohnetagen, die als Ort der Repräsentation auch an der Fassade – unter anderem durch Wappen und die Fenstergestaltung – eine stärkere Hervorhebung erfuhren.⁵³² Für die Wandflächen oberhalb des Sockelgeschosses standen mit Ausnahme der Rustika die auch für andere Bauaufgaben üblichen Oberflächengestaltungen (Quadermauerwerk, Mauerwerk mit Fugenverstrich, Bandfugen, Verputz oder Sgraffito) zur Verfügung. In Florenz haben sich drei Gebäude erhalten, bei denen die Kombination aus rustiziertem Erdgeschoss und Sgraffito-geschmücktem Obergeschoss zum bauzeitlichen Konzept gehört: der Palazzo Benvenuti da Cintoia (Kat. Nr. 4; Abb. 182), der Palazzo Giondonati (Kat. Nr. 9), und der Palazzo Corbinelli (Kat. Nr. 13; Abb. 183). An ihren Fassaden steht bzw. stand der unregelmäßigen und groben gelbbraunen Rustika im Erdgeschoss die (ursprünglich) helle, feingliedrige, regulierte Sgraffito-Quaderung in den oberen Stockwerken gegenüber; die Sockelgestaltung verbildlichte Tradition, Stabilität und Wehrhaftigkeit, der geradezu zarte Dekor darüber signalisierte neben modischem Geschmack Ordnung und Kultiviertheit. Eine solche Kombination ist nur auf den ersten Blick widersprüchlich: Sie ist bei beinahe allen Florentiner Palästen in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen anzutreffen und resultiert aus dem für die Kultur des Florentiner Patriziats konstitutiven Zwang zu Konvention und Distinktion.

Ein weiteres Beispiel für die Verbindung von Haustein und Sgraffito ist der Palazzo della Mercanzia (Kat. Nr. 8) an der Ostseite der Piazza della Signoria (Abb. 184). Dort zieht sich allerdings statt einer Rustika sorgfältig mit dem Zahnhammer geglättetes Quadermauerwerk vom Erdgeschoss bis in das erste Obergeschoss, wo die zwischen den Fensterbögen und dem polychromierten Terrakottafries mit den Zunftwappen liegenden Zwickelflächen in Sgraffito gestaltet waren.⁵³³ Die um 1395 ausgeführten Felder zeigten ein von einfachen Rankenfriesen gerahmtes unregelmäßiges Fugennetz. Überraschend ist hieran, dass die Sgraffito-Felder statt des zu dieser Zeit üblichen Bildes planen Quadermauerwerks schlichte Fugenbänder darstellen, hier also eindeutig nicht im Motiv, sondern im Medium an sich die Konkurrenz zum teuren Quadermauerwerk besteht.

Die Sgraffito-Darstellung sollte durch die Verbildlichung der Charakteristika des Quadermauerwerks selbiges gleichzeitig evozieren und übertreffen. Als Bild referierte sie auf das plane Quadermauerwerk und bediente dessen Semantik (Festigkeit, Dauerhaftigkeit, Reichtum), gewann aber durch die Evoka-

529 Braunfels 1953, S. 113 f. (Angaben zu den Dokumenten in den Anm.); Moschella 1942, S. 167 f.; Davidsohn Geschichte, IV: Frühzeit der Florentiner Kultur, Berlin 1927, S. 257 (zum Verbot der *sporti* in der Via Maggio).

530 Zur Fassade als *facies* und *faccia*: Friedman 1992, S. 93 f. Friedman geht allerdings davon aus, dass sich die Dekoration der Florentiner Paläste auf das Erdgeschoss konzentrierte und die oberen Geschosse nach dem Wegfall der *sporti* und *ballatoi* ein „aesthetically neutral“ blieben; Friedman 1992, S. 92.

531 Wegen der Teilung der Gebäudefront in einen rustizierten und einen frei zu gestaltenden anderen Teil nennt Charles Burroughs sie „binäre Fassade“; Burroughs 2002, S. 64, bei Staale Sinding-Larsen heißt sie „bipartite“ Fassade; Sinding-Larsen 1975, S. 192. Eine solche Klassifizierung ist m. E. nur als Beschreibung, nicht aber als Terminus sinnvoll, da die Entscheidung für oder gegen eine Rustika nicht immer dem Bauherrn oblag.

532 Burroughs 2002, S. 65. Zum *Piano nobile* in der frühen Neuzeit: Meckseper 2012, S. 205–229.

533 Das Vorhandensein von Sgraffito-Dekorationen an der Mercanzia ist nicht zweifelsfrei zu belegen; siehe Kat. Nr. 8. Die Mauerfläche des zweiten Obergeschosses (das dritte geht auf eine jüngere Hinzufügung zurück) ist mit einer Fugenbandgestaltung auf einer Putzfläche versehen, die möglicherweise eine ursprünglich vorhandene Gestaltung wiederholt.



Abb. 182 Palazzo Benvenuti da Cintoia, Ansicht von Südost, Aufnahme 2014



Abb. 183 Palazzo Corbinelli, Fassade zur Via Maggio, Aufnahme 2022

tion in einem anderen Medium eine eigene ästhetische Qualität und eine eigene Semantik (Ordnung, Schönheit, Modernität).

Andere architektonische Motive

Die Darstellung von Mauerwerk war das ideale Motiv für die Gestaltung einer Wand; sie scheint allerdings schon im 14. Jahrhundert angesichts der Möglichkeiten, die Material und Technik boten, als zu monoton und zu wenig schmückend empfunden worden zu sein. Die Motive, mit denen sie deshalb kombiniert wurde, waren überwiegend ebenfalls architektonischer Herkunft oder als architekturgebundene Ornamentik etabliert. Sie wurden jedoch nicht frei, sondern einer architektonischen Auffassung der Wand entsprechend, eingesetzt, das heißt, sie berücksichtigten die inneren (Fensteröffnungen) und äußeren (Gebäudekanten) Grenzen des Baukörpers. Das hierin erkennbare Verhältnis zum Baukörper, das nicht Unterordnung, sondern ein selbstbewusster Umgang kennzeichnet, bestätigt den Bildstatus der Dekoration und zeigt zugleich, dass trotz der Ähnlichkeit zu Schmuckformen am Dom oder am Campanile das Sgraffito-Bild keine Nachahmung gebauter Architektur ist. Die zusätzlichen Motive hatten in mehrfacher Hinsicht einen anderen Charakter als die Mauerwerksdarstellung. Nicht nur, dass sie erkennbar fiktionaler waren, weil sie nicht aus bzw. auf der Wandstruktur entwickelt worden waren,



Abb. 184 Palazzo della Mercanzia und Ufficio della Condotta, Fassade zur Piazza della Signoria, Aufnahme 2014

sondern wegen der Notwendigkeit der Übertragung einer zeichnerischen Vorlage auf die Wand. Bei den Vorlagen handelte es sich um Schablonen und Kartons, für deren Anfertigung die Motive vorher auf Papier oder einem anderen Trägermaterial zeichnerisch frei entworfen, nach Vorbildern kopiert und/oder mithilfe von Zeichenwerkzeugen konstruiert worden sein mussten. Das Motiv existierte also schon, bevor es an der Wand erschien, in einem zweidimensionalen grafischen Medium,⁵³⁴ das seinerseits die bei einer Arbeit mit Putz erreichbaren Ausdrucksmöglichkeiten einrechnen musste.

Ein besonders effektvolles Resultat der Erweiterung des Motivspektrums waren die Gebälkgurte, in denen zweidimensionale (Sgraffito) mit dreidimensionalen Komponenten (horizontalen Gesimsbänder aus Stein) kombiniert wurden.⁵³⁵ Das Sgraffito-Bild erweist sich hier als erstaunlich flexibles Medium, das ein vorgefundenes plastisches Element zu integrieren in der Lage war und ihm als Teilstück eines größeren Architekturglieds eine ursprünglich nicht intendierte Bedeutung geben konnte. Um 1450 wurde der Gebälkgurt am Palazzo Dietisalvi Neroni in eine Form gebracht, die in etwa der kanonischen Abfolge von Architrav, Fries und Geison entspricht. Durch seine Verbindung mit der Säulengliederung entstand zudem ein für Sgraffito-Dekorationen neues architektonisches Motiv in bislang unüblicher Fiktionalität. In der Kombination von Stütze, Gebälk und Bogenöffnung – hier: dem Fenster – entsprach es dem sogenannten Tabulariumsmotiv, das schon in seiner plastischen Form lediglich ein tektonisches Relief-

534 Vgl. Payne 2009, S. 372.

535 Solche Kombinationen finden sich auch in der Wandmalerei (z. B. in der Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella), dort allerdings meist mit einer gewissen zeitlichen Differenz zwischen dem Bauwerk bzw. seinem skulpturalen Schmuck und der Freskierung.

bild ohne strukturelle Funktion ist und deshalb ohne weiteres in (überwiegend) zweidimensionaler Form verwendet werden konnte. Voraussetzung für solche Übersetzungen war ein Entwurf, der die gesamte Dekoration umfasste, also das Sgraffito-Bild vollständig auf Papier vorbereitete. Verständlich zu machen, dass das eine Folge der Bildlichkeit der gesamten gestalteten Wand war und nicht seine Bedingung, war das Ziel dieses Kapitels.