

ISGRAFFIATURA

Florentiner Sgraffito-Dekorationen
des 14. und 15. Jahrhunderts | Band 1

Andreas Huth

Isgraffiatura

Florentiner Sgraffito-Dekorationen
des 14. und 15. Jahrhunderts

Andreas Huth

Isgraffiatura

Florentiner Sgraffito-Dekorationen
des 14. und 15. Jahrhunderts

Band 1

ORCID®

Andreas Huth  <https://orcid.org/0000-0001-7527-1073>

Die vorliegende Arbeit entstand mit einer Förderung durch ein Elsa-Neumann-Stipendium des Landes Berlin und zwei Stipendien des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut.



Max-Planck-Institut



MAX-PLANCK-GESELLSCHAFT

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-946-3

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.946>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2023

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023, Andreas Huth

Umschlagabbildung: Andreas Huth, CC BY-SA 4.0

Satz und Layout: Jürgen Franssen

ISBN 978-3-98501-053-0 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-052-3 (PDF)

Inhalt

Band I

Danksagung	9
Einleitung	11
Sgraffito: Versuch einer Definition	11
„Sgraffito“ als Terminus technicus	13
„Sgraffito-Dekoration“ als Begriff	14
Forschungslage	15
Untersuchungsmaterial	16
Raum und Zeitraum der Untersuchung	16
Schwerpunkte der Untersuchung	17
Katalog	19
I Untersuchungsmaterial	21
Sgraffito-Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts in Florenz: Bestand und Verluste	
Ursprünglicher Bestand und Überlieferungswahrscheinlichkeit	26
Formen des Verlusts und der Schädigung	27
Schäden durch Witterung und Luftverschmutzung	28
Totalverlust I – Zerstörung von Wanddekorationen und Abriss von Gebäuden	33
Totalverlust II – Das Entfernen von Sgraffito-Dekorationen für eine nachahmende Neugestaltung	33
Substanzbeeinträchtigende Eingriffe im Zusammenhang mit Um-/Neugestaltungen	38
Substanzbeeinträchtigende und -gefährdende Restaurierungsmaßnahmen	39
Vorbildliche Restaurierungsprojekte	45
II Geschichte	47
Sgraffito-Dekorationen vom frühen Trecento bis zum Ende des 15. Jahrhunderts	
Die ältesten Florentiner Sgraffito-Dekorationen	48
Sgraffito in Marmor	49
Das Aufkommen der Technik	54
Sgraffito als lokale Erfindung	55
Fugenverstrich (<i>rimbocatura</i>)	56
Kellenstriche und Ritzungen (<i>stilatura</i>)	58
Bandfugen (<i>giunti e letti ,a nastro</i>)	60
Die Erfindung des Florentiner Sgraffito	62

Sgraffito als ‚Import‘	64
Sgraffito auf der italienischen Halbinsel	64
Sgraffito nördlich der Alpen	65
Sgraffito in Nordafrika und auf der Iberischen Halbinsel	67
Florentiner Sgraffito-Dekorationen bis zum Ende des Trecento	69
Sgraffito-Dekorationen zwischen Ende des Trecento und Mitte des Quattrocento	72
Randschlag statt Fuge	72
Die Vervielfältigung der Ornamentik	73
Florentiner Sgraffito-Dekorationen Mitte des 15. Jahrhunderts	81
Die Fassade des Palazzo Lapi	81
Die Fassade des Palazzo Dietisalvi Neroni	82
Der Innenhof des Palazzo Medici	88
Die Dekorationen des Palazzo Rucellai und des Palastes von Palla Novello degli Strozzi	90
Sgraffito-Dekorationen der 1460er und 1470er Jahre	92
Distinktion durch künstlerische Qualität	92
Die Dekorationen am Palazzo Spinelli	99
Der Innenhof des Palazzo della Signoria	100
Ohne Ende	101
III Technologie	105
Technologie und Ausführungspraxis von Sgraffito im 14. und 15. Jahrhundert	
Methodik	105
Quellenlage	106
Maso di Bartolomeo	107
Niccolò Perotti	110
Filippo di Matteo Strozzi	113
Paolo Cortesi/Raffaele Maffei	114
Giorgio Vasari	115
Rekonstruktion des Werkprozesses	119
Trägermaterial	119
Rinzaffo/Arriccio	122
Intonaco	122
Intonaco/Malta colorata	124
Kalktünche	126
Sgraffito	128
Offene Fragen	136
IV Bild I: Semantiken	137
Sgraffito-Dekorationen als Bild-Zeichen	
Bauwerke mit Sgraffito-Dekorationen	141
Öffentliche Gebäude	143
Bauwerke mit religiösem Kontext	143
Private Paläste	144

Bildliche Darstellungen von Sgraffito-Dekorationen	148
Cassone- und Spalliera-Tafeln	149
Andere Bilder mit Sgraffito-Dekorationen	166
Sgraffito-Dekorationen als Gesicht und Gewand	180
V Bild II: Referenz und Fiktion	185
Sgraffito-Dekorationen als Architekturbild	
Architekturbild	186
Die Bildwerdung des Putzes	191
Hausteinfassaden in Florenz	197
Haustein und Sgraffito	204
Andere architektonische Motive	205
VI Sgraffito-Dekorationen des Quattrocento in anderen italienischen Städten	209
Repubblica Fiorentina	210
Rom	217
Pienza	224
Viterbo	233
Herzogtum Urbino	239
Castiglione Olona	240
Mailand	240
Lombardei/Veneto	246
Brescia	249
Padua	251
Florenz als Vorbild	255
Literaturverzeichnis	257
Siglen	337

Band II

Katalog	347
1 Arkadengang vor der Sakristei, Santa Croce	348
2 Palazzo Davizzi	362
3 San Remigio	378
4 Palazzo Benvenuti da Cintoia	390
5 Cappella Castellani, Santa Croce	401
6 Palazzetto Davanzati	411
7 Casa Davanzati	420

8	Palazzo della Mercanzia	434
9	Palazzo Giandonati	445
10	Palazzo de' Visdomini	462
11	Palazzo Nelli	469
12	Palazzo Corsi	483
13	Palazzo Corbinelli	494
14	Palazzo Da Fortuna	508
15	Palazzo Della Luna	522
16	Palazzo Da Uzzano	540
17	Palazzo Busini	564
18	Palazzina Pandolfini	577
19	Palazzo Lapi	587
20	Palazzo Dietisalvi Neroni	606
21	Palazzo Medici	626
22	Palazzo di Palla Novello degli Strozzi	650
23	Palazzo Rucellai	663
24	Palazzo Gianfigliuzzi	672
25	Spinelli-Kreuzgang, Santa Croce	683
26	Palazzo Spinelli	694
27	Palazzo Lenzi	726
28	Palazzo Benizzi	744
29	Palazzo Tanagli	755
30	Palazzo della Signoria	764
31	Palazzo Nasi	780
32	Palazzo Vecchietti	797
33	Palazzo dell'Arte di Por Santa Maria	810
34	Palazzo Capponi	823
	Villen	843
	Bildnachweis	847

Danksagung

Ich danke für ihre Unterstützung

Wolf-Dietrich Löhr und Gerhard Wolf,
Claus und Roswitha Huth,
Astrid Hackel, Friedrich Huth und Hugo Huth,
Alexander Röstel, Katherine Stahlbuhk, Katharina Weiger, Georgios Binos,
Marie-Luise Hugler, Claudia Jentsch, Vera-Simone Schulz und Neville Rowley,
Francesca Baldry, Amanda Lillie,
Maria Effinger, Jürgen Franssen und Konrad Roenne,
Magdalena Bushart,
Lukas Böwe, Susanne Linzer, Christina Süß,
Daniela Valentini, Mariarosa Lanfranchi, Giovanni Minutoli und Selene Aranyossi,
Birte Rubach und Timo Strauch
sowie allen anderen Kolleg:innen und Freund:innen,
die mir auf die eine oder andere Weise geholfen haben.

Einleitung

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

Sgraffito: Versuch einer Definition

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

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

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

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

4 Ruiz Alonso 2019, S. 29.

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

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

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

5 Weyer/Klein 2019, S. 24.

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

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

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

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

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

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

„Sgraffito“ als *Terminus technicus*

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

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

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

10 Siehe Kap. I Untersuchungsmaterial, S. 41.

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

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

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

14 Melato 2012, S. 100.

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

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

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

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

„Sgraffito-Dekoration“ als Begriff

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

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

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

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

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

Forschungslage

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

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

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

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

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

24 Rezensionen zu Thiem/Thiem 1964

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

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

27 Payne 2013; Payne 2009, S. 375.

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

Untersuchungsmaterial

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

Raum und Zeitraum der Untersuchung

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

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

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

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

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

Schwerpunkte der Untersuchung

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

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

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

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

33 Huth 2014.

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

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

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

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

35 Weyer/Klein 2019.

36 Goldthwaite 1980.

37 Giovannini 1993.

38 Frati 2006.

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

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

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

Katalog

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

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

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

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

41 Heikamp 1966, S. 77.

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

42 Thiem/Thiem 1964.

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

I Untersuchungsmaterial

Sgraffito-Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts in Florenz: Bestand und Verluste

Grundlage und Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung sind die insgesamt vierunddreißig erhaltenen oder nachweisbaren Wandgestaltungen – davon siebenundzwanzig an privaten Palästen, drei an öffentlichen Bauwerken und vier an kirchlichen Gebäuden, wobei sich die Zählung auf das ummauerte Stadtgebiet beschränkt. Ein Teil der Dekorationen ist bereits im Katalog von Gunther und Christel Thiems 1964 erschienener Untersuchung zu den toskanischen Fassadendekorationen verzeichnet. Die Katalogeinträge der Thiems beinhalten grundlegende Informationen zu den einzelnen Gebäuden (Besitzer:in, Baudaten, Architektur), eine Beschreibung der Sgraffito-Dekorationen, Datierungs- und Zuschreibungsvorschläge auf Basis von Baudaten, Dokumenten und Stilanalysen, Notizen zum Erhaltungszustand sowie Quellen- und Literaturangaben.⁴⁴

Entdeckungen im Rahmen kunst- bzw. architekturhistorischer Forschungen oder im Zusammenhang mit restauratorischen Maßnahmen, vor allem aber die für diese Arbeit betriebene Suche nach wenig oder nicht mehr bekannten Sgraffito-Dekorationen erlauben es, die Liste der Thiems deutlich zu erweitern. Die Wege zur Wiederentdeckung bzw. Identifizierung vergessener Dekorationen waren nicht immer ganz gradlinig. So waren der Innenhof des Palazzo Davizzi (Kat. Nr. 2; Abb. 1), die Chorseite von San Remigio (Kat. Nr. 3; Abb. 2) und die Fragmente an der Fassade des Palazzo Benvenuti da Cintoia (Kat. Nr. 4; Abb. 3) zwar immer sichtbar, wurden aber trotz des zum Teil regen Interesses der Forschung an den Gebäuden nicht wahrgenommen. Auf die heute verlorene Sgraffito-Fassade des Palazzo Gianfigliuzzi am Lungarno Corsini, deren Reste bis Mitte des 19. Jahrhunderts noch sichtbar gewesen waren, wies Brenda Preyer in einem 2004 erschienenen Aufsatz hin;⁴⁵ Amanda Lillie beschrieb 2005 erstmals die Dekorationen im Innenhof von Francesco Sassettis Villa La Pietra und an der Front der Villa Strozzi in Santuccio.⁴⁶ Weitere Beispiele für Sgraffito-Fassaden und -Innenhöfe in Villen und Land-



Abb. 1 Palazzo Davizzi, Innenhof, 1. Obergeschoss, Brüstung des *ballatoio* mit restaurierter Sgraffito-Dekoration, Aufnahmedatum unbekannt (nach Restaurierung 1905–1909)

44 Die Bedeutung des Thiemschen Katalogs wird bereits in den Rezensionen der 1960er Jahre hervorgehoben; Middeldorf 1966, S. 146; Neumeyer 1966, S. 456; Fahy 1967, S. 717.

45 Preyer 2004, S. 55, 70, Anm. 101.

46 Lillie 2005, S. 119–125, 202, 228 (mit Abb.); Lillie 2000, S. 198 f., Abb. 67–69.



Abb.2 San Remigio, Chorfassade, Reste der Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2018

häusern des Florentiner *contado* finden sich auf Aufnahmen aus dem 19. und dem frühen 20. Jahrhundert.⁴⁷ Bei Restaurierungsarbeiten kamen am Palazzo Mellini (Via de' Benci 20–22) unter den farbigen Fresken aus dem 16. Jahrhundert Spuren einer Sgraffito-Quaderung zum Vorschein;⁴⁸ im Innenhof des Palazzo Tanagli (Kat. Nr. 29) wurden Anfang der 2000er Jahre Teile der quattrocentesken Wandgestaltung freigelegt und konserviert (Abb. 4). Zu den wichtigsten Entdeckungen zählt sicherlich das im Zuge von Restaurierungsarbeiten 2005 im Innenhof des Palazzo Rucellai (Kat. Nr. 23) gefundene Fragment der bauzeitlichen Sgraffito-Dekoration (um 1455), das durch einen wenig später entstandenen Anbau verdeckt worden war.⁴⁹

Die aktuell bekannten Sgraffito-Dekorationen lassen sich hinsichtlich ihrer Erhaltung und damit ihres Zeugniswerts in drei Kategorien einteilen: (mehr oder weniger umfangreich) *erhaltene*, *rekonstruierte* und (ausschließlich) *dokumentierte* Dekorationen:

47 Siehe Anhang, Liste der Villen, S. 843–845.

48 Nach mündlicher Auskunft der Restauratorin Mariarosa Lanfranchi (OPD Firenze) im Juni 2012. Die Arbeiten fanden 1994 bis 1996 statt. Die Sgraffito-Dekoration ist nicht dokumentiert worden und auch sonst nicht nachzuweisen; sie konnte deshalb nicht in den Katalog aufgenommen werden.

49 Bracciali 2006, S. 138.

a) Erhaltene Sgraffito-Dekorationen

In Florenz haben sich an zweiundzwanzig Bauwerken in mehr oder minder großem Umfang Sgraffito-Dekorationen aus dem 14. bzw. 15. Jahrhundert erhalten.⁵⁰ Der Bestand reicht von isolierten Resten (Palazzo Giandonati, Kat. Nr. 9, Abb. 5; Palazzo de' Nelli, Kat. Nr. 11, Abb. 6; Palazzo Rucellai, Kat. Nr. 23; Palazzo Tanagli, Kat. Nr. 29) über winzige, in rekonstruierte Fassaden integrierte Referenzflächen, die kaum mehr leisten konnten, als die formale Korrektheit der Rekonstruktion zu bezeugen (Palazzo Corsi, Kat. Nr. 12, Abb. 7), bis hin zu beeinträchtigten, aber in der Substanz zum großen Teil noch entstehungszeitlichen Fassaden (Palazzo Lapi, Kat. Nr. 19, Abb. 8; Palazzo Dietisalvi Neroni, Kat. Nr. 20, Abb. 9).

Trotz der notwendigen Einschränkungen – zu nennen sind hier vor allem die Veränderungen durch Bewitterung, Überfassen/Überputzen und restauratorische Eingriffe – sind die erhaltenen Sgraffito-Dekorationen aussagekräftige Primärquellen, die Beobachtungen zur Technologie, Farbigkeit, Motivik und Wirkung ermöglichen und Rückschlüsse auf die Datierung und die Auftraggeberschaft erlauben.

b) Rekonstruierte Sgraffito-Dekorationen

Bei acht Bauwerken wurden die Sgraffito-Dekorationen im 19. oder frühen 20. Jahrhundert entfernt und durch Rekonstruktionen ersetzt. Da in manchen Fällen vor der Rekonstruktion angefertigte Zeichnungen und Fotografien den Zustand vor der Zerstörung dokumentieren, ist es zumeist möglich, über die in der Rekonstruktion bewahrten Informationen hinaus Aussagen zur ursprünglichen Gestaltung zu treffen. Die Rekonstruktionen orientieren sich im besten Fall an den vorgefundenen Motiven und der Farbigkeit des ursprünglichen Putzes, sind aber als Zeugnisse für die hier behandelten Fragestellungen meist zu unzuverlässig, da sie den ästhetischen Erwartungen ihrer Entstehungszeit gehorchen.

c) Dokumentierte Sgraffito-Dekorationen

Bei vier Gebäuden ist aus verschiedenen Quellen – Gemälden, Stichen, Beschreibungen, Bauaufnahmen und Fotografien – bekannt, dass sie einst Sgraffito-Dekorationen besaßen.⁵¹ Trotz der Zerstörung von Bauwerk und Dekoration ist es möglich, aus Fotografien, Zeichnungen und Beschreibungen Informa-



Abb. 3 Palazzo Benvenuti da Cintoia, Ost-Fassade, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2018

50 Christel und Gunther Thiem geben in ihrem Katalog für den Zeitraum bis ca. 1500 sechsundzwanzig Einzeldekorationen im Stadtgebiet an, von denen etwa die Hälfte wenigstens fragmentarisch erhalten ist. Im Text verweisen sie auf die gerade wiederentdeckten und deshalb noch nicht erfassten Dekorationen an der Cappella Castellani und im Chiostro antico in Santa Croce; Thiem/Thiem 1964, S. 19 und Anm. 17 und 18, S. 48.

51 Bei ihnen handelt es sich um den Palazzetto Davanzati (Kat. Nr. 6), den Palazzo de' Nelli (Kat. Nr. 11), den Palazzo Della Luna (Kat. Nr. 1), die Palazzina Pandolfini (Kat. Nr. 18) und den Palazzo di Palla Novello degli Strozzi (Kat. Nr. 22).



Abb. 4 Palazzo Tanagli, Innenhof, Südseite, Fragment der Sgraffito-Dekoration mit Quaderdarstellung, Aufnahme 2018



Abb. 5 Palazzo Giandonati, südliche Gebäudeseite (von Palazzo Canacci verdeckt), 2. Obergeschoss, Befundfreilegung mit Fragment der bauzeitlichen Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2016



Abb. 6 San Lorenzo, Neue Sakristei, westliche Außen-
seite (ehemalige Innenseite des Hofes des Palazzo de' Nelli),
Sgraffito-Fragment, Aufnahme 2018



Abb. 7 Palazzo Corsi, Fassade, 1. Obergeschoss, Detail der
Sgraffito-Dekoration (überwiegend rekonstruiert, Fragmente
der Quattrocento-Gestaltung integriert), Aufnahme 2016



Abb. 8 Palazzo Lapi, Fassade zur Via Michelangelo Buonarroti, Aufnahme 2020



Abb. 9 Palazzo Dietisalvi Neroni, Fassade zur Via de' Ginori, Aufnahme 2012

tionen zur Baugeschichte, Auftraggeberschaft und Datierung und nicht zuletzt zum Aussehen der Sgraffito-Gestaltung zu gewinnen.

Ursprünglicher Bestand und Überlieferungswahrscheinlichkeit

Eine möglichst präzise Einschätzung, wie viele Bauwerke mit Sgraffito-Dekorationen es insgesamt bzw. zu welchem Zeitpunkt gab, ist für die Kernfragen dieser Arbeit von grundlegendem Interesse – von diesen Resultaten hängen die Stichhaltigkeit der Aussagen zur Sichtbarkeit der Dekorationen im Stadtbild und die Beurteilung ihrer Bedeutung, ihrer Funktion und ihrer Wirkung ab. Dem Wunsch nach gesichertem Wissen steht das Problem der Überlieferungswahrscheinlichkeit entgegen, denn die Zahl der erhaltenen und nachweisbaren Dekorationen entspricht kaum dem ursprünglichen Bestand. Doch von welchen Faktoren hängt die Überlieferungswahrscheinlichkeit von Sgraffito-Dekorationen ab? Festzuhalten ist zunächst, dass es sich bei den so verzierten Gebäuden ausschließlich um hochrangige kommunale bzw. kirchliche Bauwerke und Wohngebäude wohlhabender Familien handelte. Da solche Bauwerke in Florenz – mit Ausnahme der vehement kritisierten Zerstörung des alten Stadtzentrums – aus Traditionsbewusstsein, Desinteresse oder Geldmangel oft bis in die Gegenwart nur verändert, aber nicht abgerissen worden sind, hat sich in der Stadt sehr viel Bausubstanz aus dem 14. und dem 15. Jahrhundert

erhalten. Das betrifft allerdings nicht die Sgraffito-Dekorationen: So gut wie alle ermittelten Dekorationen wurden irgendwann überfasst, überputzt, restauriert bzw. ganz oder zum Teil zerstört. Einige Faktoren für eine höhere Überlieferungswahrscheinlichkeit lassen sich trotz der heterogenen individuellen Schicksale der Bauwerke und ihrer Außengestaltungen benennen. Dekorationen hatten bessere Aussichten auf Erhaltung, wenn sie sich an folgenden Orten befanden:

- an besonders wichtigen Bauwerken, wo die Sgraffito-Gestaltung als Zeugnis von deren Geschichte und Tradition (zumindest über einen bestimmten Zeitraum) respektiert und gepflegt wurde
- an vernachlässigten bzw. kaum modernisierten privaten Wohnbauten in der Stadt oder deren näherer Umgebung, deren Ausstattung und Gestaltung den veränderten Ansprüchen späterer Jahrhunderte nicht mehr genügten, unvorteilhaft lagen und/oder nicht mehr als Wohn- oder Landsitz von wohlhabenden Familien mit entsprechenden Repräsentationsansprüchen dienten
- an Seiten- oder Hofwänden, die bei Neugestaltungen, Erweiterungen und anderen baulichen Veränderungen verdeckt wurden

Insgesamt ist anzunehmen, dass angesichts der nachweisbaren Beispiele von Sgraffito-Dekorationen und ihres spezifischen Charakters deren ursprüngliche Zahl in Florenz wohl größer zu veranschlagen ist als bislang angenommen.

Formen des Verlustes und der Schädigung

Der Bestand wurde im Laufe der Zeit außer durch witterungsbedingte Alterung vor allem durch Um- und Neugestaltungen, bauliche Veränderungen oder den Abriss von Gebäuden dezimiert bzw. in seiner Substanz beeinträchtigt; ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sorgten die Renovierungen von zahlreichen Gebäuden und vor allem der Flächenabriss im Bereich des Mercato Vecchio für unwiederbringliche Verluste.

In Umkehrung der oben erfolgten summarischen Klassifizierung des Bestandes nach dem Grad der Beeinträchtigung werden im Folgenden die verschiedenen Faktoren, die zur Zerstörung oder Schädigung von Sgraffito-Dekorationen geführt haben, beschrieben. Dies ist aus verschiedenen Gründen wichtig: Eine solche Betrachtung legt die Unterschiede zwischen den einzelnen Objekten hinsichtlich der Authentizität des überkommenen Bestandes offen und kann so dazu beitragen, Fehlerurteile und Missverständnisse zu vermeiden.⁵² Sie hilft, die entstehungszeitliche Gestaltung zu identifizieren und aus ihr, statt aus dem später veränderten Zustand, Rückschlüsse auf Materialität, Technologie, Wirkung oder Bedeutung zu ziehen. Schäden und Eingriffe in die Substanz sind als Teil der Geschichte des Objekts in die wissenschaftliche Betrachtung einzubeziehen, zumal Zerstörungen und Rekonstruktionen von Sgraffito-Fassaden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Motor der Wiederentdeckung und der Erforschung der Technik gelten müssen – ein in vielerlei Hinsicht wichtiger Aspekt, der bislang nur in Ansätzen beleuchtet wurde.⁵³

52 Wie beispielsweise in dem 1993 im Rahmen einer Ausstellung erschienen Band *Graffiti, affreschi, murali a Firenze*, in dem eine moderne Sgraffito-Fassade mit Verweis auf die verwendete Ikonografie zu einem Werk des 16. Jahrhunderts erklärt wird; Graffiti 1993, S. 47–49. Die Thiems hatten die Fassade bereits 1964 als Neuschöpfung des Restaurators Cesare Benini aus Scandicci beschrieben; Thiem/Thiem 1964, S. 23. Wiederholt in: Pecchioli 2005, S. 204 f.

53 Hierzu zuletzt Huth 2019a. Zur Wiederentdeckung der Sgraffito-Technik im 19. Jahrhundert siehe auch Stockebrand 1983; Danzl 1996; Pecchioli 2005; Schädler-Saub 2012.

Maßstab der Bewertung von Schäden und Eingriffen sind die internationalen Leitlinien für den Schutz und die Erhaltung von Baudenkmalen,⁵⁴ die in ihren Grundsätzen der 1964 beschlossenen Charta von Venedig folgen.⁵⁵ Sie weisen dezidiert auf den zu bewahrenden Denkmalwert eines Objekts hin und formulieren enge Grenzen für Konservierung, Restaurierung und Rekonstruktion. Deren Basis ist die Anerkennung des gesamten Materialbestandes und aller Formen von handwerklicher oder künstlerischer Bearbeitung als material- und kulturgeschichtliche Zeugnisse, während ihr vorrangiges Ziel der Substanzerhalt ist, also der Schutz des Bestandes vor jeglicher Form der Zerstörung. Dies schließt Maßnahmen zur Reduzierung der Verfallsgeschwindigkeit bzw. Alterung, aber auch vergleichsweise neue Probleme wie die mittlerweile oft notwendige „Entrestaurierung“ und die aufwendige Bewahrung von Rekonstruktionen mit ein. Anzuerkennen ist, dass kein Baudenkmal gegen die Folgen von Alterung und Verfall gefeit ist, im Gegenteil: sie sind sogar essenzieller Bestandteil seiner Geschichte. Umstritten ist deshalb seit langem,⁵⁶ ob bzw. auf welche Weise eine Restaurierung stattfinden darf und welche Rolle der stets im Rückblick konstruierte „ursprüngliche Zustand“ für die restauratorischen Maßnahmen spielt. Der durch die Luftverschmutzung in den letzten einhundert Jahren extrem beschleunigte Verfall von Bauwerken hat die Bedingungen dieser Diskussion verändert, sodass heute die Notwendigkeit von Schutz- und Konservierungsmaßnahmen kaum mehr infrage gestellt wird. Nach wie vor diskutabel sind Restaurierungen und vor allem Rekonstruktionen, die nicht nur in den erhaltenen Bestand eingreifen, sondern ohne Offenlegung ihrer Absichten und Mittel Historizität fingieren.

Bei den verschiedenen Arten des Verlusts bzw. der Schädigung ist zwischen den quasi natürlichen, also nicht absichtlich bzw. nicht grundsätzlich gegen die Substanz gerichteten, etwa durch Witterung, Luftverschmutzung und gewöhnliche Nutzung hervorgerufenen Schäden und vier Formen von unmittelbar durch menschliche Eingriffe entstandenen Schäden zu unterscheiden:

- Totalverlust durch die Zerstörung von Wanddekorationen bzw. den Abriss von Gebäuden
- Totalverlust durch das Entfernen von Sgraffito-Dekorationen für eine nachahmende Neugestaltung
- substanzbeeinträchtigende Eingriffe im Zusammenhang mit Um- und Neugestaltungen
- substanzbeeinträchtigende bzw. -gefährdende Restaurierungsmaßnahmen

Schäden durch Witterung und Luftverschmutzung

Gekratzte Putze sind, obgleich Vasari an ihnen vor allem die Wasserbeständigkeit lobt⁵⁷ und ihre Haltbarkeit gerade in Florenz oft erstaunlich ist, den verschiedenen Umwelteinflüssen gegenüber nicht unempfindlich, da sie als Oberfläche eines Bauwerks jeder Art von Witterung ausgesetzt sind. Durch dauerhafte Bewitterung wird unter anderem der Bindemittelanteil der Putzoberfläche reduziert, was wiederum zur Entfestigung der *Intonaco*-Schicht bzw. zum sogenannten Absanden führt (Abb. 10). Darüber hinaus ermöglicht die Entfernung der Sinterhaut beim Einkratzen der Motive ein verstärktes Eindringen von Feuchtigkeit in das Putzgefüge, sodass es zu Frostschäden, zum Aufquellen toniger Bestandteile des Sands, zur Mobilisierung bauschädlicher Salze und schließlich zur Abtrennung des Putzes von der Trägerschicht kommen kann (Abb. 11–13). Die erhöhte Wasseraufnahmefähigkeit in stärker geschä-

54 Unter den zahlreichen Erklärungen der letzten Jahrzehnte widmen sich die folgenden vor allem Baudenkmalen und urbanen Strukturen: Charta von Washington, 1987 (Charter for the Conservation of Historic Towns and Urban Areas, ICOMOS); Charta von Mexiko, 1999 (Charter on the Built Vernacular Heritage, ICOMOS); EU-Empfehlung Nr. R (95) 9, 1995 (Recommendation No. R (95) 9 of the Committee of Minister to Member States on the Integrated Conservation of Cultural Landscape Areas as Part of Landscape Policies, Ministerrat der Europäischen Union); Charta von Kraków, 2000.

55 Charta von Venedig 1964.

56 In Deutschland leiteten die Diskussion Georg Dehios Schrift *Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden?* (1901) und Alois Riegls *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* (1903) ein; Dehio/Riegl 1988; Riegl/Bacher 1995.

57 Vasari ed. Bettarrini/Barocchi, Bd. 1 (Text), Introduzione, S. 142 f.



Abb. 10 Palazzo Benvenuti da Cintoia, Süd-Fassade, Reste der Sgraffito-Dekoration mit starker Schädigung der Oberfläche, Aufnahme 2018



Abb. 11 Santa Croce, Arkadengang vor der Sakristei, Erdgeschoss, Fassade zum Chiostro antico, Arkadenbogen, Sgraffito-Dekoration mit stark geschädigten und verlorenen Bereichen, Aufnahme 2018



Abb. 12 Santa Croce, Cappella Castellani, Giebel mit Resten der Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2019

Abb. 13 Palazzo Spinelli, Fassade zum Borgo Santa Croce, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (Anfang des 20. Jahrhunderts restauriert) mit Schäden und Verlusten, Aufnahme 2018





Abb. 14 Palazzo Spinelli, Innenhof, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration mit geschädigter Oberfläche, Aufnahme 2018

digten Bereichen des gekratzten Putzes haben entsprechende Proben an den Sgraffito-Dekorationen im ehemaligen Innenhof der Villa La Pietra bestätigt.⁵⁸

Neben diesen natürlichen Alterungsphänomenen ist für frei bewitterte Sgraffito-Dekorationen die Luftverschmutzung der gravierendste Schadfaktor. Die im Zuge der Industrialisierung ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rapide angestiegene Belastung der Luft mit Verbrennungsrückständen führte offenbar schon nach wenigen Jahrzehnten zu einer deutlichen Verschlechterung des Erhaltungszustandes von Sgraffito-Fassaden, wie Hans Urbach bereits 1928 in seinem Buch *Geschichtliches und Technisches vom Sgraffitoputz* feststellte.⁵⁹ Seit den 1950er Jahren kommen zu den Rußpartikeln aus Heizungs- und Industrieanlagen noch die der Fahrzeugabgase hinzu. Ihre Anlagerung auf der Putzoberfläche verschmutzt Fassaden bis zur Unkenntlichkeit. Dies ist nicht allein ein ästhetisches Problem, da die in der Luft von städtischen Ballungsräumen und Industriegebieten befindlichen Verbrennungsrückstände Schwefelverbindungen enthalten, die sich mit Wasser zu aggressiver Schwefelsäure vereinen, die ihrerseits das Calciumcarbonat des Putzes angreift (Abb. 14).⁶⁰ Hierbei wird das Calciumcarbonat in wasserempfindliches Calciumsulfat, also Gips, umgewandelt, was zu gravierenden strukturellen Schäden in der Putzschicht führt. Dieser Prozess ist nur bedingt reversibel, auch wenn die Restaurierungstechnologie in

58 Hierzu wurden auf der Putzoberfläche in zehn, nach verschiedenen Parametern ausgewählten Testfeldern Wassertropfen appliziert und das Wasseraufnahmeverhalten beobachtet. Testfelder mit einer bereits stark ausgewaschenen, leicht absandenden Putzoberfläche nahmen das Wasser besonders schnell auf, Felder mit intakter Sinterschicht bzw. erhaltener weißer Tünche dagegen kaum Wasser.

59 Urbach 1928, S. 130.

60 Vgl. Leitner 2005; Mirwald/Brüggemann 1997; Price 1996; Steiger/Dannecker 1994; Stoffregen 1992, S. 123.



Abb. 15 Palazzo Benvenuti da Cintoia, Ost-Fassade, Wand oberhalb der beccatelli mit stark geschädigter/verlorener Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2018

diesem Bereich in den letzten Jahrzehnten große Fortschritte erzielt hat. Mithilfe von Bariumhydroxid- und Ammoniumcarbonat-Kompressen, wie sie in Florenz beispielsweise an den Sgraffito-Fassaden des Palazzo Dietisalvi Neroni und des Palazzo Lapi eingesetzt wurden,⁶¹ kann das bei der Vergipsung des Kalks entstandene Calciumsulfat wieder in stabiles Calciumcarbonat überführt werden.⁶² Das geschädigte Putzgefüge wird auf diese Weise konsolidiert und ist unempfindlicher gegen den Eintrag von Feuchtigkeit. Dennoch bleibt die anhaltende Belastung der Luft mit Schadstoffen das größte Problem bei der Erhaltung von Sgraffito-Putzen.

Das einzige Beispiel für eine seit ihrer Ausführung in den 1370/1380er Jahren durchgängig bewitterte Sgraffito-Dekoration sind die beiden nie überfassten und nie konservierten oder restaurierten Außenfassaden des Palazzo Benvenuti da Cintoia (Kat. Nr. 4), an dem sich vor allem in den vom Dach und den Bögen des *sporto* geschützten Bereichen eindeutig identifizierbare Reste der Sgraffito-Quaderung erhalten haben (Abb. 3). An den übrigen Wandpartien lassen sich alle aus der permanenten Bewitterung resultierenden Schadensphänomene konzentriert und in Reinform beobachten: von der Entfestigung der Putzschicht über das Auswaschen von Material und die Ablösung vom Träger bis hin zum vollständigen Verlust (Abb. 15).

61 OPD 2001, S. 74–82. Den Einsatz von Ammoniumcarbonat bei der Restaurierung des Palazzo Lapi im Jahr 2004 bestätigte die Restauratorin Daniela Valentini mündlich im Juni 2012; Gualandi spricht von Bariumhydroxid; Gualandi 2007, S. 202.

Zum Schutz der Oberfläche kam am Palazzo Dietisalvi Neroni künstliches Calciumoxalat zum Einsatz; OPD 2001, S. 70–73.
62 Matteini 1991.

Totalverlust I

Zerstörung von Wanddekorationen und Abriss von Gebäuden

Von mehreren Sgraffito-Dekorationen ist heute wenig mehr bekannt, als dass sie existiert haben. In einigen Fällen wurden allein die äußeren Wandgestaltungen zerstört, in vielen anderen das ganze Gebäude abgerissen. Hauptgründe für die Entfernung einer Dekoration waren in der Regel der schlechte Erhaltungszustand des verwitterten Putzes bzw. der Wunsch nach einer Neugestaltung der Wand. Das früheste bekannte Beispiel ist der Innenhof des Palazzo della Signoria (Kat. Nr. 30), dessen Liliendekoration die französische Verwaltung zwischen 1809 und 1812 im Zuge umfassender Sanierungsarbeiten als Zeichen des *Ancien Régime* entfernen ließ.⁶³ Im Jahr der vorübergehenden Erhebung von Florenz zur italienischen Hauptstadt 1865 fiel die aufwendige Fassade des neben San Lorenzo gelegenen Palazzo de' Nelli (Kat. Nr. 11) einer Renovierung zum Opfer.⁶⁴ Auch die in Zeichnungen, Stichen und Gemälden belegte Front des Palazzo Gianfigliuzzi (Kat. Nr. 24) am Lungarno Corsini wurde im 19. Jahrhundert zerstört. Die Verluste setzen sich bis ins 20. Jahrhundert fort, wie die Zerstörung der in den 1980er Jahren noch vorhandenen Hofgestaltung in der Palazzina Pandolfini (Kat. Nr. 18) zeigt. Nachweisbar ist dies für Villen im Umland von Florenz, wo die Kontrolle durch die zuständigen Fachbehörden weniger strikt als im Stadtgebiet war. Zerstört wurden unter anderem die Dekorationen der Villen von Giovanni Tornabuoni⁶⁵ und Filippo Strozzi;⁶⁶ bei weiteren Gebäuden im Umland von Florenz ist der Zeitpunkt des Verlusts nicht feststellbar.

Anders verhält es sich dagegen mit der Zerstörung von Gebäuden, bei denen das Demolieren des Fassadenputzes eher als Kollateralschaden zu werten ist. Bauwerke mit Sgraffito-Dekorationen wurden vor allem in den Jahren des sogenannten *Risanamento* zerstört, als das Areal um den Mercato Vecchio zugunsten der urbanistischen Vorstellungen der städtischen Elite innerhalb weniger Jahre enteignet, abgerissen und neu bebaut wurde.⁶⁷ Hierbei gingen – eine Dunkelziffer ist einzurechnen – der Palazzo di Palla Novello degli Strozzi (Kat. Nr. 22; Abb. 16), der Palazzetto Davanzati (Kat. Nr. 6) und der Palazzo Della Luna (Kat. Nr. 15) verloren. 1935 musste der Palazzo de' Nelli (Kat. Nr. 11), dessen Innenhofgestaltung aus dem frühen 15. Jahrhundert die Renovierungen von 1865 überstanden hatte, der städtebaulichen Neuordnung des Gebietes um San Lorenzo weichen. Im Zweiten Weltkrieg wurde bei einem Bombardement die zwischen Florenz und Fiesole gelegene Villa Portinari mitsamt der vermutlich 1865 restaurierten, rekonstruierten oder gar erst geschaffenen Innenhofgestaltung stark beschädigt und anschließend vereinfacht und ohne Sgraffito-Dekoration wiederaufgebaut.⁶⁸

Totalverlust II

Das Entfernen von Sgraffito-Dekorationen für eine nachahmende Neugestaltung

Eine Sonderform der vollständigen Zerstörung ist die vollständige Rekonstruktion. Seinen Höhepunkt hatte dieser Ansatz, zu dessen Ziel man die Wiedergewinnung des historischen Stadtbildes erklärte, in den letzten Jahrzehnten des 19. und den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts. Paradoxerweise war er ein Ergebnis der Wiederaufnahme der Sgraffito-Technik ab den 1840er Jahren, die infolge der Renaissance-Begeisterung in mehreren europäischen Ländern zu einer regelrechten Sgraffito-Mode führte.⁶⁹

63 Spärliche Reste des Sgraffito-Putzes wurden bei der Sanierung der Innenhofwände in den 1970er Jahre wiederentdeckt und konserviert.

64 Auch wenn anschließend die Fassade wiederum in Sgraffito gestaltet wurde, fällt dieses Beispiel nicht in den Bereich der Rekonstruktion, da die Neugestaltung die Motive der alten Sgraffito-Fassade ignorierte; Kat. Nr. 11, S. 475.

65 Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 35, S. 82 f..

66 Lillie 2005, S. 105; Lillie 2000, S. 198 f., Abb. 67–69.

67 Hierzu erschien Ende 2022 ein Text des Autors im Tagungsband zur Sgraffito-Konferenz in Litomyšl (2019).

68 Thiem/Thiem 1964, S. 54–55, Kat. Nr. 6.

69 Huth 2019a; Huth 2019b, S. 104 f.



Abb. 16 Palazzo di Palla Novello degli Strozzi, Innenhof, Südseite, Reste der Loggia, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme während des Abrisses 1893

In Florenz erhielten bereits Anfang des 19. Jahrhunderts der Palazzo Fenzi-Dardinelli (Abb. 17)⁷⁰ in der Via Larga (ab 1861 Via Cavour) und um 1854 der Palazzo Niccolini-Buturlin⁷¹ in der Via dei Servi Sgraffito-Dekorationen, die als die frühesten eigenständigen, also nicht als Reparatur oder Ergänzung ausgeführten, lokalen Beispiele für die Wiederaufnahme der Technik gelten müssen. Ob sie tatsächlich ein lokales Phänomen sind oder in Beziehung zur etwas früher einsetzenden Wiederaufnahme in Deutschland stehen, ist bislang nicht untersucht. Als einer der Pioniere des modernen Sgraffito muss Gottfried Semper gelten, der auf seinen Italienreisen, möglicherweise auch in Florenz, die Technik kennengelernt hatte.⁷² Semper bemühte sich daraufhin um ihren Einsatz und ließ 1841 Fassadenpartien des Königlichen Hoftheaters in Dresden und 1844 das Haus seines Bruders in Hamburg in Sgraffito gestalten.⁷³ Ungefähr zur selben Zeit wurden andere Architekten und Künstler auf die Technik aufmerksam und begannen mit ihr zu experimentieren. Wohl auch um die Wiederentdeckung nachhaltig für sich zu reklamieren, veröffentlichte Semper 1868 eine praktische Anleitung, der er Überlegungen zur Herkunft, Formensprache

70 Huth 2019, S. 104 und Anm. 62; S. 108; Danzl 1995, S. 46 und Anm. 56. Siehe auch: Repertorio (online), Palazzo Dardinelli-Fenzi; Pecchioli 2005, S. 160–163; Stockebrand 1983, S. 124–122 (Bindefehler!), Kat. Nr. 9.

71 Pecchioli 2005, S. 172–179; Stockebrand 1983, S. 171–173, Kat. Nr. 40; Schädler-Saub 2012, S. 95.

72 Huth 2019a, S. 123–125.

73 Semper 1849, Taf. II. Das Theater brannte 1869 ab. Das Haus von Sempers Bruder stand bis zu seinem Abriss 1896 in der Großen Bäckerstraße 22, Hamburg; Förster 1848; ausführlicher hierzu: Huth 2019a, S. 125–127.



Abb. 17 Palazzo Fenzi-Dardinelli, Fassade zur Via Cavour, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2017



Abb. 18 Palazzo Salviati, Ansicht von Südwest, Fassade mit freigelegtem Mauerwerk, Aufnahme 2014

und Verbreitung von Sgraffito voranstellte.⁷⁴ Bis Ende des Jahrhunderts entstanden auch in Italien, England und Österreich neue Rezepturen für Sgraffito-Dekorationen.⁷⁵ In Florenz entwickelte der Architekt Emilio De Fabris, heute vor allem für seine neogotische Domfassade bekannt, ein eigenes Rezept, das in Anbetracht der Bekanntheit von Vasaris gründlicher Beschreibung durch bautechnologisch absurde Ratschläge überrascht.⁷⁶ In ihm spiegelt sich jedoch das Selbstbewusstsein einer neuen Generation, die überzeugt ist, das Alte, Schadhafte durch etwas Besseres, Neues zu ersetzen und dabei dennoch die besonderen Qualitäten des Zerstorten bewahren zu können. In Florenz äußerte sich dies insbesondere in der proportional zur Demolierung des alten Florentiner Stadtzentrums wachsenden Begeisterung für Sgraffito als Form der historisierenden Fassadengestaltung und war unmittelbare Folge der durch die Verluste während des *Risanamento* ausgelösten, intensiven öffentlichen Auseinandersetzung um das historische Antlitz der Stadt, in der sich Ende des Jahrhunderts die von Guido Carocci und Giuseppe Castellucci vertretene Linie durchsetzte. Dies bedeutete zwar einerseits das Ende der Kahlschlagsanierung

74 Semper 1868.

75 So versammelt Ernst Berger in dem der Sgraffito- und Freskotechnik gewidmeten fünften Band seiner *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik* die Sgraffito-Rezepte von Semper, S. 138, De Fabris (Florenz), S. 141, Heywood-Sumner (Großbritannien), S. 145 f. und Laufberger (Wien/Dresden), S. 143 f.; Berger 1909, S. 137–146.

76 Das Rezept von De Fabris wurde in Deutschland 1867 ohne Quellenangabe publiziert; Lange/Bühlmann/Lange 1867; wiederholt in: Berger 1909, S. 141. Ob bzw. in welchem Zusammenhang De Fabris seine Anweisungen in Italien veröffentlicht hatte, konnte nicht ermittelt werden.



Abb. 19 Palazzo Giandonati, Fassade zur Piazza San Biagio und zum Vicolo del Panico, Aufnahme vor 1902



Abb. 20 Palazzo Giandonati, Fassade zur Piazza San Biagio, Erdgeschoss, Nordost-Ecke, Aufnahme am Ende der Neugestaltung, wahrscheinlich 1914

ganzer Straßenzüge, andererseits aber auch die willkürliche Rekonstruktion eines pseudohistorischen „Firenze antica“,⁷⁷ deren wichtigstes Instrument das *scrostare*, also die Entfernung historischer Putze und Fassungen war (Abb. 18). Der Idee von einer blitzsauberen, guten alten Zeit fiel schließlich auch die Sgraffito-Fassade des Palazzo Giandonati zum Opfer (Kat. Nr. 9; Abb. 19), für dessen Erhalt sich ein internationaler Zusammenschluss unter Führung des Malers Edmund Poynter, Präsident der Londoner Royal Academy und der National Gallery, in einem am 2. Dezember 1898 in der Times publizierten offenen Brief an den Bürgermeister Pietro Torrigiani gerade noch eingesetzt hatte – unter Verweis auf die „well-preserved façade covered with ‚sgraffiti‘“.⁷⁸ Zwischen 1911 und 1914 wurden die erhaltenen Dekorationen abgeschlagen, um sie anschließend durch eine Rekonstruktion zu ersetzen (Abb. 20). Dasselbe Schicksal hatte bereits einige Jahre zuvor die Casa Davanzati (Kat. Nr. 7) ereilt, deren neue Dekoration nur in etwa der ursprünglichen Gestaltung folgte. Auch einige aus dem Quattrocento stammende Fassaden wurden zugunsten von Rekonstruktionen – „serbando le antiche forme“,⁷⁹ wie Guido Carocci im Falle des Palazzo Busini (Kat. Nr. 17) rechtfertigte – zerstört. Dessen straßenseitige Gebäudefront

77 Den Kampf gegen den Abriss führte v. a. die von Guido Carocci mitgegründete Associazione per la difesa di Firenze antica; siehe hierzu v. a.: *Bollettino dell' Associazione per la Difesa di Firenze Antica*, Florenz 1900–1909.

78 In dem von Edward Poynter und anderen unterzeichneten Brief an den Bürgermeister von Florenz, Marchese Pietro Torrigiani, heißt es: „The Palazzo Canacci and Giandonati is an admirable example of a Florentine palace in the style of the earlier Renaissance, with a well-preserved façade covered with ‚sgraffiti‘ [...]“; zuerst veröffentlicht in der *Times*, 2. Dezember 1898, S. 10. In italienischer Übersetzung am 14. Dezember 1898 in *Fieramosca* und dann im *Bollettino dell'Associazione per la difesa di Firenze antica*, 1 (April 1900), S. 24–26, Anhang B, hier S. 25.

79 Carocci 1896; Zitat und Angabe nach: Thiem/Thiem 1964, S. 59, Kat. Nr. 11.



Abb. 21 Palazzo Busini, Ansicht von Südosten, Sgraffito-Dekoration (rekonstruiert), Aufnahme 1964



Abb. 22 Palazzo Benizzi, Fassade zur Via de' Guicciardini, Sgraffito-Dekoration zweimal rekonstruiert, Aufnahme 2018

erhielt 1885 im Auftrag des Besitzers Conte Ferdinando Bardi eine neue Sgraffito-Dekoration (Abb. 21). Auch die wenig später ausgeführte Rekonstruktion der Fassade des Palazzo Lenzi (Kat. Nr. 27) an der Piazza Ognissanti durch den „bravo pittore Pietro Baldancoli“, einen Spezialisten für historisierende Innenraumgestaltungen, lobte Carocci, weil sie „con portentosa esattezza“ ausgeführt worden sei.⁸⁰ Auch Carocci selbst lieferte Vorschläge für Rekonstruktionen. So entwarf er gemeinsam mit dem Architekten Giuseppe Castellucci für den Palazzo dell'Arte di Por Santa Maria eine neue Sgraffito-Dekoration, die zwar auf die Gestaltung des fragmentarisch erhaltenen Hauptfrieses Bezug nahm, sonst aber frei erfunden war.⁸¹ Noch 1940 wurde die Fassade des Palazzo Benizzi (Kat. Nr. 28) vollständig rekonstruiert;⁸² ihr heutiges Aussehen ist eine (inzwischen restaurierte) Rekonstruktion der durch die deutschen Sprengungen am Arno-Ufer zerstörten ersten Rekonstruktion (Abb. 22). Doch selbst wenn eine Rekonstruktion die ursprüngliche Gestaltung „mit wunderbarer Exaktheit“ wiederholen könnte, ginge mit dem Abbruch der historischen Fassade nicht allein ein Denkmal verloren, sondern alle nur am originalen Objekt ablesbaren Informationen. Das betrifft neben der Ornamentik vor allem Spuren der Technologie und der Verarbeitung. Hinzu kommt, dass die Qualität der um die Jahrhundertwende entstandenen Sgraffito-

80 Carocci/Arte 1887, S. 153f.

81 Ausgeführt wurden schließlich die von Alfredo Lenzi entworfenen Sgraffito-Dekorationen, die ebenfalls nur vage an der ursprünglichen Gestaltung orientiert waren; siehe Kat. Nr. 33.

82 Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 29, S. 77–79.

Putze in vielerlei Hinsicht zu wünschen übrig lässt: Weder entspricht der Ton des ursprünglich nicht oder mit Pflanzenschwarz gefärbten, nun meist mit Brauneisenstein versetzten Putzes der im 14. und 15. Jahrhundert üblichen Farbigkeit, noch ist die Haltbarkeit nur annähernd den Vorbildern vergleichbar. Schon nach wenigen Jahrzehnten boten daher die Rekonstruktionen, wie schon die Bestandsaufnahme der Thiems zu Beginn der 1960er Jahre zeigte, ein trauriges Bild und mussten selbst restauriert werden.

Ein eher kurioser Nebenstrang der hier nur zu skizzierenden Geschichte der Sgraffito-Rekonstruktionen sind zwei Arten der Neuschöpfung: zum einen an historisierenden Neubauten,⁸³ zum anderen an Renaissance-Palästen wie beispielsweise dem Palazzo Rittafé, dem Palazzo Valori (bzw. Galli-Tassi) (Abb. 23) oder dem Palazzo Dei-Guadagni an der Piazza Santo Spirito. Im Fall der beiden letztgenannten Paläste sorgte die Kombination aus historischem Gebäude und modernem Sgraffito in der Forschung für Verwirrung,⁸⁴ zumal der Palazzo Dei-Guadagni möglicherweise bis Mitte des 19. Jahrhunderts tatsächlich eine kurz nach 1500 entstandene Sgraffito-Fassade besessen hatte.⁸⁵



Abb. 23 Palazzo Valori (Galli-Tassi) und Palazzo Rittafé, Fassaden zur Via de' Pandolfini, Sgraffito-Dekorationen des 19. Jahrhunderts, Aufnahme 2011

Substanzbeeinträchtigende Eingriffe im Zusammenhang mit Um-/Neugestaltungen

So gut wie alle heute noch existenten Sgraffito-Dekorationen verschwanden im Laufe ihrer Geschichte unter Farbfassungen, Putzschichten, Mauern oder Anbauten, weil sie unansehnlich oder unmodern geworden waren oder weil bauliche Veränderungen es verlangten. In der Regel wurden zur Vorbereitung solcher Maßnahmen lose Partien entfernt, Fehlstellen aufgefüllt und die Putzoberfläche – im Fall eines neuen Verputzes – oft mit dem Hammer oder einem anderen Schlagwerkzeug angehackt. Während die Dekorationen hierbei im Unterschied zu den aus ganz ähnlichen Gründen vollständig zerstörten Wandgestaltungen beeinträchtigt, aber geschützt erhalten blieben, griffen größere Baumaßnahmen wie die Neuorganisation von Portal- und Fensteröffnungen, die Errichtung einer Portikus (im Hof des Palazzo Rucellai, Kat. Nr. 23), der Einbau einer Treppe im Innenhof (im Hof der Villa La Pietra) oder die Anbringung von plastischen Zierelementen und Fresken (im Hof des Palazzo Tanagli, Kat. Nr. 29) stärker in die Substanz ein.

83 Vgl. Stockebrand 1983; Danzl 1996; Pecchioli 2009.

84 Der Windgötter-Fries am Palazzo Valori (Galli-Tassi) ist nach den Thiems eine Erfindung des Restaurators Cesare Benini, der ihn zudem an seinem Wohnhaus in Scandicci wiederholt habe; Thiem/Thiem 1964, S. 23. In zwei Florentiner Publikationen werden die Dekorationen dagegen aus ikonografischen Gründen auf das erste Viertel des 16. Jahrhunderts datiert; Graffiti 1993, Kat. Nr. 9; Pecchioli 2005, S. 204 f.

85 Beim Palazzo Dei-Guadagni gehen Thiem und Thiem von der Rekonstruktion einer älteren Sgraffito-Fassade aus; Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 37, S. 85 f. Dem widerspricht Middeldorf in seiner Rezension; Middeldorf 1966, S. 146.

Substanzbeeinträchtigung und -gefährdende Restaurierungsmaßnahmen

Mit den Kriterien der Denkmalpflege änderte sich im Laufe der letzten 150 Jahre auch ihre Praxis: Viele restauratorische Maßnahmen, die einst als angemessen oder sogar wegweisend anerkannt waren, gelten heute als Schadensursache. In Florenz lassen sich die gewandelten Ansprüche an Denkmalpflege und Konservierung unter anderem am Umgang mit den Sgraffito-Dekorationen ablesen. Während noch bis in die 1920er Jahre Wandgestaltungen aus dem 14. und dem 15. Jahrhundert zugunsten von mehr oder weniger am ursprünglichen Bestand orientierten Rekonstruktionen zerstört wurden, zeichnete sich ab der Wende zum 20. Jahrhundert eine Änderung im Umgang mit erhaltenen Dekorationen ab: Sie wurden zunehmend nach dem damaligen technologischen Stand konserviert oder durften wenigstens partiell als Referenzfläche zur Bestätigung der Rekonstruktion weiterbestehen, wie es an der Anfang des 15. Jahrhunderts entstandenen Fassade des Palazzo Corsi (Kat. Nr. 12) im Borgo Santa Croce zu beobachten ist. Die Rekonstruktion der Fassade erfolgte 1938 unter Erhaltung von Referenzflächen im ersten und zweiten Obergeschoss (Abb. 7).⁸⁶ Umfangreicher waren die Ergänzungen an dem in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts freigelegten Sgraffito-Putz im Innenhof des Palazzo Da Uzzano (Kat. Nr. 16), wo die Dekoration an die veränderten Fensterpositionen angeglichen und um allerlei frei erfundene bzw. anderen Gebäuden abgeschauten Ornamente angereichert wurde (Abb. 24).⁸⁷ Bei der Fassade des Palazzo Corbinelli (Kat. Nr. 13) in der Via Maggio hielten sich die Restauratoren dagegen weitgehend an die von der ursprünglichen Gestaltung vorgegebenen Formen (Abb. 25). Ob intendiert oder nicht, die Hinzufügungen heben sich mittlerweile deutlich vom Originalbestand ab. Auch wenn also der Wert des originalen Zeugnisses nicht mehr vollständig negiert wurde, blieb immer noch die renovierte, von Alterungsspuren weitgehend befreite Wand das oberste Ziel. Dennoch hatten die veränderten Ansprüche die Erarbeitung neuer denkmalpflegerischer Konzepte und die Entwicklung adäquater restauratorischer Techniken zur Folge, wobei man für ein einheitliches Gesamtbild die erhaltenen Partien an die Rekonstruktion anpasste und sich bemühte, die Spuren zwischen originaler Substanz und Ergänzung zu verwischen. Dies erfolgte üblicherweise durch Nachfärben der *intonaco*-Schicht und durch Nachmalen der weißen Ornamente bzw. durch deren Nachritzen. Eine unter anderem am Palazzo Corsi (Kat. Nr. 12) und



Abb. 24 Palazzo Da Uzzano, Innenhof, Ostseite, Sgraffito-Dekoration (nach der Rekonstruktion/Restaurierung um 1910), Aufnahme Anfang 1930er Jahre (?)

- 86 Die Fassade wurde 2018 durch Nachmalen der Ornamentik in einem gebrochenen Weißton und Einfärben der gekratzten Putzpartien renoviert; eine differenzierte Behandlung der quattrocentesken Referenzflächen war nicht festzustellen. Eine Unterscheidung der verschiedenen Putze ist kaum möglich.
- 87 Ein ähnliches Vorgehen ist im Innenhof des Palazzo Dietisalvi Neroni zu beobachten. Hier ergänzte man 1929 nach einem Projekt Castelluccis die Sgraffito-Dekorationen in nicht oder nicht mehr dekorierten Bereichen um erfundene Elemente. Die Hofgestaltung wurde 2001 erneut und unter Beibehaltung der Ergänzungen restauriert; Kat. Nr. 19; Thiem/Thiem 1964, S. 56–58, Kat. Nr. 9. Die Restaurierung und die Ergänzung der vergleichsweise gut erhaltenen Fassade des Palazzo Lapi erfolgten 1916 ebenfalls nach einem Entwurf Castelluccis; Kat. Nr. 19, S. 589–594.



Abb. 25 Palazzo Corbinelli, Fassade zur Via Maggio, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (zum Teil rekonstruiert), Aufnahme 2012

am Palazzo Spinelli (Kat. Nr. 26; Abb. 26) eingesetzte Methode zur „Auffrischung“ von schadhafte Sgraffito-Dekorationen beschrieben Günther und Christel Thiem 1964 als ein damals vorbildliches und offenbar übliches Vorgehen:

Bei einer einwandfreien Restaurierung werden die intakten, originalen Teile erhalten, die schadhafte Partien aber bis zum Rauhputz („rinzafo“) abgeschlagen (z. B. an den Palästen Morelli und Lanfredini). Sind die originalen Teile nur abgerieben und die Muster noch erkennbar, so lassen sich diese getreu erneuern, indem man sie mit einer frischen Kalkschicht versieht und das durchscheinende Muster der originalen Ritzlinien nachzieht (etwa so, wie man eine abgedruckte Kupferplatte aufsticht). Werden alte und neue Teile gleichzeitig mit frischem Kalk überzogen, so entstehen später an den Putzrändern fast immer feine Risse, die die Unterscheidung erleichtern.⁸⁸

Trotz ihrer unkritischen Würdigung der aus konservatorischer Sicht geradezu gefährlichen Maßnahmen plädierten die Thiems 1964 im Sinne der im selben Jahr verabschiedeten Charta von Venedig vehement für die Unterscheidbarkeit von restauriertem Original und Rekonstruktion.⁸⁹ Eine ähnliche Sicht

⁸⁸ Thiem/Thiem 1964, S. 22 f.

⁸⁹ Charta von Venedig, Artikel 9 und 12.

offenbart sich auch in der Kritik an Restaurierungen, die in den Rezensionen zum Buch der Thiems zur Sprache kommt.⁹⁰

Vor allem das Nachmalen der Motive scheint ab Ende des 19. Jahrhunderts die übliche Form der Wiederherstellung des durch die Bewitterung verloren gegangenen Kontrasts gewesen zu sein. 1930 wurde die Fassadengestaltung des Palazzo Nasi (Kat. Nr. 31) auf diese Weise restauriert; ihre ursprüngliche Qualität ist nach wiederholten Überarbeitungen dieser Art kaum mehr zu erahnen. Ihren Zeugniswert hat die Fassade zum großen Teil eingebüßt (Abb. 27). Um 2000 wurden die Putten, Festons und Adler an den Brüstungen im Innenhof des Palazzo Vecchietti (Kat. Nr. 32) auf eine Weise übermalt (Abb. 28), dass aus dem Sgraffito-Fries eine Art Gemälde wurde. Besonders erhellend ist der Vergleich der auf der gleichen Vorlage beruhenden *putti reggifestoni* an der partiell rekonstruierten Fassade des Palazzo Capponi (Kat. Nr. 34) und im ehemaligen Innenhof der Villa Sassetti/La Pietra. Während die nachgezogenen Putten am Palazzo Capponi roh und plump wirken (Abb. 29), sind ihre Zwillinge auf dem früh überputzten und nie restaurierten Friesfragment von stupender grafischer Qualität. Der Vergleich belegt eindrücklich, dass weniger ein irgendwie rekonstruierter Farbkontrast für das Sgraffito-Bild wichtig ist als die Bewahrung der Spuren des Ritzens und Kratzens, die durch unterschiedliche Intensitäten in der Strichführung das Bild modulierten.

Dass das rücksichtslose Überpinseln noch längst nicht der Vergangenheit angehört, beweisen der gerade erst restaurierte Palazzo Corsi (Kat. Nr. 12; Abb. 30), ein echter Tiefpunkt der Florentiner Denkmalpflege, und der Innenhof des Palazzo Davizzi (Kat. Nr. 2), immerhin ein bereits mehrfach mit großem Aufwand restauriertes staatliches Museum. Die während der Neugestaltung des Palastes unter Elia Volpi 1905 bis 1909 wiederentdeckten und freigelegten Sgraffito-Dekorationen sind zum Teil durch grobe Nachahmungen ersetzt worden und flächendeckend in verfälschenden Farbtönen überfasst (Abb. 31). Dies ist umso bedauerlicher, als es sich hier um eine der frühesten Sgraffito-Dekorationen der Stadt handelt. Etwas anders ist die Situation im 1903 restaurierten Innenhof des Palazzo Medici (Kat. Nr. 21), wo zwar einige Gestaltungselemente rekonstruiert wurden, der ursprüngliche Bestand insgesamt jedoch bewahrt blieb. Der Freilegung der Dekorationen folgte allerdings auch hier ein Nachziehen der vor allem durch die Bewitterung im offenen Hofraum reduzierten Weißpartien (Abb. 32). Wie in anderen Fällen wurde der graue Putz auch hier wahrscheinlich etwas nachgefärbt.

Ein für die Sgraffito-Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts ungewöhnlicher Eingriff ist die Abnahme der Gestaltung von der Wand, wie sie im Spinelli-Kreuzgang in Santa Croce (Kat. Nr. 25) vorgenommen wurde. Dort bargen Restaurator:innen nach der Flut von 1966 im *strappo*-Verfahren die



Abb. 26 Palazzo Spinelli, Innenhof, 2. Obergeschoss, Westseite, Sgraffito-Fries (restauriert), Aufnahme 2018

90 Neumeyer 1966, S. 456: „false luster of restoration“ bzw. Middeldorf 1966, S. 146: „overly restored“.



Abb. 27 Palazzo Nasi, Fassade zur Via San Niccolò, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2012



Abb. 28 Palazzo Vecchietti, Innenhof, Ostseite, 1. Obergeschoss, *ballatoio*, Brüstung mit Sgraffito-Dekoration (restauriert, stark überfasst), Aufnahme 2018



Abb. 29 Palazzo Capponi, Fassade zur Via Coverelli, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration mit *putti reggifestoni* und Flammenvase (Putten überwiegend rekonstruiert, Flammenvase restauriert), Aufnahme 2019



Abb. 30 Palazzo Corsi, Fassade zum Borgo Santa Croce, Sgraffito-Dekoration (rekonstruiert, restauriert), Sockelabschluss mit nachgemalter Ornamentik, Aufnahme 2017



Abb. 31 Palazzo Davizzi, Innenhof, 2. Obergeschoss, Brüstung des ballatoio mit Sgraffito-Dekoration (restauriert, rekonstruiert, Flächen in verschiedenen Tönen überfasst), Aufnahme 2015

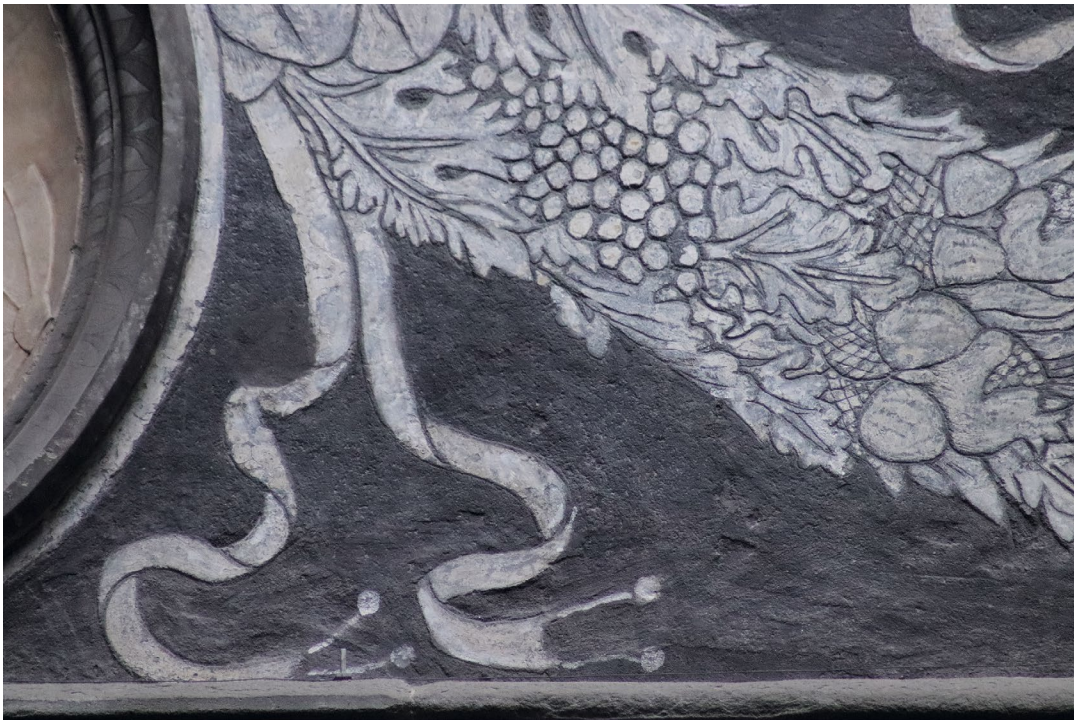


Abb. 32 Palazzo Medici, Innenhof, Westseite, Erdgeschoss, Fries mit Sgraffito-Dekoration (restauriert, Ornamente nachgemalt), Aufnahme 2018



Abb. 33 Palazzo Dietisalvi Neroni, Fassade zur Via de' Ginori, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Detail, Aufnahme 2011

Oberfläche der Zwickelfelder, übertrugen sie auf mobile Träger und verbrachten sie ins Depot. Lediglich eines der abgenommenen Doppelfelder mit geflügelten Putten ist aktuell im Museum von Santa Croce ausgestellt (Abb. 18). Durch die Maßnahme wurde nicht nur die Putzoberfläche vom übrigen Material und ihrem ursprünglichen Träger getrennt, sondern vor allem auch die Architektur einer wesentlichen Komponente ihrer Ausstattung beraubt, die im Zusammenspiel mit den vergoldeten und polychromierten Relieftondi ein wichtiges Gestaltungselement des größten und prächtigsten Kreuzgangs von Santa Croce darstellte.

Vorbildliche Restaurierungsprojekte

Nach aktuellen denkmalpflegerischen Kriterien sind in den letzten Jahrzehnten zwei Sgraffito-Gestaltungen vorbildlich restauriert worden: die straßenseitige Fassade des Palazzo Dietisalvi Neroni (2001; Kat. Nr. 20; Abb. 33) und die Fassade des Palazzo Lapi (2005; Kat. Nr. 19; Abb. 34). Bei beiden Objekten gelang es hervorragend, den historischen Bestand unter weitgehender Beachtung der Reversibilität der Maßnahmen zu sichern. Spätere Eingriffe werden als solche gezeigt, wobei die Lesbarkeit der Gesamtgestaltung gewährleistet bleibt.⁹¹ Die Fassade des Palazzo Neroni wurde durch das Florentiner

⁹¹ Die beiden Restaurierungsprojekte wurden während des Workshops „Architekturbild. Technologie und Rolle von Sgraffito-Fassaden im Florentiner Quattrocento“ am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut (Juli 2012) von den leitenden Restauratorinnen Mariarosa Lanfranchi (OPD Firenze) und Daniela Valentini (Istituto Spinelli) vorgestellt.

Opificio delle Pietre Dure (OPD) restauriert. Im Mittelpunkt standen die Konservierung und Reinigung des in weiten Teilen erhaltenen, entstehungszeitlichen Sgraffito-Putzes; die Maßnahmen waren von umfangreichen Untersuchungen im Labor und vor Ort begleitet. Zerstörte Partien der Dekoration wurden in den Grundformen ergänzt, ohne jedoch Details der Ornamentik zu rekonstruieren. Vorzustand und Maßnahmen sind in einigen Dutzend knapp kommentierten Fotografien dokumentiert,⁹² zwei umfangreiche Artikel in der Zeitschrift des OPD Firenze fassen die architekturhistorischen Forschungen zur Fassadengestaltung zusammen und beschreiben die restauratorischen Maßnahmen.⁹³

Die Straßenfront des in der Nähe der Piazza dei Ciompi gelegenen Palazzo Lapi wurde erstmals 1916 unter Leitung Giuseppe Castelluccis restauriert.⁹⁴ Hierbei konservierte man die erhaltenen Sgraffito-Partien und zog wie üblich mit Kalkfarbe die abgewitterten Weißpartien nach; in verlorenen Bereichen rekonstruierte man in Nachahmung der historischen Technik die Gestaltung teils nach Befund, teils frei. Im Jahr 2003/2004 erfolgte eine von der Restauratorin Daniela Valentini geleitete Restaurierung. An der straßenseitigen Fassade gelang es, sowohl die Fragmente aus dem Quattrocento als auch Castelluccis Rekonstruktionen zu konservieren; größere Fehlstellen wurden durch – eindeutig als solche erkennbare – Rekonstruktionen geschlossen. Eine öffentlich zugängliche Dokumentation des Vorzustands und der Maßnahmen existiert bedauerlicherweise nicht.



Abb. 34 Palazzo Lapi, Fassade zur Via Michelangelo Buonarroti, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Aufnahme 2018

92 Archivio OPD Firenze, Via Alfani 78, Ordner Palazzo Gerini-Barbolani Nr. 1523 G.R. 11366.

93 OPD 2001, S. 60–89.

94 Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 15.

II Geschichte

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

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

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

96 Ruiz Alonso 2015b.

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

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

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

Die ältesten Florentiner Sgraffito-Dekorationen

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

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



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

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

Sgraffito in Marmor

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

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

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

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

102 Simi Varanelli 1995, S. 235.

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



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

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

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

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

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

105 Einheitsübersetzung, 1. Mose 4,22.

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Aufkommen der Technik

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

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

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

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

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

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

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

Sgraffito als lokale Erfindung

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

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

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

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

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

122 Knoepfli/Emmenegger 1990, S. 108.

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

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

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

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

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

Fugenverstrich (*rimboccatura*)

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

131 Giovannini 1993, S. 29.

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

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

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

Kellenstriche und Ritzungen (*stilatura*)

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

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

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

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

136 Siehe Anm. 125.

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

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

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

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

141 Frati 2006, S. 132.

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

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



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

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

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

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

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



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

Bandfugen (*giunti e letti, a nastro*)

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

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

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



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

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

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

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



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

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

Die Erfindung des Florentiner Sgraffito

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



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



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

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

Sgraffito als ‚Import‘

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

Sgraffito auf der italienischen Halbinsel

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

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

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

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

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

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

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

Sgraffito nördlich der Alpen

Auch nördlich der Alpen, konkret in Deutschland, sind eventuelle Vorbilder auszumachen.¹⁵⁶

Dort stammen die frühesten, als solche zu klassifizierenden Sgraffito-Dekorationen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts.¹⁵⁷ Das berühmteste Beispiel ist der zwischen 1240 und 1250 entstandene monumentale Sgraffito-Zyklus am Magdeburger Domkreuzgang, der den thronenden Kaiser Otto I., seine Frauen Editha und Adelheid und neunzehn, in einer rundbogigen Arkade aufgereihte Erzbischöfe zeigte.¹⁵⁸ Eine figürliche Darstellung hat sich auch an der Kirche in Klösterlein Zelle (Sachsen, um 1235) erhalten;¹⁵⁹ durch Umzeichnungen belegt sind die heute verlorenen Sgraffito-Bilder an der Kirche St. Johannis in Magdeburg und am „Steinhaus“ an der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel.¹⁶⁰ Eine ausschließlich ornamentale, wenngleich höchst aufwendige Sgraffito-Dekoration aus etwa derselben Zeit findet sich im Innern der Kirche St. Johann Baptist in Brechten bei Dortmund.¹⁶¹ Die genannten Beispiele lassen erkennen, dass Mitte des 13. Jahrhunderts an verschiedenen Orten in Deutschland Sgraffito eine anerkannte und nicht selten praktizierte Form der Wand- und Deckengestaltung war, deren Einsatz für bedeutende Aufgaben, wie sie beispielsweise der Zyklus am Magdeburger Domkreuzgang eine war, als durchaus passend angesehen wurde. Das

allerdings reicht als Begründung für einen wie auch immer gearteten Wissenstransfer aus dem Norden – durch mobile Bauleute, durch Kaufleute, Pilger bzw. andere Reisende – nicht aus, denn den vorhandenen technischen Gemeinsamkeiten stehen die Unterschiede zwischen den verwendeten Motiven und vor allem den jeweiligen Bildaufgaben gegenüber. Belege für eine Verbindung nach Deutschland wären daher nicht in den figurativen Sgraffito-Dekorationen zu suchen, sondern eher in Formen der Fugengestaltung, die den frühen Florentiner Beispielen ähneln oder gleichen. Die seltene Kombination *beider* Motive, also der figürlichen Darstellung und des Mauerwerksbildes, bietet die Fassade der Kirche in



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

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

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

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

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

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

161 Rüsche/Welzel 2009.



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



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

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

Sgraffito in Nordafrika und auf der Iberischen Halbinsel

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

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

162 Sachs 1987; S. 109.

163 Romby 2006, S. 299.

164 Hierzu u. a. Jehel 2001.

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

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

167 Ruiz Alonso 2015b, S. 206.

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

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

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



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



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

Florentiner Sgraffito-Dekorationen bis zum Ende des Trecento

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

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

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

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

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



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



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



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



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



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

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

Sgraffito-Dekorationen zwischen Ende des Trecento und Mitte des Quattrocento

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

Randschlag statt Fuge

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

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

Die Vervielfältigung der Ornamentik

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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



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



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



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



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



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

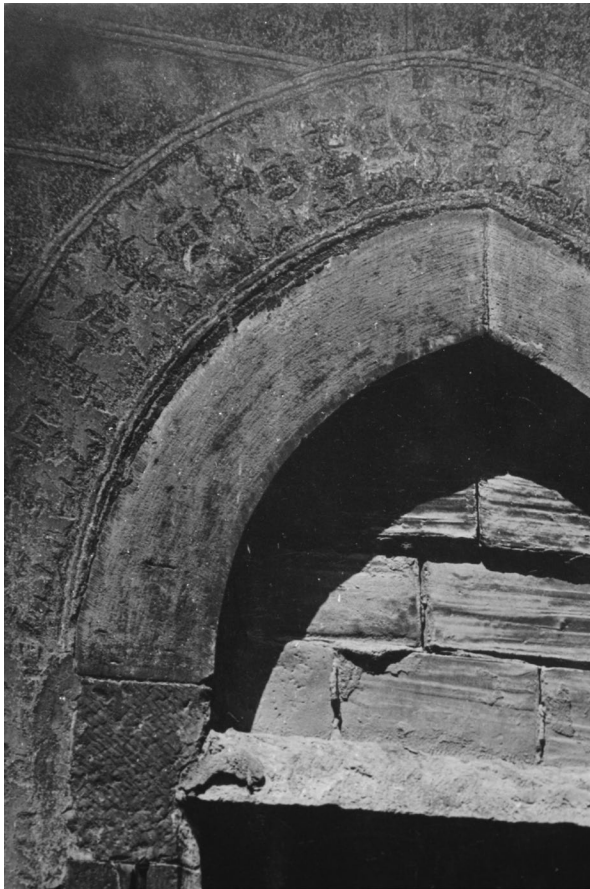


Abb. 64 Casa Davanzati, Fassade zur Piazza Davanzati, 1. Obergeschoss, Biforium mit Sgraffito-Rahmung (vor der Rekonstruktion), Aufnahme zwischen 1895 und 1900

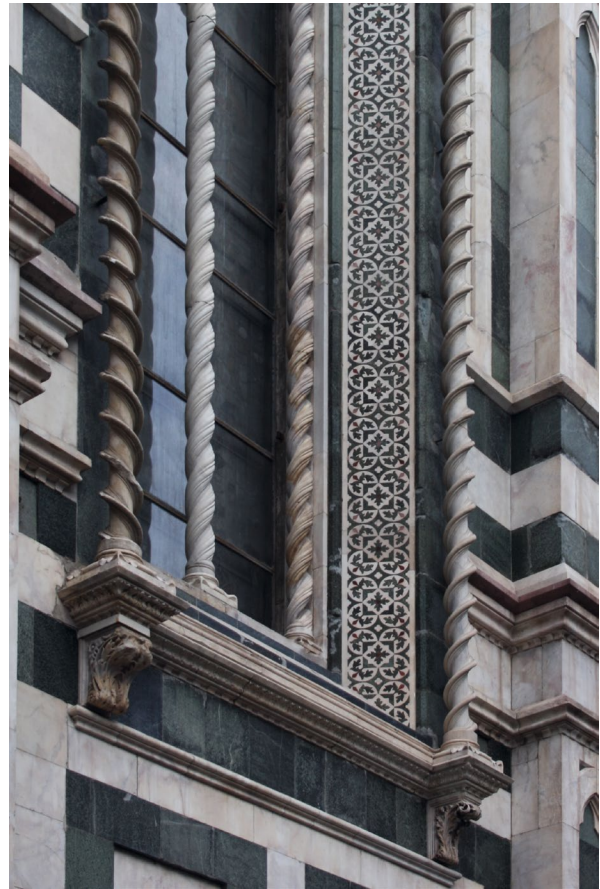


Abb. 65 Santa Maria del Fiore, Tribuna, Fensterlaibung, Marmorinkrustation, Aufnahme 2015

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

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

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

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



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



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



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



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

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

Florentiner Sgraffito-Dekorationen Mitte des 15. Jahrhunderts

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

Die Fassade des Palazzo Lapi

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

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

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

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

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

183 Morolli 2011; Zervas 1987.

184 Bloch 2016.



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



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

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

Die Fassade des Palazzo Dietisalvi Neroni

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

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



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



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



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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Der Innenhof des Palazzo Medici

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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



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



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

Sgraffito-Dekorationen der 1460er und 1470er Jahre

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

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

Distinktion durch künstlerische Qualität

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

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

¹⁹⁷ Moscato/Corsi 1963, S. 23–31.

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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

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

Die Dekorationen am Palazzo Spinelli

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

¹⁹⁹ Vgl. Payne 2013, S. 235 f.

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



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



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

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

Der Innenhof des Palazzo della Signoria

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

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

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



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

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

Ohne Ende

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

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



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



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

III Technologie

Technologie und Ausführungspraxis von Sgraffito im 14. und 15. Jahrhundert

In der neuen deutschen Übersetzung aus dem Jahr 2006 von Vasaris *Introduzione alle tre arti del disegno* lautet die erste Fußnote zum 26. Kapitel („Delle sgraffiti delle case ...“): „Zur *sgraffito*-Technik siehe Thiem 1964.“ Sie verweist auf ein zu diesem Zeitpunkt über vierzig Jahre altes Buch, dessen Informationen zur Technik im Wesentlichen auf Vasaris Text beruhen.²⁰⁴ Der angesichts der damaligen Forschungslage nicht zu vermeidende Zirkelschluss war Folge des langen Desinteresses der Architektur- und Kunstgeschichte gegenüber den Sgraffito-Dekorationen, das aus der wissenschaftlichen Fokussierung auf Hausteinfassaden resultierte.²⁰⁵ Bis zum Erscheinen des auf ersten Forschungen für dieses Kapitel beruhenden – und leider schon im Titel fehlerbehafteten – Aufsatzes „*albaria insignita*. Zur Technologie der Sgraffito-Dekorationen des 15. Jahrhunderts in Florenz“ (2014)²⁰⁶ beschränkte sich der Forschungsstand tatsächlich fast ausschließlich auf die kurzen Ausführungen zur Geschichte der Technik im Buch von Christel und Gunther Thiem.²⁰⁷ Hinsichtlich der Sgraffito-Technik in Italien gehen auch die jüngsten Publikationen zum Thema, Rafael Ruiz Alonsos Bücher *Esgrafiado. Materiales, técnicas y aplicaciones* (2015) und *Esgrafiado Esgrafiado. Historia de un revestimiento mural. De la Antigüedad al Renacimiento* (2020), nicht darüber hinaus.²⁰⁸ Zwei Florentiner Publikationen, der 1993 erschienene Katalog zur Ausstellung „Graffiti, affreschi, murali a Firenze“ und das in Italienisch und Englisch publizierte Buch *Florentia picta. Le facciate dipinte e graffite dal XV al XX secolo* von Eleonora Pecchioli (2005), wiederholen ebenfalls nur das bereits Bekannte; weder beziehen sie zeitgenössische Quellen ein, noch wird versucht, Vasaris Schilderung mit Beobachtungen am Bestand abzugleichen. Eine Ausnahme bildet der von einer technologiegeschichtlichen Perspektive ausgehende Aufsatz „Florentine plasters and sgraffiti from the 13th century: materials, tools and execution technique“ von Prisca Giovannini (1993),²⁰⁹ der, selbst wenn er das Thema Sgraffito nur streift, einige entscheidende Punkte berührt und grundlegende Informationen zur Putztechnik im Florenz der frühen Neuzeit liefert.

Methodik

In Weiterentwicklung der bisherigen Forschungsergebnisse versucht der folgende Beitrag Technik und Werkprozess von Sgraffito-Dekorationen im Florenz des 14. und 15. Jahrhunderts in ihren Einzelschritten zu rekonstruieren. Hierfür sind neben der Auswertung der zeitgenössischen Quellen²¹⁰ vor allem

204 Vasari ed. Lorini/Burioni 2006, Einführung, S. 162, Anm. 168.

205 Vgl. Payne 2013, S. 228–230.

206 Huth 2014. Der Aufsatz wurde für das folgende Kapitel korrigiert und erweitert; wörtliche Eigenzitate werden innerhalb dieses Kapitels deshalb nicht gesondert ausgewiesen. Die Interpretation von Albertis „*albaria insignita*“ – gemeint ist tatsächlich Stück – stellte sich im Nachhinein als Irrtum heraus.

207 Thiem/Thiem 1964, S. 18–20.

208 Ruiz Alonso 2015b, Ruiz Alonso 2020.

209 Giovannini 1993.

210 Um eine Zusammenstellung von Quellen bemühen sich Berger 1909, Thiem/Thiem 1964 und Mazzé 1998; beschränken sich dabei aber auf kunsttheoretische Texte des 16. Jahrhunderts; wenig hilfreich ist auch: Raft 1997, S. 35–40.

restauratorische Befunduntersuchungen und naturwissenschaftliche Analysen hilfreich, wie sie für die 2000 bzw. 2002 restaurierten Florentiner Paläste Dietisalvi Neroni (um 1450; Kat. Nr. 20)²¹¹ und Lapi (1440er Jahre; Kat. Nr. 19)²¹² vorliegen und wie sie 2012 vom Autor in der Villa Sassetti/La Pietra (um 1470) durchgeführt wurden. Im Rahmen der Möglichkeiten erfolgten auch an allen weiteren infrage kommenden Sgraffito-Dekorationen Untersuchungen; vor allem bei den leicht zugänglichen Befunden am Arkadengang im Chiostro antico in Santa Croce (1325–1328; Kat. Nr. 1), am Palazzo Lapi (1440er Jahre; Kat. Nr. 19) und am Palazzo Spinelli (1457 bis ca. 1464, Kat. Nr. 26) waren ohne technischen Aufwand und Eingriffe in die Substanz Spuren des Werkprozesses feststellbar. Zur praktischen Erprobung der einzelnen Schritte der Sgraffito-Herstellung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden vom Autor zwei Probeflächen angelegt (Tafel 1–3). Bei den Untersuchungen und Proben standen folgende Aspekte im Mittelpunkt:

a) *Material*

- Mörtel: Verhältnis Bindemittel/Zuschlag/Pigment, Verarbeitungskonsistenz
- Sand: Herkunft, Sieblinie, Verunreinigungen
- Schwarzpigment: Ausgangsmaterial, Ausmahlung und Mahlqualität, Verteilung im Mörtel
- Tünche: Farbe, Zuschläge, Verarbeitungskonsistenz

b) *Aufbau*

- Trägermaterial
- Zahl und Stärke der Putzschichten bzw. der weißen Tünche
- Arbeits- und Werkzeugspuren: Applizierung, *pontate*, *giornate*, Kellen- und Pinselspuren

c) *Gestaltung*

- Hilfsmittel beim Anlegen der Motive auf der Wand: Schnur, Setzwaage, Lot, Schienen, Winkel, Zirkel
- Übertragung von Entwurfszeichnungen: Spuren von gelochten Kartons bzw. Pausen (*Spolvero*-Punkte), Schablonen; Wiederholung (auch seitenverkehrter Einsatz) von Motiven, Zahl der Lochpausen
- Arbeits- und Werkzeugspuren des Ritz- und Schabprozesses

Sofern konkrete Beobachtungen an den erhaltenen Wanddekorationen möglich waren, sind deren Ergebnisse auch in den Katalog aufgenommen worden; Besonderheiten oder Annahmen sind in der Regel als solche ausgewiesen.

Quellenlage

Die Florentiner Sgraffito-Dekorationen lassen sich in technologischer Hinsicht grob in zwei Gruppen teilen, deren erste auf ungefärbtem Putz beruht und vor allem im Zeitraum 1300 bis 1460 vorkommt, während die zweite Gruppe die ab den 1440er Jahren nachzuweisende Graufärbung des Putzes kennzeichnet. Da für das 14. und die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts keine Dokumente bekannt sind und die Technik in den der Malkunst bzw. der Architektur gewidmeten Traktaten des späten Trecento und des Quattrocento nicht erläutert wird, muss sich die Rekonstruktion der Technologie der ersten Gruppe

211 OPD 2001, S. 60–89.

212 Für Auskünfte zu den naturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Palazzo Lapi danke ich der leitenden Restauratorin Daniela Valentini (Istituto Spinelli, Florenz).

vor allem auf die erhaltenen Befunde stützen. Als Putzdekorationstechnik weist Sgraffito allerdings im grundsätzlichen Aufbau einige Gemeinsamkeiten mit dem Florentiner Glättputz bzw. dem *buon fresco* auf, sodass diesbezügliche Empfehlungen Cennino Cenninis, Leon Battista Albertis und Filaretos in die Rekonstruktion des Werkprozesses einbezogen werden können.²¹³ Angesichts der langen Tradition, der großen Verbreitung und des hohen Rangs von Sgraffito-Dekorationen in Florenz zur Zeit der Entstehung des Textes verwundert es, dass gerade Alberti in seinem Traktat *De re aedificatoria* Sgraffito nicht behandelt. Zu erklären ist dies vielleicht am ehesten mit dem grundsätzlichen Charakter des Buches, das kein praktisches Nachschlagewerk für den zeitgenössischen Baumeister, sondern eine gelehrte Emulation von Vitruvs *De architectura* sein sollte.²¹⁴ Hinzu kommt, dass Sgraffito offensichtlich eine „moderne“, durch kein antikes Beispiel gerechtfertigte Form der Fassadengestaltung war, die deshalb auch nicht zwingend berücksichtigt werden musste. Eine ganz andere Frage ist, was Alberti als Architekt über Sgraffito-Dekorationen gedacht haben mag. Ob ihm ihr bildliches, für monumentale Architekturprospekte in klassischen Formen nutzbares Potenzial bewusst gewesen ist, wie es etwa gleichzeitig mit der Vollendung seines Traktats am Palazzo Dietisalvi Neroni (um 1450; Kat. Nr. 20) bzw. ein Jahrzehnt später am Palazzo Lenzi (Kat. Nr. 27) und am Palazzo Nasi (Kat. Nr. 31) in Florenz zum Ausdruck kam? Oder ob er die architektonischen Elemente in Sgraffito-Dekorationen mit der scharfen Kritik Vitruvs an allzu phantasievoll gemalter Architektur in Wandbildern verband?²¹⁵ Ist die Hofgestaltung des Palazzo Rucellai (ca. 1455; Kat. Nr. 23) gar auf Alberti zurückzuführen? Bedauerlicherweise ist keine dieser Fragen schlüssig zu beantworten.

Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stehen für die Rekonstruktion der Technologie konkrete schriftliche Quellen zur Verfügung, die mit Paolo Cortesis Erwähnung der Technik (1506–1510) und den erklärenden Randnotizen Raffele Maffeis (um 1510), vor allem aber mit Giorgio Vasaris Beschreibung der Technik (1550) bis weit ins 16. Jahrhundert datieren. Ihre Einbeziehung rechtfertigt, dass die drei späteren Quellen die Technik des 15. Jahrhunderts beschreiben bzw. reflektieren und Vasari der erste überhaupt ist, der zur Ausführung von Sgraffito-Dekorationen ausführliche Informationen liefert. Im Folgenden werden die Quellen in chronologischer Reihenfolge vorgestellt und im Hinblick auf Informationen zu Material, Technik und Ausführung befragt.

Maso di Bartolomeo

1452 wurde der Florentiner Bronzegießer und Steinmetz Maso di Bartolomeo für Entwürfe und die Ausführung der Sgraffito-Dekorationen im Innenhof des neu errichteten Medici-Palastes (Abb. 80) an der Via Larga bezahlt. Dies belegen einige *ricordi* im zweiten seiner beiden erhaltenen Rechnungsbücher.²¹⁶ Der früheste der Einträge datiert auf den 27. April 1452 und belegt die Bezahlung zweier „Zeichnungen“:

1452. Da choximo de medicj adi 27 d'aprile L. 3 ss. 6 per manifattura di due disegni che io gli fecj l'uno fu un fregio alto 7/8 che va sotto el dava[n]zale del chortile e uno architravo che va sotto detto fregio. E qualj danari ebbj da Bartolomeo Sassettj L 3 ss 6²¹⁷

213 Cennino Cennini, *Libro dell'arte o trattato della pittura* (um 1400); Cennini ed. Milanesi/Milanesi 1859; Cennini ed. Ilg 1871; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (1443–1452); Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966; Alberti/Theuer 1912/1975.

214 Grafton 2002, S. 390–392. Siehe hierzu u. a. auch Wulfram 2001; Biermann 1997.

215 Vitruv ed. Fensterbusch 1964, 7,5,3, S. 332 f.

216 BNCF, Fondo Baldovinetti No. 70, Conti e ricordi di Maso e Giovanni di Bartolomeo. Federica Carta stellte mir großzügigerweise ihre Fotografien des Dokuments zur Verfügung; dafür sei ihr noch einmal gedankt.

217 BNCF, Fondo Baldovinetti No. 70, Conti e ricordi di Maso e Giovanni di Bartolomeo, c. 45r. Die Übersetzung versucht die Begriffe und den Tonfall der Notiz zu erhalten, auch wenn sie dadurch etwas holprig klingt.

1452. Von Cosimo de' Medici am 27. April 1452 3 Lire 6 Soldi für [die] Herstellung von zwei Zeichnungen, die ich ihm gemacht habe; die eine war ein Fries, Höhe 7/8, der unter dem Fenstersims des Hofes entlang führt, und ein architravo, der unter dem genannten Fries entlang führt. Und dieses Geld hatte ich von Bartolomeo Sassetti.

Etwa einen Monat später, am 2. Juni 1452, erhielt Maso Geld für „gezeichnete Festons“:

1452 Choximo de medicj de dare adj di 2 di gugno per feste diseguate che sono nel frego sopra le cholone del chortile del suo palago in tutto [...] L 8.²¹⁸

1452 Cosimo de' Medici muss geben am 2. Juni für gezeichnete Festons, die im Fries über den Säulen des Hofes von seinem Palast sind, insgesamt 8 Lire.

Weitere *ricordi* (fol. 48v und fol. 53v) dokumentieren die am 22. Juni 1452 erfolgte Entlohnung von vier Mitarbeitern Masos: Niccolò da Giovanozzo, Andrea di Giaggio, Berto di Masone und Masino d'Antonio di Berto für „op[er]e lavorate da coximo de medici al palag[i]o“,²¹⁹ mit denen wahrscheinlich die Sgraffito-Dekorationen gemeint sind.²²⁰

Trotz der Kürze der Notizen sind aus ihnen viele Informationen zu gewinnen. Als Auftraggeber wird in den beiden ersten *ricordi* Cosimo de' Medici genannt, die Auszahlung des Geldes übernahm dessen Verwalter Bartolomeo Sassetti.²²¹ Weil für die Quaderung der Wandflächen keine Vorlagen notwendig waren, musste Maso lediglich Zeichnungen für Teilbereiche anfertigen. Die Vorlagen waren für die Herstellung von Lochpausen wichtig, die wegen der Arbeit an der feuchten Wand nicht unbegrenzt oft eingesetzt werden konnten.

In seinem ersten *ricordo* nennt Maso den Fries („fregio“), der unter dem Gesimsband an der Brüstung der Loggia im zweiten Obergeschoss entlangführt („va sotto el davanzale del chortile“), und den unterhalb des Frieses gelegenen „architravo“ (Abb. 101, 102).²²² Während die beiden Zeichnungen („due disegni“) drei Lire und sechs Soldi kosteten, wurden die Vorlagen für die Festons mit acht Lire berechnet, waren also dem höheren Aufwand entsprechend mehr als doppelt so teuer. Dies bestätigt, dass es sich um Vorlagen und nicht um die Ausführung selbst gehandelt hat: Zum einen erwähnt Maso ausdrücklich die Zahl der „disegni“, zum anderen wäre das Einritzen von Architrav und Fries deutlich zeitaufwendiger gewesen als das der Festons und damit das Verhältnis der berechneten Summen umgekehrt.

Da die Ausführung der Sgraffito-Dekoration von oben nach unten erfolgte, ist von einem Beginn der Arbeiten in den letzten April- oder ersten Maitagen auszugehen. Die Vorlagen für die Festons wurden etwa fünf Wochen später benötigt – ein plausibler Zeitraum für die Ausführung der *Piano nobile*-Zone durch Masos Mitarbeiter. Der (inzwischen mehrfach restaurierte) Sgraffito-Fries zeigt die zwischen Marmormedaillons aufgespannten „feste“, für die, wie der Vergleich der Motive zeigt, verschiedene Vorlagen notwendig waren (Abb. 103). Auch die Form der flatternden Bänder wiederholt sich mehrfach, sodass hier ebenfalls vom Gebrauch von Vorlagen ausgegangen werden kann. Bei Beginn der Arbeiten an der Wand müssen die Rahmungen der Marmorreliefs bereits montiert gewesen sein, da die Festons eng an

218 BNCF, Fondo Baldovinetti No. 70, Conti e ricordi di Maso e Giovanni di Bartolomeo, c. 52v. Höfler weist darauf hin, dass Ursula Wester und Erika Simon Charles Yriatres inkorrekte Lesart von „feste“ als „teste“ übernehmen; Wester/Simon 1965, S. 36 f.; Höfler 1988, S. 543, Anm. 20. Auf den Fehler machte zuerst Giovanni Poggi aufmerksam; Poggi 1903, S. 119, Anm. 1.

219 BNCF, Fondo Baldovinetti No. 70, Conti e ricordi di Maso e Giovanni di Bartolomeo, c. 53v.

220 Höfler 1988, S. 543, Anm. 20.

221 Zu Bartolomeo Sassettis Tätigkeit für die Medici vgl. Lillie 2005, S. 163–165.

222 Höfler 1988, S. 543, Anm. 20.



Abb. 101 Palazzo Medici, Innenhof, Südseite, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert, partiell rekonstruiert), Aufnahme 2015



Abb. 102 Palazzo Medici, Innenhof, 1. Obergeschoss, Gebälk mit Sgraffito-Dekoration (restauriert, partiell rekonstruiert) und *Macigno*-Gesims, Aufnahme 2012

deren Ränder anschließen. Die Jahreszeit war für die Ausführung von Sgraffito-Dekorationen günstig: Das noch nicht allzu heiße Wetter bot beste Bedingungen für die Arbeit mit frischem Putz.

Die in den beiden letzten der oben genannten *ricordi* fixierte Bezahlung von vier namentlich genannten Mitarbeitern Masos am 22. Juni 1452 liefert einen Hinweis auf den Abschluss der Arbeiten. Über die Zahl und die Namen der Mitarbeiter hinausgehende Informationen sind den Einträgen leider nicht zu entnehmen. Die Mitarbeiter scheinen nach Masos Rückkehr nach Florenz im Sommer 1451 zu seiner Werkstatt gehört zu haben,²²³ deren größter Auftrag in dieser Zeit die Fortsetzung der Bauarbeiten am Palagio di Parte Guelfa war.²²⁴ Sie waren also nicht auf die Ausführung von Sgraffito-Dekorationen spezialisiert, offenbar aber ausreichend befähigt, um sie in ein so wichtiges Projekt wie den Innenhof des Medici-Palastes einzubeziehen.

Niccolò Perotti

In den 1470er Jahren verfasste der humanistische Gelehrte Niccolò Perotti,²²⁵ ab 1447 im engeren Umfeld Kardinal Bessariones, die enzyklopädische Schrift *Cornu copiae seu linguae Latinae commentarii*.²²⁶ In ihr geht er in einem kurzen Absatz auf Plinius' Beschreibung antiker Pavimente ein,²²⁷ die zu dieser Zeit nur in einer fehlerhaften, auch 1473 in Perottis Plinius-Ausgabe²²⁸ wiederholten Version bekannt war:²²⁹

S calpturata et[iam] pauimenta fuerunt: in q[ui]bus pictu
ræ radendo fieba[n]t, quomo[do] nu[n]c albaria scalptura
ta i[n] exteriori parte parietu[m]: ac muro[rum] facimus.²³⁰

Gekratzt sind auch die Böden gewesen, in denen Bilder durch Schaben gemacht wurden, so wie jetzt der gekratzte Kalkanstrich, [den] wir am äußeren Teil der Wände und auch der Mauern schaffen.

Als Vergleich für das Ritzen von Bildern in den steinernen Boden zieht Perotti also Sgraffito-Dekorationen heran, die man „jetzt“ an den Fassaden anbringe. Mit der zu dieser Zeit besonders beliebten Art der Wandgestaltung hatte Perotti, von 1464 bis 1469 *rettore* des Kirchenstaats in Viterbo, auch seinen dortigen Wohnsitz schmücken lassen (Abb. 104);²³¹ zudem kannte er solche Dekorationen gewiss aus Rom.²³² Dort existierten unter anderem mit dem unter Nikolaus V. errichteten neuen Flügel des Vatikanischen

223 Höfler 1988, S. 540.

224 Höfler 1988, S. 537, Anm. 21 (S. 544) mit Ergänzung der von Fabriczy publizierten Dokumente; Fabriczy 1907, S. 66. In der *portata* zum Catasto von 1457 gibt Maso die Parte Guelfa „mit 17 Lire sowie 12 Florin auf einem Bankkonto“ als Schuldnerin an; ASF, Catasto 826, Quartiere San Giovanni, Gonfalone Drago, fol. 229; Zitat und Angaben nach Höfler 1988, Anm. 33 und 35 (S. 544 f.).

225 Mercati 1925; DBI (online), D'Alessandro, Paolo, „PEROTTI, Niccolò“, 2015 (Zugriff: 1. Oktober 2020).

226 Perotti ed. Charlet.

227 Plinius ed. König/Broderson 1992, Buch 36, 41, 185 f.; siehe auch: Perotti ed. Charlet, Bd. 2, S. 78, Lib. 1, Epigramma 2, 188.

228 *C. Plinii secvndi natvralis historiae liber primvs de his qvae singvlis libris continentvr incipit foeliciter*, hrsg. von Niccolò Perotti, Rom 1473.

229 Statt *scalpturatum* muss es offensichtlich *scutulatum* heißen, was König mit „rautenförmig getäfelter [Estrich]“ übersetzt; Plinius ed. König/Broderson 1992, Buch 36, 41, 185. Die *scutula* als rauteenförmige Tafel zur Bekleidung des Bodens oder der Wand erwähnt Vitruv; Vitruv ed. Fensterbusch 1964, VII, 1, 4. Zu den Schwierigkeiten der Plinius-Lektüre im Quattrocento: Davies 1995.

230 Schreibweise wie im gedruckten Text; (Perotti, Niccolò) *Cornucopiae linguae Latinae*, Aldus Manutius, Venedig 1499, Epigramma, Secundum, fol. XLVII (recto). In der kritischen Ausgabe von Charlet: „Scalpturata etiam pauimenta fuerunt, in quibus picturae radendo fiebant, quo modo nunc scalpturata albaria in exteriori parte parietum ac murorum facimus“; Perotti ed. Charlet, Bd. 2, S. 78, Lib. 1, Epigramma 2, 188. Übersetzung durch den Verfasser.

231 Kap. VI Sgraffito-Dekorationen in anderen italienischen Städten, S. 235–237.

232 Zu den Aufenthalten in Rom und Viterbo: Mercati 1925, S. 16–86.



Abb. 103 Palazzo Medici, Innenhof, Westseite, Erdgeschoss, Fries mit Marmorreliefs und Sgraffito-Dekoration (restauriert, partiell rekonstruiert), Aufnahme 2018



Abb. 104 Viterbo, Palazzo di Niccolò Perotti, Innenhof, Mauer mit Zinnen, Reste der Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2015



Abb. 105 Rom, Casina di Cardinal Bessarione, Fassade zur Via di Porta San Sebastiano, Sgraffito-Dekoration (restauriert/rekonstruiert), Aufnahme 2013

Palastes²³³ und der Casa dei Cavalieri di Rodi²³⁴ zwei bedeutende Neubauten mit Sgraffito-Putz; möglicherweise war auch die Außengestaltung der Casa des Kardinals Bessarione (Abb. 105), als dessen Sekretär Perotti viele Jahre gearbeitet hatte, bereits ausgeführt.²³⁵

Perotti verwendet das Wort *albaria*, meint aber damit nicht den *intonaco*, sondern, wie seine Erläuterungen ein paar Seiten später belegen,²³⁶ die weiße Kalktünche, in die die Ornamente geritzt bzw. geschabt wurden. Es war wohl vor allem der charakteristische Grau-Weiß-Kontrast, der Perotti an geritzte Marmorböden wie die im Dom von Siena denken ließ, als er versuchte, seinen Leser:innen Plinius' Formulierung „pavimentum sculpturatum“ zu erläutern.

233 Kap. VI Sgraffito-Dekorationen in anderen italienischen Städten, S. 218–219.

234 Kap. VI Sgraffito-Dekorationen in anderen italienischen Städten, S. 291–222.

235 Pagliara 1980, S. 38; vgl. Kap. VI Sgraffito-Dekorationen in anderen italienischen Städten, S. 222–224.

236 Im Abschnitt zu den Wänden schreibt Perotti über den Anstrich auf dem Putz („tectorium“): „Est autem illud quo aedificatus paries incrustatur supra, quod postea illinitur, quod uocatur albarium nisi pingi tectorium oporteat. Et enim, qum pingendum es, non illinitur albarium.“; Perotti ed. Charlet, Bd. 2, S. 130, Lib. 1, Epigramma 2, 333.

Filippo di Matteo Strozzi

Ein auf den 16. Oktober 1484 datierter Eintrag im Baurechnungsbuch von Filippo di Matteo Strozzi Villa in Santuccio nördlich von Florenz belegt die Ausführung von Sgraffito-Dekorationen durch den Florentiner Maler Bernardo di Stefano Rosselli (Abb. 106).²³⁷

E p[er] inssino a di detto lire sei soldi tre paghò p[er] inssino a di 17 di luglio a B[er]nardo Rosselj p[er] isgraffiatura e dipintura alla loggia speso dare in questo [a carta] 61 lire 6 soldi 3 denari -²³⁸

E a di detto lire sej soldi tre [contantti?] paghò p[er] me[sser] Filippo Strozzi a B[er]nardo Rosselj dipintore p[er] isgraffiare fregj e archalj e pillastrj Filippo aver in q[uest]o [a carta 57] lire 6 soldi 3 denari -²³⁹

Filippo Strozzi bezeichnet in beiden Einträgen ausdrücklich die Technik: einmal als Substantiv („isgraffiatura“) und einmal als Verb („isgraffiare“). Hierbei handelt es sich um die frühesten Belege für die Verwendung eines eigenen kunsttechnologischen Terminus. Der Auftraggeber nennt auch den Ort („alla loggia“) und zählt die Motive auf: Friese, Bögen und Pilaster („fregj e archalj e pillastrj“) (Abb. 82). Die während einer rücksichtslosen Sanierung in den 1980er Jahren zerstörte Gestaltung auf der Südseite des Hofes zeigte in den Arkadenzwickeln Tondi mit den von Flammen umgebenen Strozzi-Halbmonden; im „fregio“ darüber waren neben Vasen und Akanthus die Imprese Filippo Strozzi mit einem sitzenden, die Devise „MITIS ESTO“ auf einem Schriftband tragenden Lamm sowie ein Falke zu sehen, der sich Federn aus dem Flügel zupft.²⁴⁰ Die „pillastrj“ könnten sich zwischen den Fenstern des Obergeschosses befunden haben.²⁴¹ Der Preis entspricht in etwa der Höhe

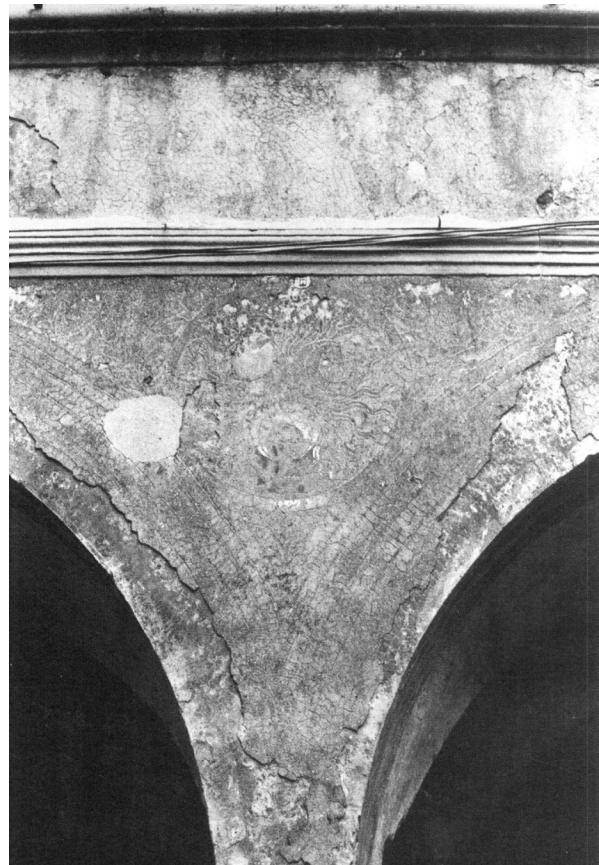


Abb. 106 Santuccio, Villa Strozzi, Innenhof, Arkade, Zwickel und Fries, Sgraffito-Dekoration von Bernardo di Stefano Rosselli, 1484, Aufnahmedatum unbekannt

237 Lillie 2005, S. 119 f. Bernardo war in Santuccio zudem mit der Bemalung der hölzernen Kassettendecken beauftragt; Lillie 2005, S. 127 f., S. 310, Anm. 28. Ob der Auftrag auch in Bernardo di Stefano Rossellis unpubliziertem private Rechnungsbuch (Libro A, ASF, Rosselli del Turco, P. II, N. 2) aufgeführt ist, konnte vom Autor leider nicht überprüft werden; zum Libro A: Thomas 1995, S. 305–307.

238 ASF, Carte Strozziiane, V, 39 c. 57r. Für die freundliche Unterstützung bei der Transkription beider Einträge danke ich Alexander Röstel.

239 ASF, Carte Strozziiane, V, 39 c. 61v.

240 Zur Ikonografie vgl. Sale 1979, S. 83–100; Nelson 2004, S. 550–552. Der Falke ist auch auf einem Cassone (Grassina, Coll. C. Brusci D'Anna) zu sehen; Virtù d'amore 2010, S. 90.

241 Eine Vorstellung von der Sgraffito-Gestaltung gibt eine vor der Zerstörung angefertigte Fotoserie (Conway Library, Courtauld Institut of Art); Lillie 2005, Abb. 88, 96, 97; Lillie 2000, S. 198–199, Abb. 67–69. Erhalten sind in der Villa die ebenfalls von Bernardo Rosselli bemalten Deckenbalken, die mit Lamm, Falke und Halbmonden die gleichen Motive wie die Sgraffito-Fassade zeigen; Lillie 2005, Abb. 105, 106.

der an Maso bezahlten Summe, wobei Bernardo di Stefano offenbar nicht nur die Vorlagen lieferte, sondern die Dekorationen auch selbst ausgeführt zu haben scheint.

Paolo Cortesi/Raffaele Maffei

Niccolò Perottis lateinische Bezeichnung verwendet in ähnlicher Form auch Paolo Cortesi (1471–1510) in seinem zwischen 1506 und 1510 verfassten²⁴² und noch im November 1510 gedruckten²⁴³ Handbuch *De Cardinalatu*.²⁴⁴ Im mit *De domo Cardinalis* betitelten und dem vorbildlichen Kardinalspalast gewidmeten zweiten Buch schreibt Cortesi im Abschnitt „De ornamento domus“:

[...] quosdam etiam qui cementitia structura delectentur tectorio uti scalpturato malle qualis modo est F[rancisci] Alidosii Ticinensis Senatoris artificio concinna magis q[uam] ma[r]morum copia sumptuosa domus [...] ²⁴⁵

*Es gibt auch einige, die sich an Bruchsteinmauerwerk erfreuen und geritzten Putz bevorzugen; von dieser Art ist der Palast des Kardinals Francesco Alidosi aus Pavia eher durch Kunstfertigkeit harmonisch als durch überreiche Verwendung von Marmor prächtig.*²⁴⁶

Die Formulierung „tectorium scalpturatum“ wird durch die Verbindung mit dem einst Sgraffitogeschmückten, 1480 bis 1490 errichteten Palast Domenico della Roveres in Rom, dem heutigen Palazzo dei Penitenzieri,²⁴⁷ klarer: Mit dem „geritzten Putz“ ist hier eindeutig die Verzierung der Fassaden in Sgraffito-Technik gemeint. Als Trägermaterial für die römischen Sgraffito-Fassaden nennt Cortesi mit „cementitia structura“ ausdrücklich Bruchsteinmauerwerk (nicht „concrete“, wie Weil-Garris und D’Amico übersetzen),²⁴⁸ was auch der Florentiner Baupraxis entsprach.²⁴⁹ In technologischer Hinsicht sind die angehängten, glossarartigen Erklärungen interessanter, die wahrscheinlich von dem Gelehrten Raffaele Maffei (1451–1522) stammen,²⁵⁰ der das Buch nach dem Tod des Autors edierte.²⁵¹ Dort finden sich unter den Buchstaben T und S zwei erläuternde Notizen:

242 Weil-Garris/D’Amico 1980, S. 45–123; zur Entstehungszeit von *De Cardinalatu*: ebd., S. 66 f.

243 Weil-Garris/D’Amico 1980, S. 67.

244 Cortesi könnte sich dabei aber auch, wie vermutlich Perotti, auf Plinius’ Begriff für das Schneiden in Stein beziehen; Plinius ed. König/Winkler 1978, Bd. 37, passim; Weil-Garris/D’Amico 1980, S. 112, Anm. 88.

245 Zit. nach Weil-Garris/D’Amico 1980, S. 86, mit Ergänzungen nach dem Digitalisat des Drucks von 1510; Cortesi 1510 (online) (Zugriff: 21. September 2020).

246 Übersetzungen durch den Autor mit freundlicher Unterstützung durch Wolf-Dietrich Löhr. Die Kritik an der teuren Steinfassade zielt auf den an der (nicht mehr existenten) Piazza Scossacavalli gegenüberliegenden Palazzo Castellesi (heute Giraud Torlonia) mit seiner Travertin-Verkleidung; vgl. Weil-Garris/D’Amico 1980, S. 112, Anm. 88.

247 Aurigemma 1999, S. 251–253; Beck 1990, S. 73 f.; Redig de Campos 1967, S. 70.

248 Weil-Garris/D’Amico 1980, S. 111 f., Anm. 87. Cortesi orientiert sich hier an Vitruv, II,4: „In caementiciis autem structuris [...]“; Vitruv ed. Fensterbusch 1964, II,4, S. 91.

249 Angesichts seines guten Kontakts zu den Medici wird Cortesi auch Florentiner Sgraffito-Dekorationen aus eigener Anschauung gekannt haben; zur Beziehung zu den Medici: Daly Davis 1989, S. 442 f.

250 Weil-Garris/D’Amico 1980, S. 68, Anm. 75.

251 Raffaele Maffei ist Autor der Enzyklopädie *Commentaria urbana* (1506), die Paolo Cortesi unter anderem für die Abfassung seines Werks benutzt hatte; Weil-Garris/D’Amico 1980, S. 51, 52, 68. Zu Maffeis *Commentaria urbana*; vgl. Bähr 2007, S. 409–428.

Tectorio / a / tego tectoriu[m] / quod est crusta
ex calce ad mur[um] tegendu[m] & ornandum
facta: uulgo tunicatum dicit[ur]²⁵²

Putz, von Bedecken, Abdeckung, das ist die aus Kalk gemachte Oberfläche um die Mauer zu bedecken und zu verzieren: gemeinhin tunicatum genannt

Scalpturato a / scalpo scalpturio scalptura /
scalptu[m] scalpelei & scalsuratu[m] ge[n]us in quo
albaria tretoria scalpto radunt[ur] in super
ficie / uulgo: sgrafiatum uocant.²⁵³

*Geritzt, von Ritzen etc., Vorgehen, bei dem die weiße Tünche durch Kratzen in der Oberfläche abge-
schabt wird; gemeinhin sgrafiatum genannt.*

Die sich im Aufbau gleichenden Notizen entstanden wahrscheinlich unter Verwendung eines Wörterbuches und sollten die gelehrten, aber wenig üblichen lateinischen Termini Cortesis erklären. Hierzu wird der Begriff von anderen Wörtern gleicher etymologischer Herkunft hergeleitet, dann kurz seine Bedeutung durch Hinweise auf Funktion, Herstellung bzw. Anwendung erklärt und abschließend – in latinisierter Form – auf den entsprechenden *Volgare*-Ausdruck verwiesen. Die von Raffaele Maffei verwendete Bezeichnung „sgrafiatum“ entspricht Filippo Strozzi's „isgraffiatura“ und „isgraffiare“.²⁵⁴

Giorgio Vasari

Für Giorgio Vasari war die Bezeichnung „sgraffito“ bereits ein etablierter Terminus, den er sowohl in dem eigens dieser Technik gewidmeten 26. Kapitel der *Introduzione alle tre arti del disegno* als auch in den Viten der Künstler Andrea di Cosimo Feltrini, Cristofano Gherardi und Polidoro da Caravaggio benutzt.²⁵⁵ Das Sgraffito-Kapitel war bereits Teil der 1550 veröffentlichten Erstausgabe der Viten²⁵⁶ und wurde für die 1568 erschienene Fassung kaum verändert. Es stellt trotz mancher Abweichungen von der Praxis der zweiten Quattrocento-Hälfte auch für diese Zeit eine wichtige Quelle dar.²⁵⁷ Das

252 Zit. nach Weil-Garris/D'Amico 1980, S. 111, Anm. 88 mit Ergänzungen nach dem Digitalisat des Drucks von 1510; Cortesi 1510 (online) (Zugriff: 21. September 2020).

253 Siehe vorige Anmerkung.

254 Eine Raffaele Maffei's ähnliche Formulierung findet sich in einem 1509 geschlossenen Vertrag zwischen einer Bruderschaft in der Stadt Velletri und dem Maler Antonio da Faenza. Dort heißt es: „Qui magister Antonius promisit etiam dictum totum murus dicte fabrice pingere cum colore qui vulgariter dicitur graffigno“, was ebenfalls Sgraffito-Dekorationen meinen könnte, wogegen jedoch die Formulierung „pingere cum colore“ zu sprechen scheint; vielleicht handelt es sich hier um eine Verwechslung mit dem gerade in Rom aufkommenden, in der Wirkung verwandten Chiaroscuro. Leider sind weder Spuren des Werks erhalten geblieben, noch gibt es andere Anhaltspunkte für eine Tätigkeit Antonios als Sgraffito-Künstler. Für den Hinweis auf das unveröffentlichte Dokument im Stadtarchiv von Velletri danke ich Timo Strauch; Strauch 2019.

255 Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 1 (Text), *Introduzione*, Kap. 26, S. 142 f.; Bd. 4, *Vita di Morto da Feltre e di Andrea di Cosimo Feltrini*, S. 521 f.; Bd. 4, *Vita di Polidoro da Caravaggio*, S. 459 f.; Bd. 5, *Vita di Cristofano Gherardi*, S. 286.

256 Bei den Thiems irrtümlich allein für die Giuntina (1568) angenommen; Thiem/Thiem 1964, S. 20.

257 Zwei deutlich später entstandene Beschreibungen wiederholen im Wesentlichen Vasari's Aussagen: Filippo Baldinucci schreibt in seinem *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*: „sgraffio o Sgraffito / m. Una sorta di pittura che è disegno, e pittura insieme; serve per lo più per ornamenti di facciate di case, palazzi, e cortili; ed è securissimo all'acque, perchè tutti i dintorni son tratteggiati con un ferro incavando lo 'ntonaco prima tinto di color nero, e poi coperto di bianco fatto di calcina di travertino; e così con que' tratteggini, levato il bianco, e scoperto il nero rimane una pittura, o disegno, che vogliamo dire, co' suoi chiari e scuri, che avitata con alcuni acquerelli scuretti à un bel rilievo, e fa bellissima vista“; Baldinucci 1681, Artikel „Sgraffito“, S. 151. In Giovanni Paolo Lomazzo's *Idea del Tempio della Pittura* (Mailand 1584) heißt es im Kapitel

26. Kapitel gehört zu dem der Malerei gewidmeten dritten Teil der Einführung und ist mit „Über die wasserfeste *sgraffito*-Technik an Hauswänden und die bei ihrer Gestaltung verwendeten Gerätschaften; über die Ausführung von Grottesken auf der Wand“ („Degli sgraffiti delle case che reggono a l'acqua; quello che si adoperi a fargli, e come si lavorino le grottesche nelle mura“) überschrieben.²⁵⁸ Das im Titel genannte Einsatzfeld der Sgraffito-Technik („sgraffiti delle case“) wird gleich im ersten Satz der Erläuterung noch einmal exakter definiert: „non serve ad altro che per ornamenti di facciate di case e palazzi“. Die Beschränkung auf Haus- und Palastfassaden entspricht dem überlieferten Bestand; sakrale Bauwerke mit Sgraffito-Dekorationen sind selten,²⁵⁹ in Innenräumen kommen sie in Italien so gut wie überhaupt nicht vor.²⁶⁰

Im Titel und gleich noch einmal am Anfang des Textes betont Vasari mit der Wasserfestigkeit der Sgraffito-Dekorationen einen für ihn wichtigen Vorzug der Technik.²⁶¹ Für Vasari ist die Haltbarkeit die Grundbedingung dauerhaften Künstlerruhms; in der *Introduzione* finden sich deshalb viele technische Hinweise und praktische Rezepte zur Haltbarkeit der empfohlenen Techniken.²⁶² Im Kapitel zum Fresko, der von ihm als „männlich“ interpretierten, höchsten Form der Wandmalerei, heißt es beispielsweise, dass es „wasserfest“ sei und „jeglicher Einwirkung auf Dauer“ standhalte.²⁶³ Zu Beginn seines Sgraffito-Kapitels lobt Vasari die „schnellere Ausführung“ („più brevemente si conducono“), wodurch er wiederum die Sgraffito-Technik mit anderen, in den vorangegangenen Kapiteln erläuterten Arten der Malerei verknüpft.²⁶⁴ Gleichzeitig verweist er durch seine Formulierung, dies sei „eine weitere Form der Malerei, die Zeichnung und Malerei in einem ist“ („un' altra specie di pittura ch'è disegno e pittura insieme“), auf einen wesentlichen technologischen wie wirkungsästhetischen Unterschied. Zwar rechtfertigt Vasari mit *pittura* seine Zuordnung zur Gattung der Malerei, die Bezeichnung als *disegno* erfasst jedoch besser ihren grafischen Charakter, vor allem aber verbindet er auf diese Weise die Sgraffito-Technik mit dem *disegno* als Kern seiner Kunsttheorie, was in einem Zug die Dekorationsform selbst und Vasaris eigene (Entwurfs-)Arbeiten auf diesem Gebiet nobilitiert. Diese Bezugnahme ist bei einer Kunstform, die sich nicht nur der dekorativen Ornamentik bzw. der figurativen Zeichnung, sondern vor allem auch architektonischer Formen bedient, besonders aufschlussreich, denn hier wird Leon Battista Albertis *De re aedificatoria* als Quelle Vasaris erkennbar. Alberti verwendet den Begriff *lineamentum* gleich im ersten Buch

„Della terza parte della pittura e dei suoi generi“: „il muro fresco, imbiancato spora calce meschiata con nero. Per eseguire quindi il graffito basta utilizzare uno scraffio di ferro o d'altro metallo. E ricorda che a Roma era possibile ammirare ancora molti grotteschi antichi dipinti mantenutisi così intatti che sembravano pur or fatti“; Lomazzo, Gian Paolo, *Idea del Tempio della Pittura*, Mailand 1590, Kap. 21, S. 72; Lomazzo ed. Ciardi 1973, S. 303; mit abweichendem Text und inkorrektur Quellenangabe bei Mazzé 1998, S. 142.

258 Die deutschen Zitate folgen der Übersetzung von Victoria Lorini; Vasari ed. Lorini/Burioni 2006, Einführung, Kap. 26, S. 122, die italienischen Zitate sind Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 1 (Text), *Introduzione*, Kap. 26, S. 142 f. entnommen.

259 Sgraffito an sakralen Bauwerken ist in Florenz nur an folgenden Bauwerken nachweisbar: Chiostro antico, S. Croce (Kat. Nr. 1), San Remigio (Kat. Nr. 3), Castellani-Kapelle, S. Croce (Kat. Nr. 5), Spinelli-Kreuzgang, S. Croce (Kat. Nr. 25).

260 Mit Ausnahme von Mailand, wo sich im Innern von zwei Bramante bzw. seinem Umkreis zuzuordnenden Bauwerken Sgraffito-Dekorationen befinden: in der Tribuna und dem Chor von Santa Maria delle Grazie (1492–1493) und in der ehemaligen Villen-Kapelle der Cascina Pozzobonelli (um 1498); Mulazzi 1998, S. 168–267; Gremmo 2001; Righini Ponticelli 2001. Siehe hierzu auch Kap. VI Sgraffito-Dekorationen in anderen italienischen Städten, S. 246.

261 Die Überlegungen des folgenden Absatzes decken sich zum Teil mit meinem Tagungsbeitrag „Grauer Putz, silberne Fassade. Zur Rolle der Kunst in den Sgraffito-Dekorationen des Florentiner Quattrocento“; Huth 2016. Wörtliche Übereinstimmungen sind nicht gesondert ausgewiesen.

262 Vasari zog haltbare Materialien den empfindlicheren vor, da sie über den Tod des Künstlers hinaus dessen Ruhm bezeugen können. Besonders deutlich wird dies in Vasaris Geringschätzung gegenüber Intarsien (Kap. 31), vgl. Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 1 (Text), *Introduzione*, Kap. 31, S. 155–157; Vasari ed. Lorini/Burioni 2006, Einführung, Kap. 31, S. 131–133; ebd. auch S. 22.

263 Vasari ed. Lorini/Burioni 2006, Einführung, Kap. 19, S. 112; vgl. Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 1 (Text), *Introduzione*, Kap. 19, S. 128–130.

264 Vgl. Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 1, *Commento*, S. 212.

von *De re aedificatoria* für die exakt ausgearbeitete Architekturzeichnung,²⁶⁵ in der „schon die ganze Form und Figur des Gebäudes“ aufgehoben ist,²⁶⁶ woraus Vasari seine Vorstellung des *disegno* als vor bzw. über dem ausgeführten Kunstwerk stehende Idee entwickelt.²⁶⁷ Zum anderen fließen, wie man in Anlehnung an Überlegungen Alina Paynes formulieren könnte,²⁶⁸ in der Sgraffito-Fassade die verschiedenen Bedeutungen des *disegno* ineinander: *disegno* als künstlerische Idee, als Architekturzeichnung und als in den Putz geritzte „Monumentalzeichnung“.²⁶⁹ In dem von Vasari für die geritzten Linien beim Sgraffito verwendeten Wort *lineamenti* klingt Albertis Terminologie unmittelbar nach. Im Anschluss an die kurze, aber in ihrer Begrifflichkeit beziehungsreiche Einleitung erläutert Vasari die Technologie, wie sie zu seiner Zeit üblich war bzw. wie er sie für die beste hielt. Er beginnt mit dem „gewöhnlich mit Sand gemischten Kalkmörtel“ („*calcina mescolata con la rena ordinariamente*“), der mit „*paglia abbruciata*“ gefärbt wird. Hierbei handelt es sich wohl nicht um reine „Strohasche“²⁷⁰ bzw. „verbranntes“,²⁷¹ sondern um „angebranntes“,²⁷² also verkohltes Stroh, das als verkohlte pflanzliche Substanz besser zum Färben geeignet ist.²⁷³ In der Vita des Andrea di Cosimo Feltrini nennt Vasari gestoßene Holzkohle („*nero di carbon pesto*“) als Alternative.²⁷⁴ Der Ton des gefärbten Mörtels wird als „mittlerer Farbwert, der ins Silberne tendiert und etwas dunkler ist als der Halbwert“ („*scuro che venga in un mezo colore che trae in argentino e verso lo scuro un poco più che tinta di mezo*“), beschrieben. Die Formulierung „*trae in argentino*“ wiederholt Vasari im 30. Kapitel, hier jedoch, um die Farbe einer für die Fußbodenbilder im Dom von Siena verwendeten grauen Marmorsorte anzugeben (Abb. 107).²⁷⁵ Ein Vergleich mit der nicht durch spätere Eingriffe veränderten Farbigkeit einer Sgraffito-Dekoration im ehemaligen Innenhof der Villa Sassetti/La Pietra zeigt (Abb. 108), dass Vasaris Angabe in etwa auch der Praxis des Quattrocento entspricht. Die Mörtelmischung wird, so Vasari weiter, auf die Wand aufgetragen und anschließend geglättet. Der Putz soll dann mit weißer Kalktünche aus Travertin („*bianco della calce di trevertino*“) gestrichen werden. Das hierfür empfohlene Material stammte wahrscheinlich aus dem Gebiet um Rapolano, wo der lokal anstehende Travertin zu Kalk gebrannt wurde.²⁷⁶ Da jedoch auch in Equi und Monzone, ebenfalls im Lunigiana-Gebiet, ein berühmter *bianchetto*, also ein Kalk zum Tünchen, hergestellt wurde,²⁷⁷ lässt sich Vasaris Angabe nicht verallgemeinern. Auf die so geschaffene weiße Fläche bringt man entweder in *Spolvero*-Technik oder gleich als Zeichnung die gewünschten Motive auf,

265 Zur Problematik des Begriffs *lineamentum* und seiner Übersetzung: Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 1, S. 18, Anm. 1, vor allem aber Mitrović 2005, S. 29–57.

266 Alberti, *De re aed.*, I, 1: „Atqui est quidem lineamenti munus et officium praescribere aedificiis et partibus aedificiorum aptum locum et certum numerum dignumque modum et gratum ordinem, ut iam tota aedificii forma et figura ipsis in lineamentis conquiescat“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 1, S. 19; bei Theuer: „Ferner ist es Aufgabe und Bestimmung der Risse, den Gebäuden und deren Teilen den geeigneten Platz und die bestimmte Anzahl, das richtige Maß und die angemessene Ordnung vorzuschreiben, so daß schon die ganze Form und Figur des Gebäudes in den Rissen angelegt ist“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 19.

267 Vasari ed. Lorini/Burioni 2006, Einführung, S. 11.

268 Payne 2009, S. 372.

269 Lohde 1868, S. 141.

270 Urbach 1928, S. 114, 128.

271 Vasari ed. Lorini/Burioni 2006, Einführung, Kap. 26, S. 122.

272 Die Thiems schreiben korrekt „gebranntes Stroh“, Thiem/Thiem 1964 1964, S. 20; Giovannini nennt das Pigment uneindeutig „burnt straw“, Giovannini 1993, S. 33.

273 Eigene Versuche haben allerdings bestätigt, dass der Mörtel durchaus auch mit Strohasche gefärbt werden kann. Hierfür werden freilich deutlich größere Mengen benötigt, was die Mörtel Eigenschaften verändert.

274 Vasaris Angabe lautet vollständig: „*nero di carbon pesto, ovvero paglia abbruciata*“; Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 4 (Text), Vita di Morto da Feltre e di Andrea di Cosimo Feltrini, S. 521.

275 Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 1 (Text), Introduzione, Kap. 30, S. 153. Für diesen Hinweis danke ich Wolf-Dietrich Löh.

276 Giovannini 1993, S. 30.

277 Giovannini 1993, S. 29 f.



Abb. 107 Siena, Santa Maria Assunta, Boden, Marmorinkrustation nach Entwurf von Domenico Beccafumi, Aufnahme 2011



Abb. 108 Villa Sassetti/La Pietra, ehemaliger Innenhof, Südwestseite, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2012

die mit einem nur „ferro“ genannten Werkzeug umrissen und schraffiert werden. Zur Beschaffenheit des benutzten Werkzeugs, das im Kapitel insgesamt zweimal erwähnt wird, lässt sich aus Vasaris Text nichts ableiten. Bis zu diesem Punkt entspricht Vasaris Beschreibung im Wesentlichen der aus der zweiten Quattrocento-Hälfte bekannten Sgraffito-Technik; neu ist dagegen sein Vorschlag, mit einer „dunklen, sehr wässrigen Aquarellfarbe“ („tinta d'acquerello scuretto molto acquidoso“) den ausgekratzten dunklen Hintergrund noch dunkler zu färben bzw. auf diese Weise Schattierungen zu gestalten.

Rekonstruktion des Werkprozesses

Trägermaterial

Zur Errichtung und Dekoration von Bauwerken bevorzugte man in Florenz im 14. und 15. Jahrhundert überwiegend Materialien, die aus der Stadt selbst oder aus ihrer unmittelbaren Umgebung stammten.²⁷⁸ Auch wenn diese Praxis vorwiegend ökonomische Gründe hatte, so wurde sie durch die besondere Eignung der lokalen Materialien befördert und trug zur Herausbildung einer kommunalen Materialikonografie bei. Das wichtigste Baumaterial in Florenz war die *Pietra forte*;²⁷⁹ man verwendete sie insbesondere für das einfache, aus handlichen, grob zugehauenen Steinen gefügte *filaretto*-Mauerwerk (Abb. 109),²⁸⁰ aber auch für aufwendiges Quadermauerwerk und skulpturale Architekturelemente. Der calcitisch gebundene, im Bruch graue, später gelblich-braun oxidierende Sandstein wurde innerhalb der Stadtmauern an der Collina di Boboli und im Süden der Stadt gewonnen.²⁸¹ Der nördlich und nordöstlich der Stadt abgebaute graue, etwas ins Blaue bzw. Grüne spielende *Macigno* (Abb. 82)²⁸² diente vor allem ab den 1420er Jahren zur Herstellung anspruchsvoller Architekturelemente, da er sich leichter bearbeiten lässt und große Stückmaße erlaubt.²⁸³ Als Baumaterial waren auch die wegen der vergleichsweise teuren Herstellung sparsamer eingesetzten Ziegelsteine wichtig,²⁸⁴ deren Verwendung sich auf Wandpartien bzw. Gebäudeteile konzentrierte, wo ihre Vorzüge – vor allem die einheitliche Größe und das geringere Gewicht – besonders nützlich waren (Abb. 74). Beim Mauern wurden die gut gewässerten Bruch- und Ziegelsteine²⁸⁵ mit dem am Bauplatz zubereiteten Mörtel versetzt. Als Kalk bevorzugten die Maurer die wegen ihrer hervorragenden Eigenschaften üblicherweise aus Alberese-Kalkstein²⁸⁶

278 Giovannini 1993, S. 28.

279 Piccolino Boniforti 2011; Manganelli del Fa' 1987, S. 108–115; Müller 1975, S. 14–18; Eckert 2000, S. 18–20; Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 1 (Text), Introduzione, Kap. 1, S. 53 f.; Vasari ed. Lorini/Burioni 2006, Einführung, Kap. 1, S. 48 f.

280 Zum *filaretto*-Mauerwerk (in einem Dokument von 1364 als „muro salvatico“ bezeichnet): Frati 2006, S. 87–90; zum Begriff: Vocabolario Crusca 1863–1923, Bd. 6, S. 91

281 Piccolino Boniforti 2011; Müller 1975, S. 41, 42, Abb. 5.

282 Seit Vasari nicht immer eindeutig in *Pietra bigia* und *Pietra serena* unterteilt; Piccolino Boniforti 2011; Manganelli del Fa' 1987; Müller 1975, S. 11–13; Rodolico 1953, S. 244; Eckert 2000, S. 17 und S. 18–23; Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 1 (Text), Introduzione, Kap. 1, S. 53 f.; Vasari ed. Lorini/Burioni 2006, Einführung, Kap. 1, S. 48 f.

283 Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 1 (Text), Introduzione, Kap. 1, S. 51–53; Rodolico 1953, S. 235–249; Vasari ed. Lorini/Burioni 2006, Einführung, Kap. 1, S. 49. Gelegentlich ist bei deutlich älteren Bauwerken wie an den Glockentürmen von Santa Maria Maggiore und der Badia sowie an der Kirche San Procolo der Einsatz von großen *Macigno*-Blöcken festzustellen; Uetz 2003, v. a. S. 128–130.

284 Zur Ziegelproduktion im 14. und 15. Jahrhundert: Goldthwaite 1983, S. 179–182.

285 Alberti empfiehlt, dass jeder Stein „gut durchnässt“ („bene madens“) sein müsse und mindestens neun Tage gewässert werden solle; Alberti, *De re aed.*, III, 4; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 126 f. Nach einer Unterbrechung der Arbeit sind die Steine unbedingt mit reichlich Wasser zu begießen, wenn möglich wiederum bis zur völligen Durchtränkung; Alberti, *De re aed.*, III, 10; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 145.

286 Alberese wurde in der Umgebung von Florenz abgebaut und zu Kalk gebrannt, vgl. Filaretos Lob: „A Firenze abbiamo un'altra ragione petrina la qual chiamiamo alberese, che fa bonissima calcina [...]“; Filarete ed. Finoli/Grassi 1972, Bd. 1, Lib. III, S. 66. Alberese-Kalk war in verschiedenen Qualitäten erhältlich; Giovannini 1993, S. 29 f.; Giovannini 1995,



Abb. 109 Palazzo Castellani, Ansicht von Südosten, 1./2. Obergeschoss, *filaretto*-Mauerwerk, Aufnahme 2015

gebrannte *calcina forte*,²⁸⁷ deren Grundmaterial aus dem Gebiet südlich der Stadt stammte.²⁸⁸ Den Kalk lieferten die Brennereien meist auf Bestellung des Bauherrn als Sumpf-²⁸⁹ oder Branntkalk („*calcina*

S. 213–225; Eckert 2000, S. 20 f. Alberti geht in *De re aed.*, II, 11 auf die Unterschiede der benutzten Kalksteine ein: „Sed lapis, uticunque sit, ad calcem e fossus utilior erit quam collectitius, et ex umbrosa humentique fodina exemptus quam ex arenti, et ex albo ductibilior quam ex fusco“; in der Übersetzung Theuers: „Aber jener Stein, der zur Kalkgewinnung gebrochen wird, ist geeigneter als zusammengelesener; und einer, der aus einem schattigen und nassen Bruche kommt, besser, als aus einem trockenen. Und der Kalk aus weißem Stein ist leichter zu verputzen als aus dunklem“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 102. Alberti nimmt in seiner Äußerung zur Verwendung von Kalk aus hellem und dunklem Steinmaterial die spätere Unterscheidung der zwei Alberese-Sorten für *calcina forte* (dunkler Alberese) und *calcina dolce* (heller, fast weißer Alberese) vorweg; vgl. Scamozzi ed. Ticozzi/Masieri 1835, Bd. 2, Kap. 17 und 18, S. 249–251.; Baldinucci 1681, Artikel „Sasso detto alberese“, S. 141 bzw. „Sbullettare“, S. 142. Der Florentiner Naturforscher Giovanni Targioni Tozzetti beschreibt 1773 eine weiße Alberese-Sorte, die besser als jeder andere Stein zur Kalkgewinnung geeignet sei und die auch für Mühlsteine (vgl. Alberti, *De re aed.*, II, 11) genutzt werde: „Se ne ritrova da per tutto il dintorno di Firenze ed in specie nel piano del Mugnone. Questa è in uso a cuocersi nelle Fornaci per far Calcina, perchè riesce migliore d'ogni altra sorta die pietra“; Tozzetti 1768–1779, Bd. 6 (1773), S. 453. Zur Verwendung von Alberese für die Kalkproduktion: Giovannini 1993, S. 28–30; zu Alberese insgesamt: Sartori 2007, S. 15–20. Einen petrografischen Überblick zum Alberese gibt: Müller 1975, S. 18 f.

287 Die Bezeichnungen *calcina forte* und *calcina dolce* gehen auf Vincenzo Scamozzis *L'idea dell'architettura universale* zurück, der so den sehr fest aushärtenden hydraulischen Kalk für Setzmörtel und den weicheren Kalk für Putze unterschied; Scamozzi ed. Ticozzi/Masieri 1835, Bd. 2, Kap. 17 und 18, S. 249–251; vgl. Arcolao 1988, S. 4 f.

288 Giovannini 1993, S. 28.

289 Zur Herstellung von Gruben- bzw. Sumpfkalk und zur Bereitung von Kalkmörtel heißt es bei Alberti, *De re aed.*, VI, 9: „Calx sic parabitur. Exuberanti et pura aqua operto in lacu diu macerabitur; inde ferro, non secus atque ligna dolentur, asciabitur. Macerate signum erit, ubi inter asciandum calculi ferrum non offenderint. Tertium ante mensem non satis

viva“)²⁹⁰ zur Baustelle. Wenn notwendig, löschte man den Kalk im Trockenlöschverfahren vor Ort.²⁹¹ Der verwendete Sand kam meist aus dem Flussbett des Arno oberhalb von Florenz oder aus dem des Mugnone,²⁹² weshalb er verhältnismäßig arm an tonigen bzw. lehmigen Verunreinigungen war. Wegen seiner Herkunft aus den geologisch von *Macigno*-Varietäten geprägten Gebieten besaß der (trockene) Sand eine hellgraue Farbe. Die Fugen zwischen den versetzten Steinen verfüllten bzw. verstrichen die Maurer so, dass eine einigermaßen plane Oberfläche entstand, die den Sgraffito-Putz nicht durch grobe Unebenheiten störte. Vorteilhaft war eine Ausführung bald nach Abschluss der Maurerarbeiten, da die Feuchtigkeit der Steine einen langsamen, aber gründlichen Abbindeprozess befördert.²⁹³ Die günstigsten Jahreszeiten waren Frühjahr oder Herbst,²⁹⁴ weil sowohl Frost als auch Hitze dem Abbinden des Kalkmörtels nicht zuträglich sind.²⁹⁵ Die Arbeit erfolgte von oben nach unten; nach der Fertigstellung des von der obersten Gerüstebene aus erreichbaren Wandbereichs wurden Ausleger und Gerüstbretter entfernt und die Balkenlöcher verschlossen.

etiam maturam putant. Lentam et valde glutinosam esse oportet, quam probes; nam, si ferrum exierit siccum, inditio erit evanidam esse siticulosam. Cum harenam aut quid tunsum immiscueris, diu et vehementur atque iterum diu subagitato; etiam rursus subversato, quoad quasi spumescat.“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 2, S. 503; in der Übersetzung Theuers: „Zuerst von dem Verputz. Der Kalk wird so bereitet: Er wird reichlich in reinem Wasser in einem geschützten Teiche lange eingesumpft. Hierauf wird er mit einem Eisen, nicht anders wie Holz mit der Hacke, zerkleinert. Sobald das Eisen von den Kalkstücken nicht mehr angegriffen wird, ist es ein Zeichen, daß er gelöscht ist. Vor dem dritten Monate hält man ihn noch nicht für vollkommen reif. Nur der gilt als gut, der zäh und stark klebrig ist. Denn wenn das Eisen trocken herauskommt, so ist das ein Zeichen, daß er noch nicht gesättigt und noch durstig ist. Mischt man Sand oder Brocken hinein, so muß man lange und kräftig und wiederum lange umrühren, ihn auch von oberst zu unterst kehren, bis er schäumt.“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 323.

- 290 Im Vertrag mit Berto di Martignone wird die Lieferung von „calcina viva e rena“ „a sue spese“ vereinbart; ASF, Mercanzia 173, 14. Dezember 1360; Zitate und Angaben nach Friedman/Astorri 2005, S. 63, Dok. 6.
- 291 Für das Trockenlöschverfahren schichtete man Brocken gebrannten, ungelöschten Kalks zwischen feuchten Sand bzw. besprengte den Haufen dann mit Wasser; vgl. Doglioni/Bellina/Bona/Biscontin 1986 bzw. Versuche von Callebaut und Van Balen; Callebaut/Van Balen 2000, S. 65–72. Zum Trockenlöschchen von Kalk grundlegend: Kraus/Wisser/Knöfel 1989, S. 206–211; Pecchioni/Fratini/Cantisani 2008, S. 44–46.
- 292 Vgl. Giovannini 1993, S. 28. Bei Alberti, *De re aed.* II, 12 heißt es: „Subinde harenam probant, quae ex fluento post primam supremam cutem abrepta eximatur. Et inter fluviatiles torrentium, et inter hasce utilior, quae intra montes pronioribus profluviis substitit.“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 1, S. 161; in der Übersetzung Theuers: „Dem zunächst schätzt man den Sand, welchen man aus dem Flusse gewinnt, nachdem man die oberste Schicht entfernt hat. Und unter dem Flußsand ist jener der Gießbäche, und unter diesen jener geeigneter, der sich in den Bergen in steileren Bächen ansammelt.“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 107. Filarete lobt den Sand aus dem Arno und anderen Flüssen vor allem für seine Verfügbarkeit in unmittelbarer Nähe: „[...] noi abbiamo l'arena, o vuoi dire sebbione, d'Arno o d'altri fiumi che sono propinqui“; Filarete ed. Finoli/Grassi 1972, Bd. 1, Lib. III, S. 66.
- 293 Vgl. Alberti, *De re aed.*, III, 8: „Inter struendum et dum murus viret si primam induxeris harenationem, fiet deinceps, ut quam adegeris seu crustam seu albarium, indelebile opus praestetur.“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 1, S. 207; bei Theuer übersetzt: „Wenn Du während des Bauens und solange die Mauer noch grün ist, den ersten Mörtelbewurf aufziehst, wird das zur Folge haben, daß jeder weitere Mörtel- oder Gipsbewurf vollkommen und unvergänglich wird.“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 138.
- 294 Die Bezahlung von Maso di Bartolomeos Gehilfen erfolgte am 22. Juni 1452; dementsprechend ist eine Ausführung der Arbeiten im Frühjahr anzunehmen. Bernardo di Stefano Rosselli erhielt dagegen seine Bezahlung für die Sgraffito-Dekorationen an der Villa Filippo Strozzi in Santuccio am 16. Oktober 1484, also für Arbeiten im Herbst.
- 295 Vgl. Alberti, *De re aed.*, VI, 9: „Post haustros commodissime omne crustationis opus inducetur; per boream et frigora et aestum aeris inducta, praesertim cutis ultima repente inscabrescet.“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 2, S. 501; bei Theuer: „Nach Südwind führt man am geeignetsten die ganzen Verputzarbeiten durch. Bei Nordwind, Frost oder warmer Temperatur ausgeführt, wird besonders die oberste Haut sehr schnell rauh.“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 322.

Rinzaffo/Arriccio

War die Wandoberfläche sehr uneben, musste vor dem Auftragen des für die Dekoration vorgesehenen feineren Mörtels ein Unterputz appliziert werden (Tafel 1, Nr. 1–3).²⁹⁶ Die Handwerker trugen den Mörtel mit der Kelle auf das feuchte oder gut vorgemästete Mauerwerk auf.²⁹⁷ Hergestellt wurde er aus einem Raumteil *calcina dolce* und zwei Raumteilen gröberen Flussands;²⁹⁸ trotz sorgfältigen Durchmischens des Mörtelhaufens mit der Mischhacke blieben dabei oft kleine Kalkklumpen und Stücke unzureichend gelöschten Kalks im Mörtel zurück (Abb. 110).²⁹⁹ Nach dem Anziehen des Putzes und dem Erreichen einer gewissen Festigkeit konnte der Verputzer die Fläche mit der Kelle begradigen. Nun konnte die nächste Schicht aufgebracht werden.³⁰⁰

Intonaco

Der ungefärbte Sgraffito-Mörtel wurde durch die *stuccatori*³⁰¹ angetragen. Hierfür stellte man direkt am Bauplatz einen Kalkmörtel her, der aus einem Raumteil Grubenkalk³⁰² und zwei Raumteilen mittel-

296 Vgl. Alberti, *De re aed.*, VI, 9: „Omnibus crustationibus adegisse oportet harenationum tunicas ne minus tres. Primae officium est superficiem prehensare artissime et reliquas superadditas harenationes ad parietem continere; extremae officium est expolitionum colorum lineamentorumque venustates expromere; mediarum officium est utrisque vitia emendare atque prohibere.“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 2, S. 499. In der Übersetzung Theuers: „Zu jedem Wandüberzug gehören wenigstens drei Schichten aus Sandmörtel. Aufgabe der ersten ist es, die Wandfläche vollständig zu überziehen und die beiden folgenden an der Wand festzuhalten. Aufgabe der äußersten Schicht ist es, den Auftrag von Farben und Zeichnungen (zur Verschönerung) aufzunehmen. Die mittlere soll die Fehler der untersten und obersten ausbessern und unschädlich machen.“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 321. Drei Schichten konnten bei keinem der untersuchten Sgraffito-Putze festgestellt werden.

297 Vgl. Anm. 229 oben.

298 Vgl. Anm. 228 oben.

299 Verunreinigungen und Mängel in der Verarbeitungsqualität nahmen mit dem durch Steuerbefreiungen beförderten Bauboom des letzten Quattrocento-Viertels erheblich zu; vgl. Giovannini 1993, S. 33. Vor nicht ausreichend durchgelöschtem Kalk warnt auch Alberti, *De re aed.*, II, 11: „Nam cum recens et non penitus proluta et commacerata sumitur, quod in es insint, latentes subcrudi aliqui calculi, evenit ut hi quidem in dies putrescant et subinde emittant pustulas, quibus omnis expolitio vitietur.“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 1, S. 155; in der Übersetzung Theuers: „Denn, wenn er frisch und nicht gänzlich durchgewaschen und gelöscht gebraucht wird, sondern sich in ihm noch rohe Kalksteine befinden, so kommt es vor, daß diese mit der Zeit mürbe werden und dann Blasen bilden, durch welche der ganze Verputz verdorben wird.“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 103. Zu Kalkspatzen siehe auch Kraus/Wisser/Knöfel 1989, S. 206 und Hammer 2003, S. 184.

300 Vgl. auch Cennini, *Libro dell'arte*, Kap. 67 über die Bearbeitungsdauer der *Intonaco*-Schicht beim Fresko: „È vero che alcuna volta di verno, a tempo di umido, lavorando in muro di pietra, alcuna volta sostiene lo smalto in nell'altro di.“; Cennini ed. Milanesi 1859, S. 44; in Ilgs Übersetzung: „Allerdings erhält sich zuweilen im Winter, bei nasser Witterung, der frische Überzug, wenn Du auf Steinmauern arbeitest, bis auf den anderen Tag“; Cennini ed. Ilg 1871, S. 44 f. Alberti empfiehlt in *De re aed.*, VI, 9: „In iam inductam subarescentem atque adhuc subvirentem altera inducetur; curabiturque, ut tenore uno simul omnes cutes inarescant. Levibus planatoriis et bacillis verberatas crustationes, dum virent, densantur.“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 2, S. 503; bei Theuer: „Beginnt eine Schicht zu trocknen, so wird, solange sie noch frisch ist, die nächste aufgebracht; man muß hiebei [sic] Sorge tragen, daß alle Schichten zusammen mit einem Zuge trocknen. Schlägt man den Verputz mit einem Glättbrettchen und kleinen Stöcken, solange er frisch ist, wird er fester.“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 323. In einem Sgraffito-Rezept des Florentiner Architekten Emilio De Fabris aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird hingegen eine Abbindezeit von sechs Monaten vorgeschlagen, was bautechnologisch wenig sinnvoll ist; Lange/Bühlmann/Lange 1867; wiederholt in Berger 1909, S. 141.

301 Goldthwaite und Giovannini verweisen ohne weitere Quellenangaben auf in Dokumenten des 15. Jahrhunderts unterscheidbare „stuccatori“, „plasterlayers“ und „stucco-workers“; Goldthwaite 1983, S. 126; Giovannini 1993, S. 33.

302 Alberti, *De re aed.*, II, 11: „Adde quod calcem non uno simul, ut ita loquar, proluvio infundere, sed sensim oportet madefacere alteris atque alteris atque item alteris aspersionibus, quoad plane sit ebria reddita. Dehinc loco humecto et sub umbra pura sine ulla rerum aliarum mixtura et nihil plus quam summotenus levi operta harena asservanda est, quoad temporis mora liquidus fermentetur. Et compertum quidem habent calcem diuturna huiusmodi fermentatione multum ad virtutem adaugere. [...] Duplum perfert sic habita harenarum, quam quae recenter extincta misceatur.“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 1, S. 155 und 157; von Theuer übersetzt: „Dazu darf der Kalk nicht auf einmal, sozusagen durch einen Guß,



Abb. 110 Palazzo Spinelli, Fassade zum Borgo Santa Croce, Erdgeschoss, gefärbter Putz (möglicherweise nicht bauzeitlich) mit Kalkklumpen und Schwarzpigment, Aufnahme 2014

feinen Flusssands bestand.³⁰³ Die Mischung wurde mit der Kelle an der noch feuchten (oder vorgewässerten) Wand angeworfen.³⁰⁴ Die applizierte Schicht besaß eine Stärke von etwa einem halben bis einem Zentimeter, was in der Regel die Unebenheiten des Trägermaterials nicht ganz zu nivellieren vermochte.

durchnäßt werden, sondern er muß allmählich durch immer neue und neue Besprengung mürbe gemacht werden, bis er ganz durchtränkt ist. Hernach muß er an einem feuchten Ort im Schatten rein, ohne jede Beimengung anderer Sachen und an seiner Oberfläche nur mit einer leichten Sandschicht bedeckt, aufbewahrt werden, bis er sich im Laufe der Zeit in einen flüssigen Brei verwandelt hat. Man hat nämlich die Erfahrung gemacht, daß der Kalk durch eine derartige lang dauernde Ausgärung sehr an Vorzügen gewinnt. [...] Ein so zubereiteter Kalk gibt die doppelte Menge Mörtel, als jener, der gleich nach dem Löschen gemischt wird.“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 104. Auch Filarete beschreibt die Herstellung und Verwendung von Sumpfkalk: „El bianco si fa di calcina cotta bene; e lasciarla stare in acqua; et adoperarsi in muro a fresco; ben chè di questa se ne può fare più cose.“; Filarete ed. Finoli/Grassi 1972, Bd. 2, Lib. XXIV, S. 666.

303 Vgl. auch Cennini, *Libro dell'arte*, Kap. 67: „E se la calcina è ben grassa e fresca, richiede le due parti sabbione, la terza parte calcina.“; Cennini ed. Milanesi 1859, S. 43 f.; in Ilgs Übersetzung: „Wenn der Kalk recht fett und feucht ist, so verlangt er zwei Theile Sand, der dritte ist der Kalk selber.“; Cennini ed. Ilg 1871, S. 43. Alberti verweist hinsichtlich des Mischungsverhältnisses, ohne eigene Empfehlungen auszusprechen, auf antike Quellen, offenbar weil das von Cato angegebene und von Plinius und Vitruv (II, 5) für Flusssand bestätigte Mischungsverhältnis von einem Raumteil Kalk zu zwei Raumteilen Sand auch zu seiner Zeit noch üblich war; vgl. Alberti, *De re aed.*, III, 4: „Cato statuebat in singulos pedes dari calcis modium unum, harenae duos; alii aliter. Vitruvius quidem atque item Plinius harenas iubent admisceri, ut sit ad fossiceas pars quarta, ad fluviales atque maritimas tertia.“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 1, S. 189; in der Übersetzung Theuers: „Cato bestimmte, daß man für je einen (Kubik)Fuß je einen Scheffel Kalk und zwei Scheffel Sand geben müsse. Andere halten es wieder anders. Vitruv nämlich und desgleichen Plinius läßt den Sand beimischen, daß es beim Grubensand der vierte Teil, beim Fluß- und Meersand der dritte Teil ist.“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 127. Auch Florentiner Trecento-Putze weisen das angegebene Mischungsverhältnis auf; Giovannini 1993, S. 31.

304 Für das Putzen empfiehlt Alberti eine noch feuchte, „frische Mauer“ („murus recentior“), Alberti, *De re aed.*, VI, 9; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 322; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 2, S. 501.

Nach dem Anziehen und dem Erreichen einer gewissen Festigkeit konnte der Verputzer die Fläche mit der Kelle begradigen und die Oberfläche ähnlich wie beim *Intonaco a mestola* (nur weniger sorgfältig) verdichten.³⁰⁵ Das von Giovannini angenommene Aufziehen eines dünnen *Intonaco* durch Auftrag einer feinen Schlämme mit der Bürste als eigentliche Kratzschicht lässt sich für die untersuchten Trecento-Putze nicht bestätigen und wäre auch aus arbeitsökonomischer Sicht wenig sinnvoll gewesen,³⁰⁶ da ein solcher Feinputz beim anschließenden Ausschaben der Motive beinahe vollständig wieder verschwunden wäre. Stattdessen wurde feinerer Sand als für den üblichen *rinzafo* verwendet, der die notwendige Glättung mit der Kelle erlaubte und das Ritzen bzw. Abschaben ohne ein Aufreißen des Putzes durch größere Kiesel ermöglichte. Durch das Verpressen des Putzmörtels mit der Kelle sammelte sich Kalkmilch an der Oberfläche und ließ diese nach dem Abbinden an sich schon glatt und hell wirken. Die Putzschicht musste dann bis zur Überstreichbarkeit der Oberfläche anziehen, was je nach Wetterlage und Beschaffenheit des Trägermaterials einige Stunden bzw. bis zu einem Tag dauern konnte. Wie beim Fresko bereitete man nur so große Flächen vor, wie innerhalb eines oder maximal zweier Tage bearbeitet werden konnten.³⁰⁷

Intonaco/Malta colorata

War für die Wand eine Dekoration mit grau gefärbtem Putzmörtel vorgesehen, mischte man diesen ebenfalls aus zwei Raumteilen Sand (Korngröße < 0,5 mm) und einem Raumteil Grubenkalk.³⁰⁸ Dem Mörtel wurde das Pigment als Pulver oder als in Wasser eingesumpfter Pigmentbrei zugesetzt, wobei auf die genaue Einhaltung des festgelegten Mischungsverhältnisses zu achten war, um farbliche Differenzen zu vermeiden. Von solchen Verarbeitungsfragen abgesehen, hatte der Zusatz von Holzkohle bzw. Pflanzenschwarz keinen weiteren Einfluss auf die Mörtel Eigenschaften.³⁰⁹ Für Sgraffito-Putze wurden verschiedene organische Pigmente verwendet: Holzkohle („*nero di carbon pesto*“), verkohltes Stroh („*paglia abbruciata*“) und Rebschwarz.³¹⁰ Die Herstellung des Grundstoffs erfolgte durch Verkohlung der pflanzlichen Substanz, das heißt durch die Umwandlung von Holz, Stroh oder Weinreben in reinen Kohlenstoff durch eine möglichst langsame, sauerstoffarme Verbrennung.³¹¹ Die verkohlten Holz- bzw. Pflanzenteile zerstiess man anschließend zu einem feinen Pulver, weshalb für die Erzeugung von Pigmenten aus Holzkohle weiche Holzarten bevorzugt wurden, die sich leichter zerkleinern ließen. Da das Pigment nicht für Gemälde, sondern zum Färben von Putz benutzt wurde, konnte die Qualität hinsichtlich Reinheit und Zerkleinerungsgrad deutlich geringer sein. Trotz der benötigten Menge war der Preis insgesamt wohl verhältnismäßig niedrig; Dokumente gibt es hierzu nicht.

305 Giovannini 1993, S. 31 f.

306 Giovannini 1993, S. 30 bzw. 33.

307 Wie groß die *giornate* bei Sgraffito-Dekorationen sind, konnte bislang nicht ermittelt werden, vor allem weil Witterungsschäden und restauratorische Eingriffe an den meisten Fassaden die Tagwerksgrenzen verunklärten. Anzunehmen ist jedoch, dass die *giornate* im Vergleich zum Fresko deutlich größer waren.

308 Siehe Anm. 289 oben.

309 Vgl. Degenkolb/Knöfel 1998, S. 237–245.

310 Holzkohle und verkohltes Stroh werden von Vasari im Sgraffito-Kapitel der Einführung und in der Vita Andrea di Cosimo Feltrinis genannt, Rebschwarz ist nach Mitteilung der Restauratorin Daniela Valentini (Istituto Spinelli, Florenz) vom Juni 2013 für den Palazzo Lapi nachgewiesen worden; Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 1 (Text), Introduzione, Kap. 26, S. 142; Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 4 (Text), Vita di Morto da Feltre e di Andrea di Cosimo Feltrini, S. 521 f. Untersuchungen dazu, welche Pigmente konkret benutzt wurden, bleiben ein Desiderat; vgl. Thiem/Thiem 1964, S. 48, Anm. 19.

311 Zu Herstellung und Chemismus von Holzkohle und anderen Arten pflanzlicher Kohle als Schwarzpigment vgl. Pigment 2008, S. 88–90 (mit Bibliographie); Ward 2008, S. 102.



1



2



3



4



5



6

Den gefärbten Putz trug man durch Anwerfen mit der Kelle auf die Wand auf (Tafel 1, Nr. 4, 5); nach dem Begradigen mit der *assicella*³¹² hatte er eine Stärke von einem halben bis einem Zentimeter, war also deutlich dicker als die Feinputzschicht beim ungefassten Kellenputz (*Intonaco a mestola*) oder beim Fresko.³¹³ Das Abreiben konnte erfolgen, wenn die begradigte Mörtelfläche angezogen war; abschließend glättete der Handwerker die Oberfläche mit der Kellenspitze, wobei der Putz durch das kräftige Andrücken verdichtet wurde (Tafel 1, Nr. 6).³¹⁴ Daraufhin musste das vorbereitete Tagwerk einige Stunden bzw. bis zu einem Tag anziehen.

Kalktünche

Nun wurde die geglättete Putzoberfläche mit einer weißen Kalktünche überzogen (Tafel 1, Nr. 7–9; Abb. 111).³¹⁵ Hierzu verwendete man gut gelagerten, weißen Kalk, der mit einem *penello grosso*, einem weichen, dicken Pinsel aus Schweineborsten,³¹⁶ vorsichtig aufgetragen wurde. Möglicherweise benutzte man im Quattrocento bereits den von Vasari empfohlenen,³¹⁷ aus einem lokalen Travertin gebrannten Kalk aus Rapolano zum Streichen;³¹⁸ es kommen allerdings auch der in Monzone und Equi erzeugte *bianchetto* oder andere



Abb. 111 Villa Sassetti/La Pietra, ehemaliger Innenhof, Südostseite, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration, Detail mit Pinselspuren, Aufnahme 2012

312 Zur Glättung des *Intonaco* heißt es bei Cennini, *Libro dell'arte*, Kap. 67: „[...] al tondo, con una assicella di larghezza d'una palma di mano, va' fregando su per lo 'ntonaco ben bagnato, acciò che l'assicella predetta sia donna di levare dove fosse troppa calcina, o porre dove ne mancasse, e spianare bene il tuo smalto.“; Cennini ed. Milanese 1859, S. 45; in Ilgs Übersetzung: „[...] fahre mit einem Brettchen von der Breite einer Spanne im Kreise reibend über den gewaschenen Überzug, damit dieses Brettchen den Kalk, wo er zuviel aufgetragen wäre, wegnehme, oder anbringe, wo er fehlte, und den ganzen Überzug abgleiche.“; Cennini ed. Ilg 1871, S. 45; Giovannini 1993, S. 31. Cenninis *assicella* hieß später *pialetto*; ebd., S. 31.

313 Diese Feinputzschicht hatte meist nur eine Stärke von etwa 1 mm; vgl. auch Giovannini 1993, S. 31.

314 Giovannini 1993, S. 31 f.

315 Die Thiems und der von ihnen zitierte Ugo Procacci gehen für die frühen Sgraffito-Dekorationen von einem einschichtigen, ungefärbten und *ungefassten* Putz aus; Thiem/Thiem 1964, S. 19 und Anm. 18 (S. 48). Erhaltene Pinselspuren lassen aber darauf schließen, dass auch die erste bekannte Dekoration am Arkadengang vor der Sakristei von S. Croce einen Kalkanstrich besaß; Kat. Nr. 1 (Abb. 1/11). An San Remigio und am Palazzo Benvenuti da Cintoia sind die Ornamente nach wie vor so weiß, dass eine bloße Glättung der Oberfläche hierfür nicht hinreichend erscheint (Kat. Nr. 3, Kat. Nr. 5). Bezüglich der erstaunlichen Haltbarkeit des Kalkweiß ist allerdings zu bedenken, dass möglicherweise Sgraffito-Fassaden bereits vor dem 19. Jahrhundert gelegentlich durch Nachziehen der Ornamentik mit weißer Kalkfarbe restauriert und repariert wurden; vgl. auch Thiem/Thiem 1964, S. 19 und S. 83, Kat. Nr. 53. Von wann die von den Thiems beobachteten Restaurierungen stammen, ist nicht klar.

316 Der *penello grosso* wird nach Cennini aus den Borsten des weißen Schweins hergestellt und zum „*imbiancare muri*“ verwendet; Cennini ed. Milanese 1859, Kap. LXVI, S. 43; Cennini ed. Ilg 1871, S. 42. Vgl. Giovannini 1993, S. 31.

317 Bei Vasari als „*bianco della calce di trevertino*“; Vasari ed. Bettarini/Barocchi, Bd. 1 (Text), Introduzione, Kap. 26, S. 142.

318 Giovannini 1993, S. 30.

Tafel 2



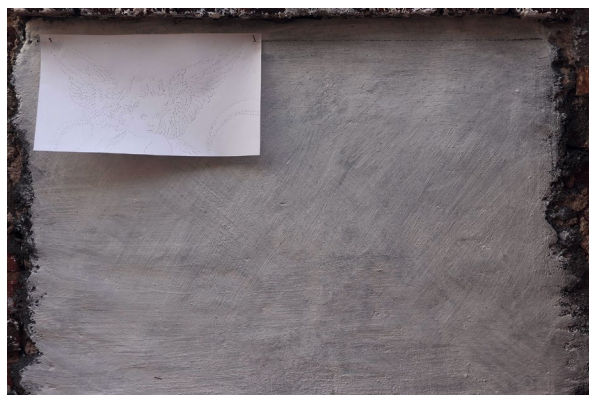
7



8



9



10



11



12

Sorten infrage.³¹⁹ Dass der Tünche Kasein zugesetzt war, ist unwahrscheinlich;³²⁰ andere Zuschläge wie Marmormehl oder feiner Sand, die die Tünche zu einer Art dünner Schlämme gemacht hätten, konnten für das Quattrocento bisher ebenfalls nicht nachgewiesen werden.³²¹ Für die nächsten Schritte musste der Kalkanstrich etwas anziehen, da bei zu viel Feuchtigkeit die Gefahr des Verschmierens bestand.

Sgraffito

Nun konnte zügig mit der Vorbereitung des Einritzens begonnen werden. Vermutlich legten die Handwerker zuerst mithilfe von gespannten Schnüren und eines Lots die horizontalen und vertikalen Achsen im zu bearbeitenden Bereich fest;³²² dann wurden Markierungen für die Details angebracht. Vergleichsweise einfach war die Gestaltung großer Flächen als isodomes Quadermauerwerk, wofür vermutlich hölzerne Schienen zum Einsatz kamen.

Aufwendiger war die Ausführung von Ornamenten und architektonischen oder figürlichen Darstellungen, die mehr oder weniger exakte Vorlagen auf der Wand erforderten und mit Schablonen und gelochten Kartons vorzubereiten waren.³²³ Im ersten Viertel des Quattrocento wurden für Blütenmotive wie an der Casa Davanzati, im Hof des Palazzo Da Uzzano (Abb. 112) oder am Palazzo Corsi vielleicht Positivschablonen oder kleine Lochpausen (Cennino Cenninis „spolverezzi“) mit einzelnen Motiven benutzt, die beliebig kombiniert werden konnten.³²⁴ Friese, vor allem aber die im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts üblichen Rankenmotive,³²⁵ wurden dagegen wahrscheinlich wie in der Malerei in *Spolvero*-Technik für das Kratzen vorbereitet (Abb. 113). Hierzu wurden von Handwerkern oder Künstlern – die Grenzen sind hier nicht klar zu ziehen – Vorlagen gezeichnet und nach ihnen perforierte Kartons hergestellt.³²⁶ Anschließend konnten die Motive mit Beutelchen, die mit zerstoßener Holzkohle gefüllt waren, auf die Wandfläche durchgestäubt werden (Tafel 2, Nr. 10–14, Abb. 114). Die ab den 1440er Jahren ausgeführten komplexeren Wandgestaltungen entwarfen vermutlich tatsächlich Künstler. Im Auftrag der Bauherren und gemäß vertraglicher Regelungen³²⁷ konzipierten sie die gesamte Dekoration oder (wie Maso di Bartolomeo) besondere Teile.³²⁸ Nach der Bestätigung der Entwürfe und der Anfertigung von 1:1-Vorlagen konnten die Künstler bzw. ihre Mitarbeiter Lochpausen herstellen. Hierzu übertrugen sie

319 Giovannini 1993, S. 30.

320 In Proben von den (allerdings mehrfach erneuerten) Sgraffito-Dekorationen im Hof des Residenzschlosses Dresden konnten Proteine nachgewiesen werden, was auf einen Kasein-Zusatz hindeutet; vgl. Zahn 2000, S. 135–142.

321 Im 16. Jahrhundert ist die Situation anders: Eine 1986 im Zuge der Restaurierung der Fassade des Palazzo di Bianca Capello (Florenz, Via Maggio 16, 1570–1574) vorgenommene Analyse ergab folgende Zusammensetzung der Weißschicht: 30 % Kalk, 15 % Gips und 55 % sehr feiner weißer Sand; Giovannini 1993, S. 34 f.

322 Die Verwendung einer Schlag- oder Druckschnur lässt sich bislang nicht durch Befunde belegen.

323 Spuren von Schablonen waren bislang nicht mit Sicherheit zu identifizieren, während sich die charakteristischen Punkte der *Spolvero*-Technik in zwei Fällen eindeutig nachweisen lassen: am Palazzo Dietisalvi Neroni (Kat. Nr. 20) und im Spinelli-Kreuzgang, S. Croce (Kat. Nr. 25). Zum Einsatz des *spolvero* in der Wandmalerei grundlegend: Bambach 1999, S. 137–248. Siehe auch: Knoepfli/Emmenegger 1990, S. 84; Koller 1990, S. 229; eine Übersicht, allerdings mit Fokus auf der Tafelmalerei, bietet Karl 2017, S. 65 f.

324 Casa Davanzati (zwischen 1385–1400), Kat. Nr. 7; Palazzo Corsi (1415–1430), Kat. Nr. 12; Palazzo Da Uzzano (1415–1420), Kat. Nr. 16.

325 Rankenornamente zeigten die etwa gleichzeitig entstandenen Fassaden des Palazzo Della Luna (1420–1425, Kat. Nr. 15) und des Palazzo Busini (1425–1427, Kat. Nr. 17).

326 Cennini, *Libro dell' arte*, Kap. 141; Cennini ed. Milanesi 1859, S. 94; Cennini ed. Ilg 1871, S. 90.

327 Verträge über die Ausführung von Sgraffito-Fassaden sind bislang nicht bekannt. Da es jedoch üblich war, auch künstlerische Aufträge kleineren Umfangs vertraglich zu fixieren, so ist dies für Fassadenprojekte ebenfalls anzunehmen; zu Künstlerverträgen in jüngerer Zeit: Thomas 1995, S. 101–103; Jacobsen 2001, S. 155–161; Büscher 2002, insbesondere S. 48–77.

328 Vgl. Maso di Bartolomeos auf die Zone oberhalb der Arkaden beschränkten Entwürfe. Während für das Quattrocento keine Entwurfszeichnungen für Sgraffito-Dekorationen bekannt sind, existieren einige Skizzen aus dem 16. Jahrhundert, die von Christel und Gunther Thiem mit ausgeführten Sgraffito-Fassaden in Zusammenhang gebracht werden; Thiem/Thiem 1964/1964, S. 32–39.



Abb. 112 Palazzo Da Uzzano, Innenhof, 2. Obergeschoss, Südseite, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Aufnahme 2012



Abb. 113 Palazzo Corbinelli, Fassade zur Via Maggio, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (zum Teil rekonstruiert, restauriert), Fries unterhalb des *Macigno*-Gesimses, Aufnahme 2022



Abb. 114 Palazzo Dietisalvi Neroni, Fassade zur Via de' Ginori, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (während der Restaurierung), geflügelter Cherub mit Spolvero-Punkten, Aufnahme 2000

die Zeichnungen auf Papierbogen, die für die Übertragung an den Grundlinien der Darstellung entlang perforiert wurden. Wahrscheinlich erleichterten Markierungen auf dem Blatt oder an den Rändern das Aneinanderlegen mehrerer Kartons. Einen Eindruck von einem solchen Karton vermittelt die erhaltene Lochpause für einen Eierstab, der in der Ghirlandaio-Werkstatt hergestellt wurde.³²⁹ Das Ornament, das sich auf einem auch für eine Kompositionsskizze der Heimsuchung verwendeten Blatt (26 × 39,3 cm) befindet, ist ca. 30 cm lang und so positioniert, dass der Kohlestaub nicht auf die zu bearbeitende Fläche geraten konnte.

Dann wurden die Konturlinien eingeritzt (Tafel 3, Nr. 15–17), was bei anspruchsvolleren Motiven einiges an Talent und Erfahrung sowie eine sichere Hand verlangte und deshalb wohl von entsprechend geeigneten Mitarbeitern oder gar vom beauftragten Künstler selbst übernommen wurde. Ornamente von geringerer Bedeutung bzw. in größerer Höhe überließ man wahrscheinlich Gehilfen, die sich so in der Technik üben konnten (Abb. 115).³³⁰ Schraffuren wurden frei Hand ausgeführt und weniger tief als die Konturlinien eingeritzt, sodass hier der gefärbte Mörtel eher durchschien, als die Linie selbst zu

329 Florenz, GDSU inv. 291E; Bambach 1999, S. 140f., Abb. 125 und 126 (Rekonstruktion); zum Blatt: Chapman/Faietti 2010, Kat. Nr. 59, S. 224 f. Die Pause scheint nicht für die Cappella Tornabuoni hergestellt worden zu sein, da das Motiv in dieser Form dort nicht festzustellen ist. Raimondo Sassi hingegen meint, „the cartoon perhaps relates to the cornice above the lowest tier of scenes in which *The Visitation* is also placed“; Chapman/Faietti 2010, Kat. Nr. 59, S. 224.

330 Wie es Alberti auch insgesamt für Ornamente empfiehlt; Alberti, *De re aed.*, IX, 8: „Sed ornamenta, quae adigas, velim bene multa ex parte sint eiusmodi, ut in his perficiendis complures mediocrium artificum manus exerceantur.“; Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966, Bd. 2, S. 845/847; in der Übersetzung Theuers: „Doch der Schmuck, welchen du anbringst, soll womöglich größtenteils derart sein, dass sich an seiner Ausführung mehrere Hände mittelmäßiger Künstler üben können.“; Alberti/Theuer 1912/1975, S. 510.



13



14



15



16



17



18



Abb. 115 Palazzo Capponi, Innenhof, Nordseite, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Fries mit Füllhörnern und Flammenvasen (und Nachlässigkeiten in der Ausführung), Aufnahme 2012

bilden (Abb. 116).³³¹ Anschließend schabte man die Tünche in den dafür vorgesehenen Bereichen ab (Abb. 117), was – in beschränktem Maße – Korrekturen an den Konturlinien gestattete. Bei größerem Korrekturbedarf musste der betroffene Bereich neu aufgebaut werden: Abschaben der restlichen Tünche, Glätten des *Intonaco*, Auftrag der Tünche, Übertragung der Vorlage auf die Wand und erneutes Einritzen des Motivs. Beim Abschaben wurden gelegentlich kleine Bereiche vergessen oder absichtlich ausgelassen (Abb. 118).³³²

Wie das wahrscheinlich aus Metall gefertigte Werkzeug, mit dem die Ritzungen ausgeführt wurden, exakt aussah, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Während Vasari nur von einem Eisen („ferro“) spricht, beschreibt Lomazzo das Werkzeug als einen „scraffio“ – hier am ehesten mit (Aus-)Kratzer bzw. Klaue zu übersetzen – aus Eisen oder einem anderen Metall („uno scraffio di ferro o d’altro metallo“).³³³ Möglicherweise konnte es sich dabei um einen geschmiedeten Nagel oder eine Art Ahle, am ehesten aber um ein Werkzeug mit einer schmalen, blattförmigen Spitze handeln,³³⁴ das sowohl das Einritzen als auch das

331 So beispielsweise in der Villa Sasseti/La Pietra, an der Fassade des Palazzo dell’Arte di Por Santa Maria (Kat. Nr. 33) und im Hof des Palazzo di Niccolò Capponi (Kat. Nr. 34).

332 Wie u. a. am Palazzo Dietisalvi Neroni zu beobachten ist; OPD 2001, S. 63 (in *spolvero* markierte, aber nicht ausgeführte Linien am Zahnschnitt) und Pecchioli 2005, S. 109, Abb. 106 (vergessenes bzw. unvollständiges Auskratzen eines Ornaments).

333 Lomazzo, Gian Paolo, *Idea del Tempio della Pittura*, Mailand 1590, Kap. 21, S. 72, hier zitiert nach: Lomazzo ed. Ciardi 1973, S. 303.

334 Hierauf deuten die in der Villa La Pietra festgestellten Werkzeugspuren hin.



Abb. 116 Villa Sasseti/La Pietra, ehemaliger Innenhof, Südostseite, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (Streiflicht), Detail mit Ritzungen und Schraffuren, Aufnahme 2012



Abb. 117 Palazzo Medici, Innenhof, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert, partiell rekonstruiert), Detail mit deutlichen Schabspuren, Aufnahme 2018



Abb. 118 Palazzo Dietisalvi Neroni, Fassade zur Via de' Ginori, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Detail mit kleinen Ausführungsfehlern, Aufnahme 2019



Abb. 119 Benedetto da Rovizzano, Badia di Passignano, Grabmal des Giovanni Gualberto, Marmor, Pilaster mit Darstellung von Bildhauer:innenwerkzeugen

flächige Abschaben ermöglichte.³³⁵ Bekannt sind einige Werkzeuge, die in etwa eine solche Form besitzen: ein von Filarete gezeichneter Modellierstab,³³⁶ einige der Instrumente an Benedetto da Rovizzanos Pilaster am Grabmal des hl. Giovanni Gualberto in der Badia di Passignano (Abb. 119) und schließlich der von Cennino Cennini erwähnte *raffietto*. Der zum Glätten der *Gesso*-Grundierung von Tafelbildern benutzte *raffietto* (wohl von *graffietto* herzuleiten) war ein Schabeisen, „piano e largo un dito“,³³⁷ das entsprechenden Spuren zufolge mit geraden Zähnen versehen war.³³⁸ Da Cennini es jedoch auch für die Glättung des empfindlichen und dünn aufgetragenen Bolus empfiehlt, ist auch eine gerade Schneide denkbar.³³⁹ Neben dem *raffietto* nennt Cennini noch eine „mella arrotata“, mit der die mit dem *raffietto*

335 Ein solches Werkzeug, wenn auch aus Holz oder Knochen, empfiehlt Cennini in seinem *Libro dell'arte* im Kap. 142 für die auf Tafelbildern eingesetzten Sgraffito-Technik, bei der der mit einer Farbschicht überzogene goldene Grund freigelegt wird: „[...] punzio, come stile proprio da disegnare, dall' un de' lati; dall'altro, pianetto da grattare.“; Cennini ed. Milanese 1859, S. 94; in Ilgs Übersetzung „[...] wie ein zum Zeichnen geeigneter Griffel, auf der einen Seite gespitzt. Auf der anderen glatt zum Schaben.“; Cennini ed. Ilg 1871, S. 90.

336 Filarete, *Trattato di architettura*, fol. 184v; Filarete ed. Finoli/Grassi 1972, Bd. 2, Tav. 135. Filarete beschreibt im Text allerdings nur die „fusegli“, womit er wohl ausschließlich die Modellerschlinge („[...] fusegli, come qui appresso vedi disgnati; e stanno in questa forma che vedi, e sono di legno con istaffette di filo di ferro.“) meint; Filarete, *Trattato di architettura*, fol. 185v; Filarete ed. Finoli/Grassi 1972, Bd. 2, S. 678.

337 „Abbi prima un raffietto piano e largo un dito, e gentilmente va' intorno intorno al piano radente la cornice una fia.“; Cennini ed. Milanese 1859, Kap. CXXI, S. 79; auf Deutsch: „Zuerst brauchst du ein flaches, daumenbreites Schabeisen (Raffietto) und fahre damit sorgfältig auf der Fläche umher, indem du die Simse (nur) einmal schabest.“; Cennini ed. Ilg 1871, Kap. 121, S. 77. Im selben Absatz nennt Cennini den *raffietto* und ein weiteres Schabwerkzeug („mella arrotata“) zusammen „feretti“, also „Eisen“.

338 Solche Spuren und moderne *raffietti* sind abgebildet in: Florentiner Malerei München 2017, Kat. Nr. 4, S. 167 (Ulrike Fischer).

339 „[...] togli un raffietto, va' con leggier mano cercando il campo del bolo. Se nulla puzza, e nocciolo o granellino vi fusse, mandalo via.“; Cennini ed. Milanese 1859, Kap. CXXXIV, S. 87; in der Übersetzung Ilgs: „[...] nimm ein Raffietto und fahre mit leichter Hand über den Bolus auf der Fläche hin. Wenn nirgends ein Fleck, keine Rauheit oder Körner sind, lege es [...] weg.“; Cennini ed. Ilg 1871, Kap. 134, S. 83.

begonnene Glättung fortgesetzt werden soll.³⁴⁰ Die offenbar scharfe „mella“ besaß eine Spitze – wie sie sonst ausgesehen hat, ist unklar.

Nach Abschluss der Arbeiten wurde die getrocknete Oberfläche mit einer Bürste von den durch das Ritzen entstandenen Graten und Krümeln gereinigt. Die Farbe des ungefärbten gekratzten Putzes verlor im Laufe des Abbindens und Trocknens etwas an Intensität, die vollständig abgebundene Tünche strahlte dagegen in einem deckenden, leuchtenden Weiß (Tafel 2, Nr. 18). Bei Verwendung eines gefärbten Mörtels zeigte die fertige Sgraffito-Dekoration nach dem Abbinden einen hell- bis mittelgrauen Grundton und ebenfalls leuchtend weiße Ornamente. Mit der Abnahme der Arbeit durch den Auftraggeber stand den Handwerkern bzw. dem Künstler und seinen Mitarbeitern der vereinbarte Lohn zu.

Offene Fragen

Auch wenn sich die Sgraffito-Technologie, wie hier versucht, für den Zeitraum von ihrem Aufkommen bis zum Ende des Quattrocento recht genau rekonstruieren lässt, bleiben einige Fragen offen. So ist beispielsweise nach wie vor unklar, welches Pigment bevorzugt wurde, wie die verwendeten Werkzeuge exakt aussahen, welche Übertragungsverfahren außer der *Spolvero*-Technik zur Anwendung kamen, wer die ausführenden Handwerker waren bzw. welche Arbeiten die beauftragten Künstler eigenhändig ausführten und welche sie an Mitarbeiter oder Gehilfen delegierten. Hinsichtlich des Entwurfsprozesses und für das geschaffene Bild ist zu fragen, ob Architekten bzw. in der Baukunst erfahrene Künstler bei den Planungen für eine Fassadengestaltung eine Rolle spielten und in welchem Verhältnis Architekturzeichnungen und Sgraffito-Dekorationen zueinander standen.³⁴¹

340 „Poi va' colla tua mella arrotata, piana quanto puoi al mondo; e con leggier mano, non tenendo la detta punta con nessuna strettezza di mano, la va' fregando su per lo pinao della tua ancona [...]“; Cennini ed. Milanesi 1859, Kap. CXXI, S. 79; von Ilg wie folgt übersetzt: „Dann fahre mit deiner geschliffenen Raspel hin, so flach als immer nur möglich. Schabe mit leichter Hand, indem du die Spitze ohne jegliche Gewalt hältst, über die Fläche deiner Tafel [...]“; Cennini ed. Ilg 1871, Kap. 121, S. 77.

341 Hierzu bereits erste Überlegungen bei Payne 2009, S. 372. Pietro Ruschi verweist darauf, dass die Sgraffito-Fassade des Palazzo Dietisalvi Neroni eine Architekturzeichnung voraussetzt; OPD 2001, S. 65. Zum Palazzo Dietisalvi Neroni siehe Kat. Nr. 20, S. 606–625.

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.³⁴² Der Baukörper selbst kann zwar ebenfalls als Bild gelten,³⁴³ 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.³⁴⁴ 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.³⁴⁵ 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 Arkadenzonen 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*-Rahmung³⁴⁶ 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.³⁴⁷ 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.³⁴⁸ 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.³⁴⁹ 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-Ornament³⁵⁰ 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.³⁵¹ 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“³⁵² der Fassade, also ein für weniger wohlhabende Bauherren erschwinglicher Ersatz einer Gebäudefront aus Haustein.³⁵³ 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,³⁵⁴ und die Florenz-Karten von Piero del Massaio (1470/1480er Jahre) in den *Cosmographia*-Ausgaben,³⁵⁵ 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.³⁵⁶ Auf ihnen ist eine Handvoll Florentiner Paläste dargestellt, wobei unklar ist, welchen Kriterien ihre Auswahl folgte.³⁵⁷ 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.³⁵⁸

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.³⁵⁹

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,³⁶⁰ deren männliche Mitglieder durch soziale Vernetzung, wirtschaftlichen Erfolg, gut dotierte Heiraten, Ämter und Wählbarkeit ihre Zugehörigkeit zur Oberschicht organisierten oder rechtfertigten.³⁶¹ Eine Sgraffito-Dekoration an der Fassade oder im Hof ist jedoch nicht immer ein Hinweis auf den erreichten Status:³⁶² 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.³⁶³ 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,³⁶⁴ 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,³⁶⁵ 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.³⁶⁶

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;³⁶⁷ 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,³⁶⁸ 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 Motivik 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).³⁶⁹

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*-Tafeln³⁷⁰ des Quattrocento zu finden.³⁷¹ 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,³⁷² 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)³⁷³ 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 Bargello³⁷⁴ und im Cleveland Museum of Art³⁷⁵ 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.³⁷⁶ 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.³⁷⁷ Tatsächlich beschränkte sich die Vorgabe auf die Rustizierung der Arkaden im Erdgeschoss;³⁷⁸ wie der Bereich darüber aussah, ist ebenso unbekannt³⁷⁹ 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.³⁸⁰ 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 Albizi³⁸¹ ein Pferderennen statt, dessen Sieger einen golddurchwirkten *palio* erhielt.³⁸² 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.³⁸³ 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)³⁸⁴ lässt vermuten,³⁸⁵ dass es bei der *Cassone*-Tafel wie bei den Gemälden von Domenico Veneziano (Zenobius-Wunder, 1442–1448, Abb. 102)³⁸⁶ und von Ridolfo Ghirlandaio (Zenobius-Wunder, 1516–1517, Abb. 103)³⁸⁷ 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),³⁸⁸ 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.³⁸⁹ Die Bilder werden der Werkstatt von Masaccios Bruder Giovanni di Ser Giovanni, Lo Scheggia genannt, zugeschrieben und auf kurz nach 1452 datiert.³⁹⁰ 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.³⁹¹ 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,³⁹² 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 Cincinello 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,³⁹³ könnte er der Auftraggeber der Truhen gewesen sein.³⁹⁴ Allerdings kommt hierfür nicht, wie Philine Helas vorschlägt,³⁹⁵ 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.³⁹⁶

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.³⁹⁷ 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 Palast³⁹⁸ gehörte zur Zeit der Entstehung des Bildes der Familie Sassetti und beherbergte im Erdgeschoss die Residenz der Arte dei Corazzai e Spadai.³⁹⁹ 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 ambasciatori 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.⁴⁰⁰ Welchen Farbton die dargestellte Fassade besaß, ist nicht mehr zu ermitteln, da lediglich Schwarz-Weiß-Fotografien das Aussehen der Tafel überliefern.⁴⁰¹ Die Darstellung einer Sgraffito-Fassade ist nicht nur ein Hinweis auf ihre (an dieser Stelle nicht unwahrscheinliche) Existenz,⁴⁰² 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),⁴⁰³ deren Datierung und Zuschreibung nach wie vor ungeklärt ist.⁴⁰⁴ 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 Bauwerk⁴⁰⁵ 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

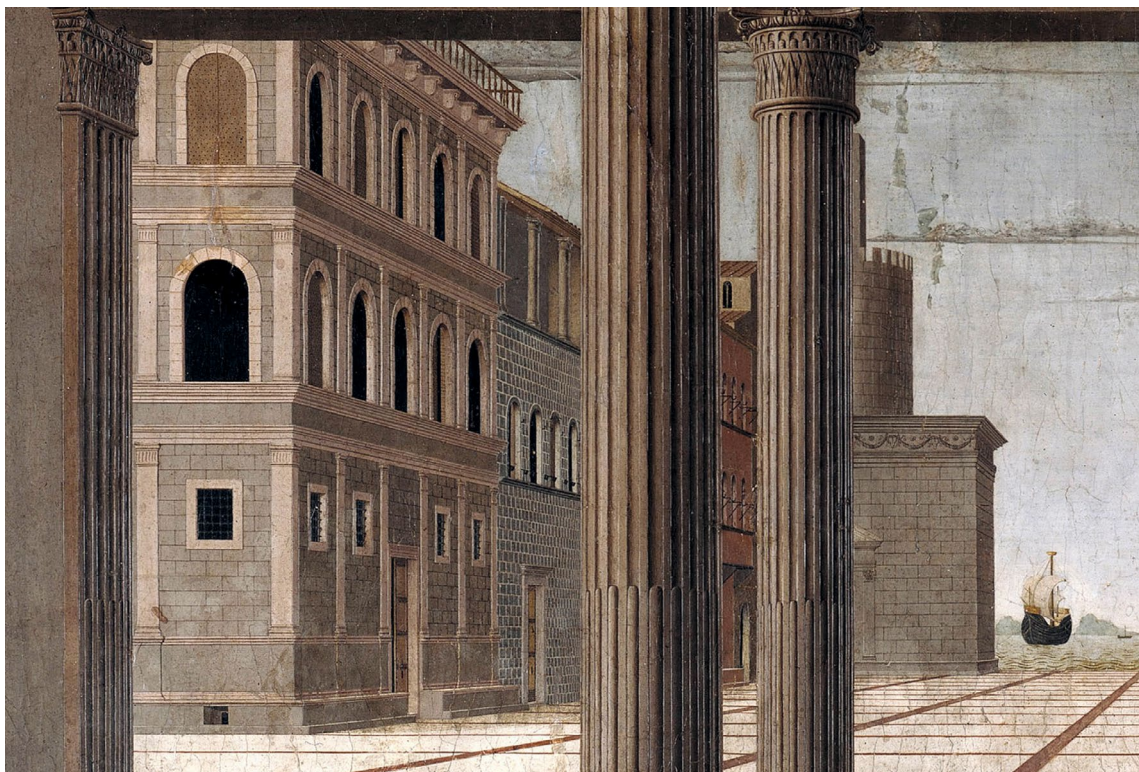


Abb. 136 Florentiner Künstler, Prospekt eines Platzes, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Detail mit Palast mit Sgraffito-Fassade



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),⁴⁰⁶ 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;⁴⁰⁷ 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 Kopie⁴⁰⁸ 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),⁴⁰⁹ 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

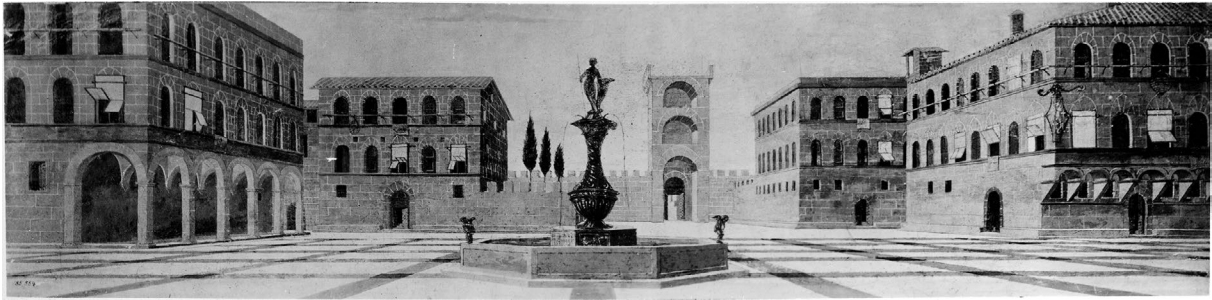


Abb. 139 Unbekannter Florentiner Künstler, Prospekt eines fiktiven Platzes mit dem Palazzo Lenzi, vermutlich von einer Spalliera, Tempera auf Holz, früher Berlin, SMB – Kunstgewerbemuseum

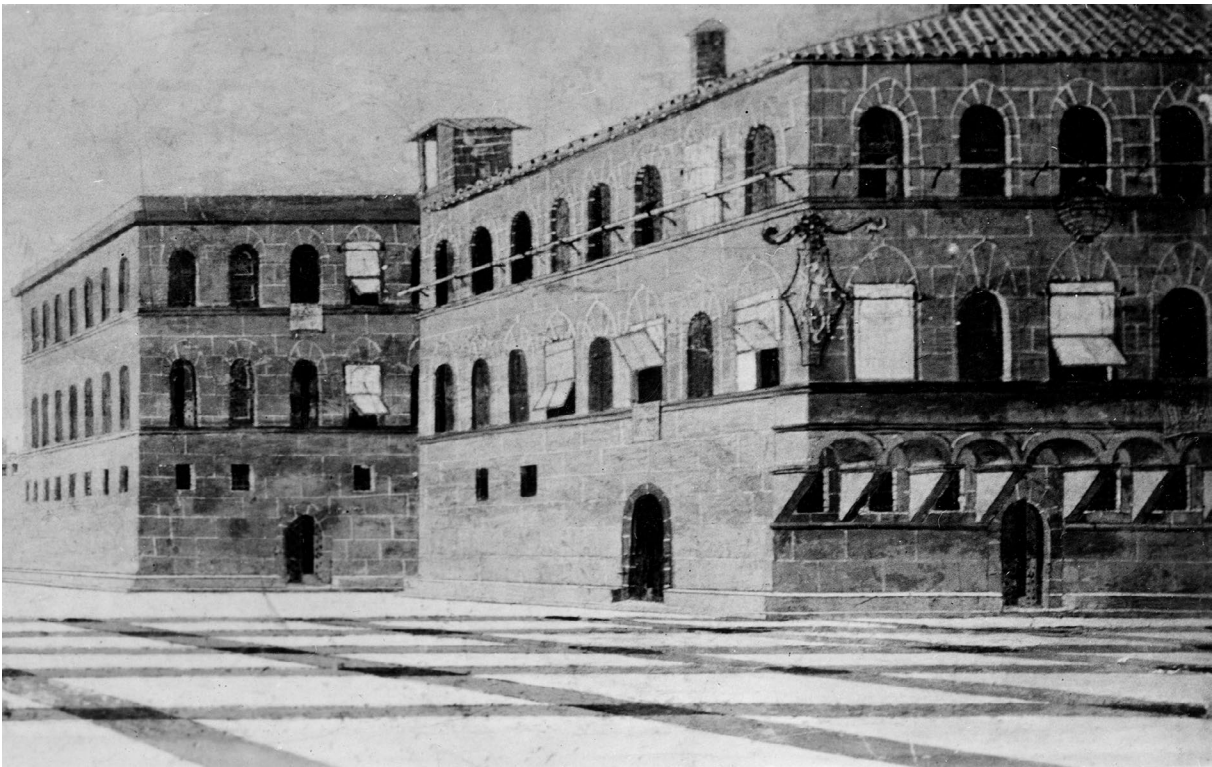


Abb. 140 Unbekannter Florentiner Künstler, Prospekt eines fiktiven Platzes, Detail mit Palazzo Lenzi

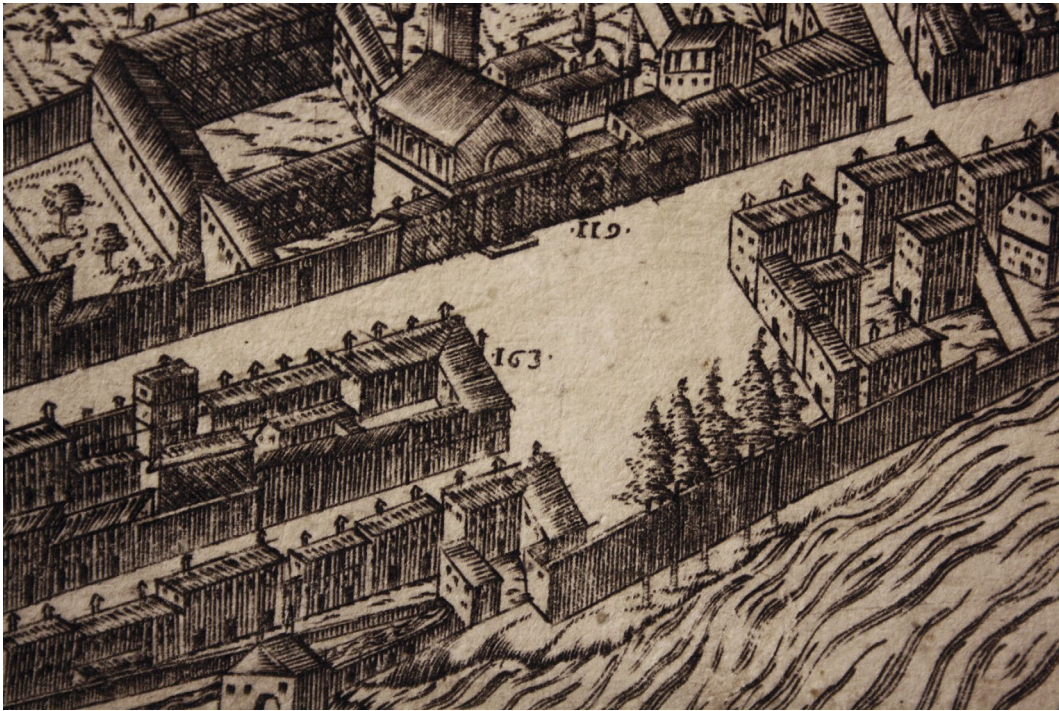


Abb. 141 Stefano Buonsignori, Pianta [...], Ausschnitt mit Palazzo Lenzi und Piazza Ognissanti, Kupferstich, 1584/1594



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).⁴¹⁰ 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 dreiachsigen Palast ab, in dem der bis heute erhaltene Palast der Alessandri⁴¹¹ 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.⁴¹²

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,⁴¹³ das Fra Angelico zu Beginn der 1430er Jahre im Auftrag von Palla di Nofri Strozzi für die Sakristei von Santa Trinita schuf (Abb. 144).⁴¹⁴ 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.⁴¹⁵ 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.⁴¹⁶ 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 Landsitzen⁴¹⁷ und – für die zweite Jahrhunderthälfte – auch an deren Fassaden nachweisen lassen.⁴¹⁸ 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 Jerusalem⁴¹⁹ 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),⁴²⁰ 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 [...]“)⁴²¹ 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“⁴²² 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.⁴²³ Obwohl der Landsitz erst 1419 in Pallas Besitz gelangte,⁴²⁴ ist an der dem Innenhof zugewandten Südseite des Turms ein reliefierter Tondo aus *Pietra forte* mit dem Wappen seines Vaters Nofri (+1418)⁴²⁵ und dessen Motto „Par.vus“ angebracht,⁴²⁶ 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.⁴²⁷ Eine Verbindung zu Santa Trinita ergibt sich auch durch die in unmittelbarer Nähe befindliche Kalkbrennerei,⁴²⁸ 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.⁴²⁹ 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,⁴³⁰ zu der nur ein paar hundert Meter entfernten Pfarrkirche von San Michele a Castello, deren Areal direkt an das seine anschloss.⁴³¹ 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),⁴³² 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*⁴³³ dem bildlichen wie realen Publikum mit der Dornenkrone und den Nägeln die neben dem Kreuz wichtigsten materiellen Zeugnisse des Leidens Christi vor.⁴³⁴ 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,⁴³⁵ 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.⁴³⁶ 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,⁴³⁷ 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.⁴³⁸ 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.⁴³⁹

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).⁴⁴⁰ 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.⁴⁴¹ Der für das zweite Retabel verpflichtete Lorenzo Monaco konnte vor seinem Tod um 1424⁴⁴² nur die drei Giebelfelder für den bereits fertiggestellten Rahmen ausführen.⁴⁴³ 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 Tafel⁴⁴⁴ zeigt die Madonna mit Kind in einer ungewöhnlichen Form: als verlebendigtes Bildwerk in einem Wandtabernakel, wie es in Florenz bis heute zum Stadtbild gehört.⁴⁴⁵ 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 (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.⁴⁴⁶ 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,⁴⁴⁷ 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.⁴⁴⁸ 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.⁴⁴⁹ 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.⁴⁵⁰ Als einer der größten und bedeutendsten privaten Paläste⁴⁵¹ der Stadt überragt er auch im Kettenplan (Abb. 153), dessen Vorlage etwa zur selben Zeit wie Ghirlandaios Fresken entstand,⁴⁵² 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).⁴⁵³ 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,⁴⁵⁴ identifizierbar ist die Fassadengestaltung aber dennoch: Es handelt sich um die reduzierte Darstellung einer einfachen Sgraffito-Fassade.⁴⁵⁵ 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.⁴⁵⁶ 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)

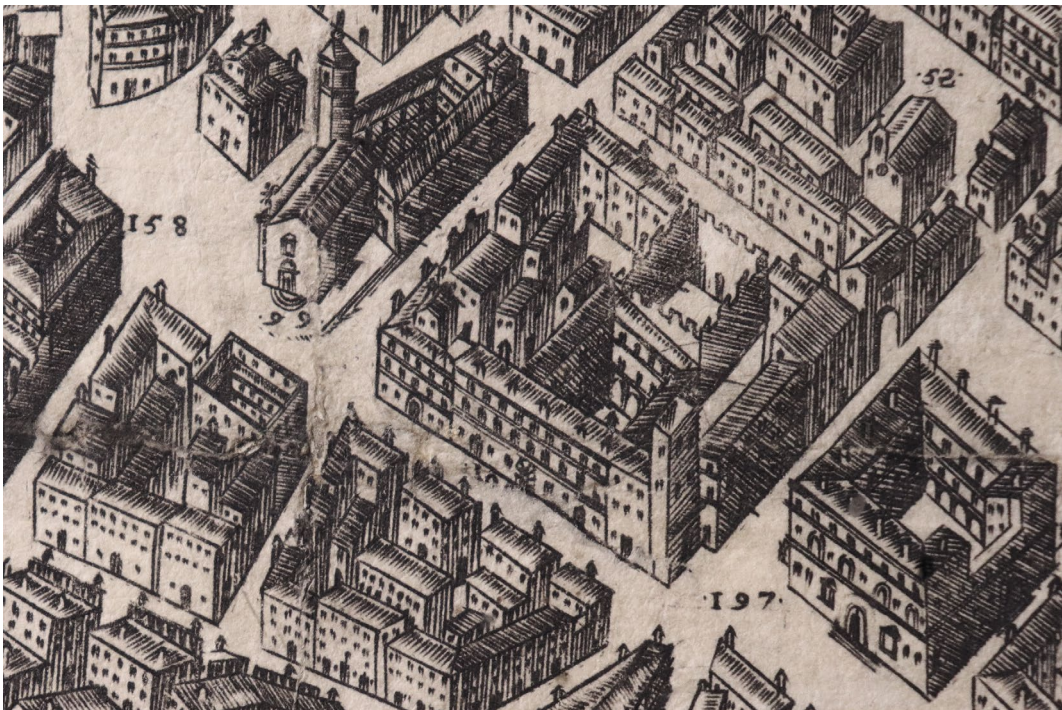


Abb. 154 Stefano Buonsignori, Pianta [...], Ausschnitt mit San Michele Bertelde (heute SS. Michele e Gaetano), Palazzo Tornabuoni und Umgebung, Kupferstich, 1584/1594



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,⁴⁵⁷ 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.⁴⁵⁸ 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.⁴⁵⁹ 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.⁴⁶⁰ 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,⁴⁶¹ sondern auch als Schutzpatron der Stadt besondere Verehrung genoss.⁴⁶²

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 Castello⁴⁶³ 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“.⁴⁶⁴

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,⁴⁶⁵ wobei die älteren Bedeutungen des entsprechenden lateinischen Begriffs *facies*,⁴⁶⁶ „das Äußere“, „das Aussehen“, „der Anblick“,⁴⁶⁷ 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.⁴⁶⁸ 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“,⁴⁶⁹ um dann das ganze Gebäude zu einer Art Organismus zu erklären.⁴⁷⁰

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*!)⁴⁷¹ waren also – wie Hans Belting über Porträttafeln und Wappen sagt – ebenfalls „Medien des Körpers“, „dessen Präsenz sie zeitlich und räumlich erweiterten“.⁴⁷² 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“.⁴⁷³ Auf diese Weise wird aus dem „Antlitz“ eine „Maske“, eine „persona“ im Sinne von Ciceros *De officiis*,⁴⁷⁴ 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.⁴⁷⁵

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.⁴⁷⁶ 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“;⁴⁷⁷ 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“) ⁴⁷⁸ 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“).⁴⁷⁹ 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.⁴⁸⁰ 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.⁴⁸¹ 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.⁴⁸² 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).

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 (*rinzaffo*), 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 Architekturdikoration 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 Hausteinwand 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 Haustein 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

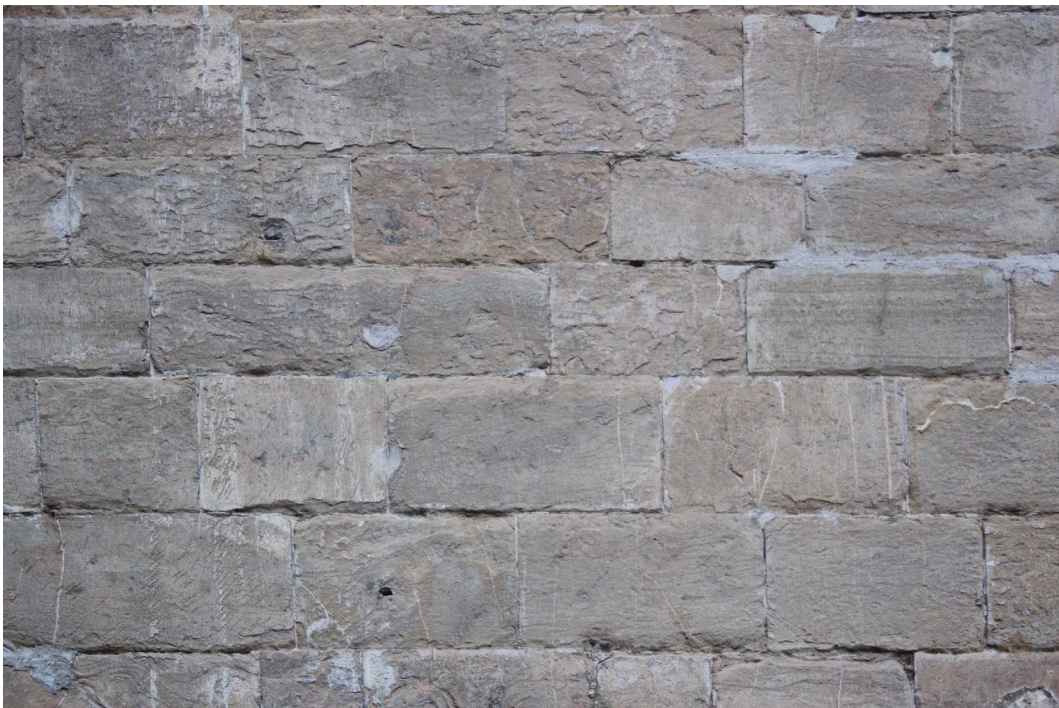


Abb. 167 Palazzo della Mercanzia, Fassade zur Piazza della Signoria, Quadermauerwerk mit planer Oberfläche, Aufnahme 2012



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.

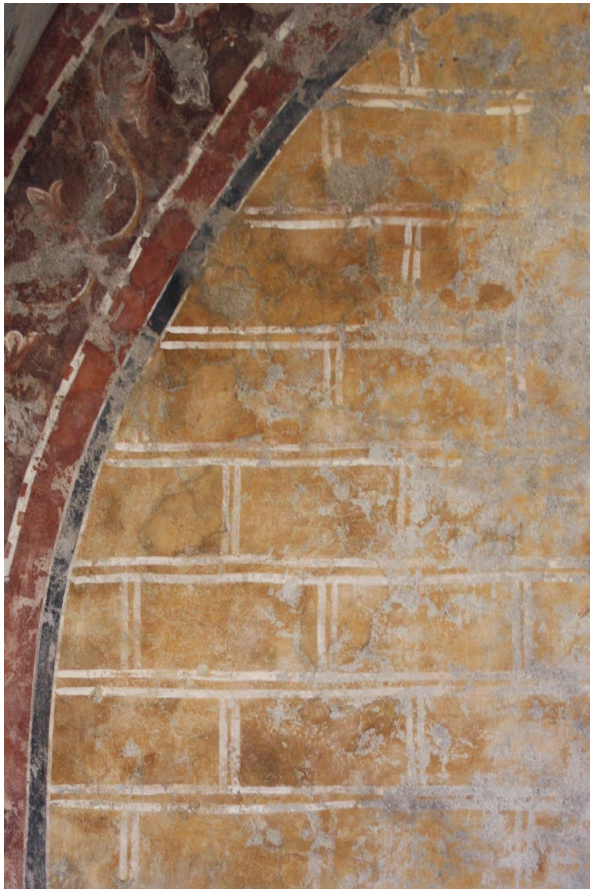


Abb. 171 Anagni, Santa Maria Assunta, Chorbereich, gemaltes Quadermauerwerk, Aufnahme 2015



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,

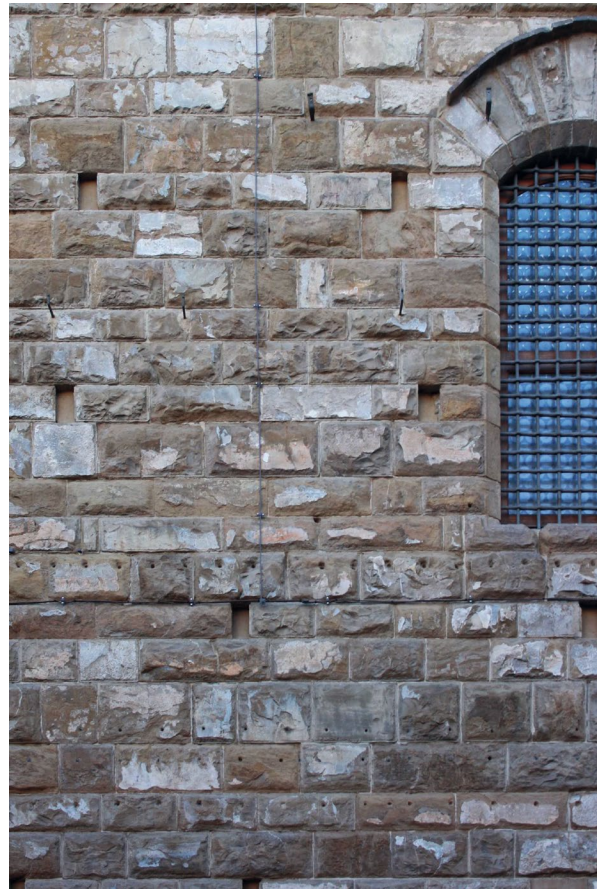


Abb. 176 Palazzo della Signoria, Westseite, Mauerwerk mit Bossen-Rustika, Aufnahme 2017

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.

VI Sgraffito-Dekorationen des Quattrocento in anderen italienischen Städten

Außer in Florenz gab und gibt es auch in anderen italienischen Städten Sgraffito-Dekorationen, die vor dem Ende des Quattrocento entstanden sind. Anhand mehr oder weniger bekannter Beispiele ist im Folgenden ein Panorama ihres Vorkommens *außerhalb* von Florenz zu entwerfen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit oder eine ausgewogene Berücksichtigung der unterschiedlichen Regionen zu erheben. Angesichts der in manchen Städten bzw. Regionen recht hohen Zahl konnten längst nicht alle noch existierenden oder nachweisbaren Dekorationen recherchiert werden; eine solche Erfassung – so wichtig sie ist – war nicht Ziel dieser Arbeit. Deshalb beschränkt sich die Darstellung auf Dekorationen, die wegen des Gebäudes, des/der Auftraggeber:in, des Architekten und/oder ihrer technischen und künstlerischen Eigenheiten für einen möglichst umfassenden Überblick eine besondere Relevanz besitzen. Sie in eine sinnvolle Ordnung zu bringen, ist schwierig, weil weder die verschiedenen Orte oder Entstehungszeiten noch ihr Verhältnis zu Florenz oder Rom hierfür brauchbare Kategorien abgeben. Deshalb sind die Beispiele in sieben Gruppen – teils von der politischen Landkarte der zweiten Quattrocento-Hälfte bestimmt, teils durch lokale Häufungen oder Besonderheiten gerechtfertigt – gegliedert, die freilich nicht als kulturelle Entitäten, „Kunstlandschaften“, „Zentren“ oder „Peripherie“ zu missverstehen sind.⁵³⁶ 1) Repubblica Fiorentina, 2) Rom, 3) Pienza, 4) Viterbo, 5) Herzogtum Urbino, 6) Castiglione Olona, 7) Mailand und 8) Lombardei/Veneto. Auffällig ist die ungleichmäßige Verteilung: Während in den Städten um Florenz – die Villen Florentiner Patrizier im *contado* bleiben hier als Satelliten der städtischen Baupraxis außen vor – bis auf einzelne Gebäude in Pisa, Prato, Colle di Val d’Elsa, San Gimignano, Arezzo, Passignano, Pistoia und Monteverchi⁵³⁷ wenig erhalten ist, sind bzw. waren die Zahlen in Rom, Pienza, in den zum Kirchenstaat gehörenden Städten Viterbo und Città di Castello⁵³⁸ sowie im Osten der heutigen Lombardei (Bergamo, Brescia) vergleichsweise hoch. Aus den übrigen Regionen Italiens sind mir keine weiteren, innerhalb des hier untersuchten Zeitraums entstandenen Dekorationen bekannt.

Von den ermittelten Sgraffito-Dekorationen scheint bis auf den Palast des Kardinals Branda in Castiglione Olona aus den 1440er Jahren keine vor 1454 – das Jahr der Ausführung der Fassade des unter Nikolaus V. errichteten Flügels des Vatikanischen Palastes – entstanden zu sein,⁵³⁹ auch wenn die einfachen Quaderungen an Wohnhäusern im Norden Italiens meist nicht präzise datiert sind und eine Entwicklung aus älteren lokalen Gestaltungstraditionen möglich ist.⁵⁴⁰ Da für alle übrigen Dekorationen eine Herleitung aus der lokalen Baupraxis nicht schlüssig zu begründen ist,⁵⁴¹ kann davon ausgegan-

536 Zur Problematik des Konzepts der „Kunstlandschaften“ und von Zentrum/Peripherie-Konstruktionen bzw. zu methodischen Alternativen siehe Hespers 2007. Zur Frage von Zentrum und Peripherie siehe auch Castelnovo/Ginzburg 1987.

537 Die auf ca. 1470 datierten Sgraffito-Dekorationen im Kreuzgang des ehemaligen Convento di San Ludovico in Monteverchi wurden 1956 abgenommen; Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 30, S. 79 f., Abb. 59–61.

538 Für Città di Castello führen die Thiems mehrere Beispiele an, von denen jedoch keines erhalten ist; Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 17, 18, 34, S. 65, 66, 82.

539 Die Dekoration ist dank einer überlieferten Inschrift präzise zu datieren; Ehrle/Stevenson 1897, S. 32.

540 Siehe Kap. II Geschichte, S. 64–65.

541 Versucht wurde eine solche Herleitung für Rom: Massimo Caputo schlägt als Herkunft die sogenannte *cortina falsa* („finta cortina laterizia“) und nicht näher bezeichnete oder belegte nordalpine und norditalienische Fassadengestaltungen vor,

gen werden, dass zumindest bei den meisten Gestaltungen der 1430er bis 1470er Jahre die Florentiner Dekorationen als Vorbild dienten. Diese wurden aber, selbst wenn mit der Ausführung Architekten und Bauleute aus Florenz beauftragt waren, nicht einfach nachgeahmt: Sie sind zwar in der derselben Technik ausgeführt, zeigen aber trotz der Ähnlichkeit in der Motivik Unterschiede in Technik und Gestaltung. Bemerkenswert ist, dass die Dekorationen in Florenz bis zum Ende des Quattrocento selbst keinerlei Auseinandersetzung mit den in anderen Teilen Italiens entstandenen Sgraffito-Gestaltungen erkennen lassen, sodass von einem Austausch hier also nicht die Rede sein kann.

Repubblica Fiorentina

Im ehemaligen Machtbereich der Republik Florenz ist im Vergleich zur Situation in der Stadt die Zahl der Gebäude mit Sgraffito-Dekorationen überraschend gering, selbst wenn eine systematische Suche im Rahmen dieser Untersuchung nicht möglich war. Bis auf den ungewöhnlichen Zyklus in Prato lassen sich die Dekorationen am ehesten mit Florenz verbinden; eine in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts durchaus mögliche Bezugnahme auf Dekorationen in Rom oder Pienza – alle übrigen waren hierfür nicht attraktiv genug bzw. nicht ausreichend präsent – ist nicht festzustellen.

Studien, die die Sgraffito-Dekorationen berücksichtigen bzw. sogar in den Fokus nehmen, existieren nur zum Palazzo Frascetti in Prato. Der Palazzo del Comune in Colle ist im Katalog der Thiems verzeichnet; mit den Dekorationen am Ospizio dei Trovatelli in Pisa und in Kreuzgängen der Abteien in Passignano und Arezzo hat sich die Forschung kaum befasst.

Pisa Ospizio dei Trovatelli, Fassade

Der Umbau und die Erweiterung des Findelkinderhauses in Pisa begann 1461 unmittelbar nach dem Amtsantritt des Erzbischofs Filippo di Vieri de' Medici.⁵⁴² Die zweigeschossige Fassade wird von einer Darstellung isodomen Quadermauerwerks mit Randschlägen bedeckt (Abb. 185).⁵⁴³ Der Putz war vermutlich ungefärbt. Ewa Karwacka Codini verbindet die Gestaltung der Fassade wegen der rechteckigen Kreuzstockfenster mit den etwa gleichzeitigen Bauten Bernardo Rossellino in Pienza.⁵⁴⁴ Der Zustand der Dekoration ist durch umfangreiche Fehl- und Schadbereiche gekennzeichnet; ob oder wann Sicherungsmaßnahmen an der zum Teil eingerüsteten Fassade geplant sind, ist nicht ersichtlich.

nimmt dabei aber auf chronologische Aspekte wenig Rücksicht; Caputo 2004, S. 149–53. Da sowohl Fugengestaltungen als auch Ritztechniken weit verbreitet waren, ist eher vorstellbar, dass lokale Bautraditionen mit der neuen Technik kombiniert wurden. Hierfür bietet vor allem der Albergo dell'Orso mit seinen Sgraffito-Dekorationen aus den 1460er Jahren (u. a. als *falsa cortina* und *opus reticulatum*) Anhaltspunkte; Errico/Finozzi/Giglio 1985, S. 58 und Kat. Nr. 4, S. 68–72; Golzio/Zander 1968, S. 93 f.; Tomei 1942, S. 257–259; Gnoli 1938, S. 33. Dasselbe könnte auch in Viterbo der Fall gewesen sein, wo es eine lange Bandfugen-Tradition gab, die in Kombination mit der grauen Farbe des lokalen Steinmaterials sogar einen ähnlichen Farbkontrast wie die grau-weißen Sgraffito-Dekorationen bot.

542 Das Gebäude bedindet sich in der Via Santa Maria 108; zur Baugeschichte: Karwacka Codini 2010, S. 36.

543 Karwacka Codini 2010, S. 36. Den Zustand Anfang des 20. Jahrhunderts zeigen die Fotografien in Stegmann/Geymüller, Bd. X, Teil 3, Bl. 10 und Haupt 1922, Taf. 1. Bei Haupt auch präzise Umzeichnungen und Details; Haupt 1922, Taf. 2–3.

544 Karwacka Codini 2010, S. 36 und 40, Anm. 27. Die Kreuzstockfenster sind allerdings eher als Zeichen des kirchlichen Amtes des Auftraggebers zu verstehen statt als Nachahmung einer in Pienza eingesetzten Fensterform oder als Stilmittel eines möglichen Architekten. Eine Verbindung zum (allerdings 1464 gestorbenen) Architekten ist trotzdem nicht abwegig, da Giovanni di Cosimo de' Medici ihn 1456 Francesco Sforza für das geplante Ospedale Maggiore in Mailand empfiehlt; Hub 2020, S. 50.



Abb. 185 Pisa, Ospizio die Trovatelli, Aufnahme um 1920

Prato Palazzo Frascetti (Vai), Gartenmauer

Die einzigen in Prato erhaltenen Sgraffito-Dekorationen (Abb. 186, 187) sind auf die 1460er Jahre zu datieren.⁵⁴⁵ Sie befanden sich bis zu ihrer Abnahme auf der Innenseite der Gartenmauer des Palazzo Frascetti (später Vai)⁵⁴⁶ und unterscheiden sich wegen ihrer narrativen Szenen von den überwiegend architektonischen Motiven der Florentiner Fassaden. Der Zyklus kam 1967 bei Umbauarbeiten ans Licht;⁵⁴⁷ die abgenommenen und auf Masonitplatten übertragenen Fragmente befinden sich heute im Museo di San Domenico in Prato.⁵⁴⁸ Die ursprüngliche Gestaltung der Gartenmauer lässt sich nur zum Teil rekonstruieren, da die Situation vor der Abnahme lediglich durch einige fotografische Aufnahmen dokumentiert ist.⁵⁴⁹ Die erhaltenen Teile zeigen auf grau gefärbtem Putz⁵⁵⁰ zwei, etwa 40 cm hohe Szenen mit tanzenden und musizierenden jungen Leuten in modischer Kleidung, eine bislang nicht identifizierte Szene mythologischen Inhalts, Profilporträts römischer Kaiser und eine Türrahmung, über der zwei Putten ein Wappen präsentieren. Francesca Maria Bacci wies in ihrer Untersuchung (2014) auf die

545 Für den folgenden Abschnitt stütze ich mich im Wesentlichen auf Francesca Maria Baccis Untersuchung, die den bisherigen Forschungsstand berücksichtigt und korrigiert; Bacci 2014. Zur Datierung ebd., S. 418. Ältere Literatur: Gurrieri 1967; Due secoli 1969; Gurrieri 1969.

546 Bacci 2014, S. 410–414, Abb. 12 (Plan mit Besitzverhältnissen im Jahr 1512 und Markierung des Frascetti-Besitzes).

547 Gurrieri 1967.

548 Zur Abnahme: Due secoli 1969, S. 142.

549 Zwei der Aufnahmen bei Bacci 2014, S. 415, Abb. 10, 11.

550 Due secoli 1969, S. 142.



Abb. 186 Prato, Museo di pittura murale, abgenommene Sgraffito-Dekorationen aus dem Palazzo Frascetti-Vai, Gartenmauer, Innenseite



Abb. 187 Prato, Museo di pittura murale, abgenommene Sgraffito-Dekorationen aus dem Palazzo Frascetti-Vai, Gartenmauer, Innenseite

Nähe der Kaiserporträts zu den Reliefs Florentiner Bildhauer der 1460er Jahre und die gleichfalls an der französisch-flämischen Kultur orientierten grafischen Arbeiten aus dem Umfeld Maso di Finiguerras und vor allem Baccio Baldinis hin.⁵⁵¹

Colle di Val d'Elsa Palazzo del Comune, Fassade

Am heutigen Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra in Colle alta, der Altstadt von Colle di Val d'Elsa, befindet sich eine in den 1470er Jahren ausgeführte Sgraffito-Fassade (Abb. 188–191).⁵⁵² Die der Via del Castello zugewandte fünfsichtige Hauptfassade des zweigeschossigen Baus zeigt nur noch im Bereich oberhalb der Erdgeschossarkaden Sgraffito-Dekorationen; im Erdgeschoss wurde der stark geschädigte Putz bei einer Restaurierung 1894 bis 1895 entfernt.⁵⁵³ Die grau-weiße Gestaltung entspricht offensichtlich den Florentiner Dekorationen dieser Zeit und ist höchstwahrscheinlich von einem Handwerker oder Künstler aus Florenz entworfen und ausgeführt worden, da es in Colle gewiss kaum entsprechende Erfahrungen gab. Bedauerlicherweise ist unbekannt, wem der Palast in der zweiten Hälfte des Quattrocento gehörte, und damit auch, ob die Gestaltung vielleicht auf einen der Florentiner Bürger zurückzuführen ist, die in Colle das Amt des Podestà innehatten. Deren Präsenz in der seit dem 13. Jahrhundert mit Florenz verbündeten bzw. zu dessen Machtbereich gehörenden Stadt fand ihren bildlichen Niederschlag unter anderem in zahlreichen Wappen am und im Palazzo del Podestà (heute Palazzo Pretorio). Die aktuell sichtbaren Sgraffito-Dekorationen gehen zum Teil auf freie Ergänzungen im Zuge der Restaurierung Ende des 19. Jahrhunderts zurück.⁵⁵⁴ Als der ursprünglichen Gestaltung zugehörig lassen sich weite Teile des Frieses unterhalb der Fenster des ersten Obergeschosses mit *putti reggifestoni*,⁵⁵⁵ die ornamentierten Fensterrahmungen, die variierten Vasenornamente, Konsolen mit angehängten Stadtwappen und flatternden Bändern zwischen den Fenstern sowie das abschließende Gebälk sichern; die seitlichen Pilaster halten die Thiems für eine moderne Hinzufügung.⁵⁵⁶

Passignano Abbazia di San Michele Arcangelo, Kreuzgang

In der Vallombrosaner-Abtei von Passignano (Chianti) wurde ab 1471 nach einem Entwurf des Florentiner Steinmetzen und Baumeisters Jacopo di Stefano Rosselli ein Kreuzgang errichtet; 1483 war er fertiggestellt.⁵⁵⁷ Von der Sgraffito-Dekoration – Vasen, Festons und flatternde Bänder in der Frieszone über den Arkaden, Tondi in den Arkadenwickeln und florale Ornamente auf der Unterseite der Arkadenbögen – sind nur wenige Fragmente erhalten (Abb. 192). Für Entwurf und Ausführung war möglicherweise Jacopos Bruder Bernardo di Stefano Rosselli verantwortlich, der solche Arbeiten nachweislich auch an der Villa Filippo Strozzi in Santuccio ausführte⁵⁵⁸ und dem von Anna Padoa Rizzo der Entwurf für die

551 Bacci 2014, S. 418.

552 Das Gebäude selbst vom Anfang des Quattrocento; Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 31, S. 79 f. Die Nutzung als Palazzo dei Priori begann wohl erst im 16. Jahrhundert. Anfragen zur Geschichte des Gebäudes beim Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra blieben unbeantwortet.

553 Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 31, S. 79 f. Abbildungen vom Zustand vor der Restaurierung bei: Stegmann/Geymüller, Bd. 11, Bl. 2.

554 Die Fassade ist vor einigen Jahren erneut restauriert worden. Hierbei wurden auch die schon Anfang der 1960er Jahre von den Thiems als stark geschädigt beschriebenen Ergänzungen von 1894–1895 beibehalten, sodass es heute ohne eingehende Untersuchungen kaum noch möglich ist, ursprüngliche von hinzugefügten Partien zu unterscheiden.

555 Die den *putti* zugeordneten Tiere und Fabelwesen sind möglicherweise Erfindungen vom Ende des 19. Jahrhunderts; sie sind jedenfalls auf den vor der Restaurierung entstandenen Aufnahmen bei Stegmann und Geymüller nicht zu erkennen; Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 31, S. 79 f.; Stegmann/Geymüller, Bd. 11, Bl. 2.

556 Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 31, S. 79 f. Auf der bei Stegmann/Geymüller publizierten Fotografie ist auf der rechten Seite der Fassade möglicherweise der Rest einer Volute zu erkennen; Stegmann/Geymüller, Bd. 11, Bl. 2, Abb. links.

557 Schiavo 1954, S. 275; Morelli 2004; S. 273.

558 Lillie 2005, S. 119 f.



Abb. 188 Colle di Val d'Elsa, Palazzo del Comune, Fassade zur Via Gracca del Secco, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Aufnahme 2008



Abb. 189 Colle di Val d'Elsa, Palazzo del Comune, Fassade zur Via Gracca del Secco, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Fries mit putti reggifestoni, Aufnahme 2015



Abb. 190 Colle di Val d'Elsa, Palazzo del Comune, Fassade zur Via Gracca del Secco, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Aufnahme 2015



Abb. 191 Colle di Val d'Elsa, Palazzo del Comune, Fassade zur Via Gracca del Secco, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme um 1900

Dekorationen am Palazzo Capponi in Florenz zugeschrieben wird.⁵⁵⁹ In der Abtei ist Bernardo di Stefano als Maler zweier Lünetten im Refektorium belegt.⁵⁶⁰

Arezzo Badia delle Sante Flora e Lucilla, Kreuzgang

1470 beauftragte Gerolamo Aliotti, der Abt der Benediktiner-Abtei SS. Flora e Lucilla in Arezzo, Giuliano da Maiano mit einem Entwurf für den Neubau des Kreuzgangs;⁵⁶¹ 1489 war er fertiggestellt.⁵⁶² Die vermutlich ebenfalls Ende der 1480er Jahre ausgeführte, ornamentreiche Sgraffito-Dekoration überzog die Arkaden und als Fries die Brüstung (Abb. 193) des Obergeschosses. Im September 1944 wurde der Kreuzgang größtenteils zerstört.⁵⁶³

559 Padoa Rizzo 1987, S. 23. Zum Palazzo Capponi siehe Kat. Nr. 34, S. 823–842. Wenn Padoa Rizzos Zuschreibung zutrifft, sind Bernardo di Stefano Rosselli auch noch zwei weitere Dekorationen in Florenz zuzuordnen: die Fassade des Palazzo dell'Arte di Por Santa Maria (Kat. Nr. 33, S. 818 f.) und der Fries im ehemaligen Innenhof der Villa Sassetti/La Pietra.

560 Die Beauftragung erfolgte am 6. September 1474; Schiavo 1954, S. 278–285.

561 Aliotti hatte zuerst den Steinmetz Bartolomeo di Pietro da Settignano (Baccellino) mit dem Bau eines Modells beauftragt, war mit diesem jedoch unzufrieden; Quinterio 1996, S. 216; siehe auch Salmi 1969, S. 50.

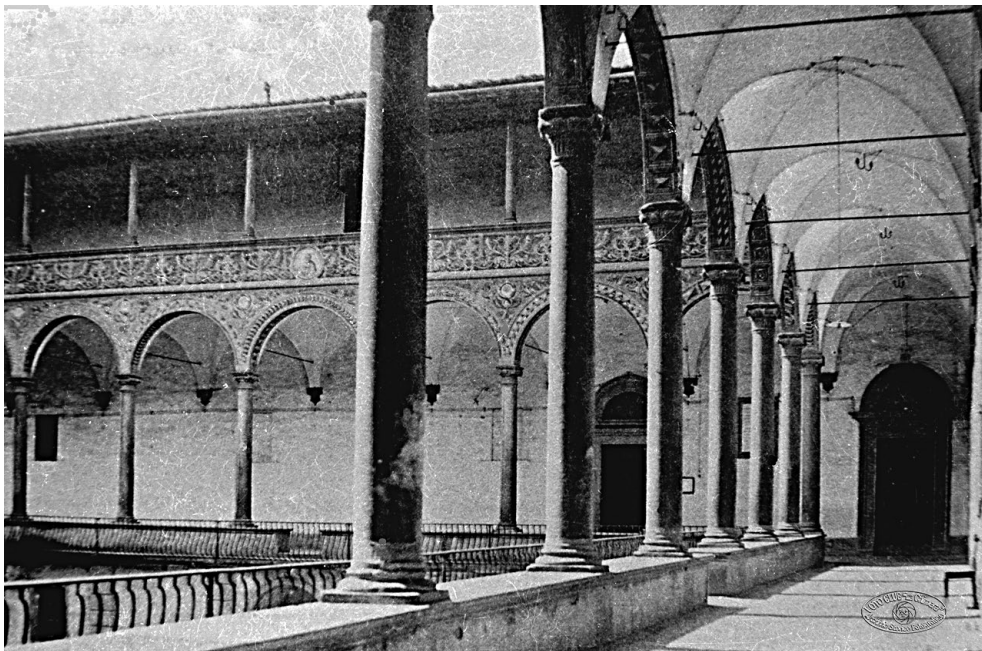
562 Zum Kreuzgang von S. Flora e Lucilla: Quinterio 1996, S. 210–219.

563 Hartt 1949, Abb. 44 (vor der Zerstörung) und 45 (nach der Zerstörung); S. 119 (Liste mit Beschreibung der Schäden, aber ohne Erwähnung der verlorenen Sgraffito-Dekoration).



Abb. 192 Passignano (Chianti), Abbazia di San Michele Arcangelo, Kreuzgang, Reste der Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2014

Abb. 193 Arezzo, SS. Flora e Lucilla, Kreuzgang, 1. und 2. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme zwischen 1896–1900



Rom

Für das seit Mitte des Quattrocento zu beobachtende Aufkommen von Sgraffito-Dekorationen jenseits des Machtbereichs von Florenz waren die Adoption und Adaption der Florentiner Architektur im päpstlichen Rom entscheidend; wichtige Vermittler waren die in Rom und im Kirchenstaat beschäftigten Florentiner Baumeister und Architekten. Während sich die vor Mitte des Quattrocento entstandenen Wohnbauten der Päpste und Kurialen, gemessen an den Florentiner Patrizierpalästen, recht bescheiden ausnahmen,⁵⁶⁴ änderte sich ab dem Pontifikat von Nikolaus V. Parentucelli und der Konsolidierung der päpstlichen Herrschaft in Rom die Situation.⁵⁶⁵ Nikolaus konzipierte, beraten von Leon Battista Alberti, eine urbanistische Neuordnung der Tiberstadt,⁵⁶⁶ die Leitung einiger besonders wichtiger Bauvorhaben übertrug er dem aus Florenz stammenden Bildhauer und Architekten Bernardo Rossellino.⁵⁶⁷ Ein weiterer Florentiner, Antonio di Francesco,⁵⁶⁸ leitete 1447 bis 1454 den Bau des neuen Palastflügels auf dem Vatikan,⁵⁶⁹ der mit einer zu dieser Zeit in der römischen Baupraxis vermutlich noch unüblichen Fassadendekoration *a sgraffito* versehen wurde. Während des Baubooms in den folgenden Jahrzehnten entstanden zahlreiche Paläste mit Sgraffito-Schmuck bzw. erhielten umgebaute ältere Gebäude mithilfe von Sgraffito-Dekorationen eine vereinheitlichende Gestaltung.⁵⁷⁰ Die vielfältigen Florentiner Dekorationen wurden hierfür allerdings nicht nachgeahmt, sondern dienten allenfalls als Anregung: So ist bei römischen Bauwerken bis zum Ende des 15. Jahrhunderts das in Florenz seit dem frühen Quattrocento nicht mehr übliche regelmäßige Fugennetz anzutreffen, obwohl angesichts der Vertrautheit mit qualitativ vollen antiken Mauerwerksformen eine Verwendung der anspruchsvolleren doppelinigen Quaderung zu erwarten gewesen wäre. Für Friese und andere zusätzliche Dekorationselemente griffen die Künstler jedoch auf antike Ornamente zurück. Auch das in Florenz ab Mitte des 15. Jahrhunderts übliche Einfärben des Mörtels scheint in Rom länger als am Arno als gestalterische Option wahrgenommen worden zu sein. Erst die Restaurierungen und Rekonstruktionen des 19. und 20. Jahrhunderts sorgten bei den ungefärbten römischen Sgraffito-Putzen für einen intensiveren Kontrast, verdarben damit aber deren ursprüngliche Wirkung.⁵⁷¹

564 Zur Lage vor Mitte des 15. Jahrhunderts: Westfall 1974b, S. 102–105. Westfall untersucht dort mit dem 1436 bis 1439 erbauten Palazzo Vitelleschi in Tarquinia ein Bauwerk, in dem u. a. die römische Baupraxis und Anklänge an den „Florentiner Stil“, mit dem Vitelleschi als Erzbischof von Florenz vertraut war, zusammentreffen, den Westfall jedoch als „false start in Renaissance secular architecture“ bewertet; ebd., S. 107–109.

565 Bezeichnenderweise beginnt Torgil Magnusons grundlegende Studie zur Architektur des Quattrocento in Rom erst mit Nikolaus V.; Magnuson 1958.

566 Westfall 1974a, S. 35–37 und 85–87.

567 Maestri 1989, S. 101–106.

568 Maestri 1989, S. 93–100.

569 Von 1447 bis 1454 ist *maestro* Antonio di Francesco da Firenze als „ingegnere di pal[azz]o“ (1447), „ingegnere in palazzo“ (1450), „ingeniere di palazzo“ (1450, 1451, 1453) und „capo maestro de la fabrica di palazzo“ (1454) dokumentiert; Müntz Les Arts 1879–1882, Bd. 1: Martin V – Pie II, 1417 – 1464 (1878), S. 81–83, Anm. 3 (S. 81 f.), Anm. 1 (S. 82), S. 116 f. In Florenz gibt er 1465 in seiner *portata* an, er sei „fu capomaestro del papa“; ebd., S. 83. 1452 wird Bernardo di Matteo da Firenze (= Bernardo Rossellino) zwar ebenfalls als „ingieniere di palazzo“ genannt, allerdings lediglich im Zusammenhang mit einer Auszahlung von „[...] ducati 25 di papa conti a lui, e quali gli do per parte di 1° disigno da tirare roba i su la tore, per perzo di ducati 100 di camera, at tutte sue spese [...]“; zit. nach ebd. S. 81, Anm. 2. Zur Bauleitung von Antonio di Francesco in konzentrierter Form und mit weiteren Quellen: Maestri 1989, S. 96 f., 99 f.

570 Golzio und Zander vergleichen überzeugend die Wirkung einer Fassade mit und ohne Sgraffito-Dekoration; Golzio/Zander 1968, S. 172. Zu den römischen Sgraffito-Dekorationen: Gnoli 1936/1937, S. 89–100; Gnoli Elenco 1936/1937, S. 101–123; Clementi 1942; Pericoli Ridolfini 1960; Golzio/Zander 1968, S. 171–176 (*L'elemento pittorico nell'architettura: facciate dipinte o graffite*); Pagliara 1980, S. 35–44; Errico et al. 1985.

571 Nicola Pagliara verweist auf die Bedrohung durch Renovierungen, die besonders die Sgraffito-Quaderungen gefährden; Pagliara 1987, S. 107.

Wie in Florenz hat sich die kunst- und architekturhistorische Forschung mit den römischen Sgraffito-Dekorationen wenig befasst.⁵⁷² Zu nennen sind vor allem die Kataloge von Umberto Gnoli (1936/1937 und 1938)⁵⁷³ und Cecilia Pericolo Ridolfini (1960)⁵⁷⁴ sowie Maria Errico, Stella Sandra Finozzi und Irene Giglio (1985).⁵⁷⁵ Zu einigen wenigen Bauwerken wie auch zu Problemen der Konservierung und Restaurierung gibt es Einzelstudien.⁵⁷⁶

Rom Vatikanischer Palast, Flügel Nikolaus' V., Fassade

Noch 1447, kurz nachdem Tommaso Parentucelli als Nikolaus V. Parentucelli (Pontifikat 1447 bis 1455) den Papstthron bestiegen hatte, begannen auf dem Vatikan die Bauarbeiten an einem neuen Flügel des päpstlichen Palastes.⁵⁷⁷ Wie seine Vorgänger war Nikolaus, der mehrere Jahre als Hauslehrer in Florenz gelebt und die Stadt während des Unionskonzils 1439 erneut besucht hatte, mit der Florentiner Kultur eng vertraut, wozu nicht zuletzt seine Verbindung zu Florentiner Humanisten, unter ihnen Leon Battista Alberti, beitrug.⁵⁷⁸ Für die Bauleitung auf dem Vatikan engagierte Nikolaus zwei Florentiner: Im Amt des „ingegnere di palazzo“ sind ab 1447 Antonio di Francesco da Firenze und 1451 Bernardo Rossellino dokumentiert.⁵⁷⁹

Die mit einer Sgraffito-Dekoration versehene Nordseite des Gebäudes lässt sich wie folgt rekonstruieren: Die dreigeschossige Fassade war von zwei Türmen flankiert und bestand aus einem als Eskarpe gestalteten Erdgeschoss, zwei Hauptgeschossen mit rechteckigen Kreuzstockfenstern⁵⁸⁰ und einem abschließenden, von *beccatelli* gestützten Zinnenkranz.⁵⁸¹ Bis auf die Flächen zwischen den *beccatelli* war die gesamte Fassade von einer einlinigen isodomen Sgraffito-Quaderung bedeckt.⁵⁸² Ob der Putz gefärbt war, ist nicht klar.⁵⁸³ Ehrle und Stevenson überliefern eine Ende des 19. Jahrhunderts zum Teil noch lesbare, ebenfalls in Sgraffito ausgeführte Bauinschrift, von der nur das Jahr 1454 und der Name „Lorenzo“ sicher zu identifizieren sind.⁵⁸⁴ Möglicherweise handelt es sich bei ihm um den Florentiner

572 Einen Überblick bieten (in chronologischer Reihenfolge): Caputo 2004, S. 147–182; Clarke 2003, S. 219–223; Sartori 1996; Pagliara 1980, S. 35–44; Golzio/Zander 1968, S. 171–176 (*Lelemento pittorico nell'architettura: facciate dipinte o graffite*); Hirschfeld 1911; Maccari 1874. Eine Reihe früher, wenn auch nicht zuverlässiger Abbildungen bietet: Letarouilly 1849–1866.

573 Gnoli/Elenco 1936/1937, Gnoli/Elenco 1938.

574 Pericoli Ridolfi 1960.

575 Errico/Finozzi/Giglio 1985.

576 Ambrosi/Portacci/Roppo 2015; Conservazione 1984; De Angelis d'Ossat 1947; Giovenale 1909.

577 Westfall 1974a, Kap. 7, S. 129–165; Magnuson 1958, S. 98–162 (mit verschiedenen Exkursen); Tomei 1942, S. 58–60 und Abb. 24. Dokumente bei Müntz Les Arts 1879–1882, Bd. 1: Martin V – Pie II, 1417 – 1464 (1878), S. 81–83, 116 f., 110–117.

578 Siehe hierzu u. a.: Westfall 1974b.

579 Siehe Anm. 521.

580 Die Kreuzstockfenster wurden vermutlich etwas später eingebaut.

581 Die heute dort sichtbaren langen Balkone und das Attika-Geschoss sind später hinzugefügt worden; Magnuson 1958, S. 121.

582 Ehrle/Stevenson 1897, S. 31–33.

583 Ehrle und Stevenson beschreiben die Sgraffito-Dekoration 1897 wie folgt: „La facciata di Niccolò V era tutta scialbata d'intonaco con un bugnato tracciato a graffito, con linee bianche su fondo cenere, come spessissimo vediamo nelle fabbriche del secolo XV“; Ehrle/Stevenson 1897, S. 31. Der Putzton wird als „cenere“ (aschgrau) beschrieben, möglicherweise eine Folge von dessen jahrhundertelanger Bewitterung und Verschmutzung. Eine vor der Restaurierung in den 1950er Jahren entstandene Aufnahme zeigt eine sehr uneinheitliche, offenbar mehrfach reparierte Putzfläche mit Sgraffito-Quaderung, die in den augenscheinlich ungestörten und stärker beregneten Bereichen sehr hell wirkt; Foto in Tomei 1942, Abb. 24. Nach Magnuson bestand die Gestaltung aus „a thin coat of brown stucco, painted to represent masonry“; zit. nach Magnuson 1958, S. 121. Im Unterschied zu Ehrle und Stevenson kannte Magnuson nur den Anfang des 20. Jahrhunderts rekonstruierten Putz; Magnuson 1958, S. 121.

584 Von einer Konsole getrennt war dort zu lesen:

1454 ||E
MLORENZO ||ROMO

(zit. nach Ehrle/Stevenson 1897, S. 32). Magnuson geht davon aus, dass der Meister nicht zu identifizieren ist, da er nicht in den von Müntz publizierten Baurechnungen aus der Zeit Nikolaus' V. erscheint; Magnuson 1958, S. 121 und Anm. 97.

Bernardo di Lorenzo, einen Vertrauten Kardinal Bessarions, der sich 1447 in Florenz in der Arte dei Maestri di pietra e legname immatrikuliert hatte und ab Mitte der 1450er Jahre in Rom nachzuweisen ist.⁵⁸⁵ 1465 übernahm er umfangreiche Bauarbeiten an der Kirche von San Marco,⁵⁸⁶ ab 1466 leitete er den Bau des Palazzetto Venezia.⁵⁸⁷

Rom Palazzo di Rodrigo Borgia (Sforza Cesarini), Innenhof

Zwischen 1458 und 1463 ließ sich Kardinal Rodrigo Borgia (1431–1503), Neffe des regierenden Papstes Kalixt III. Borgia und seit 1457 im Amt des *vice cancelliere della chiesa*, im Rione Ponte einen Palast errichten.⁵⁸⁸ Der nicht fertiggestellte Innenhof⁵⁸⁹ erhielt eine Sgraffito-Dekoration (Abb. 194, 195),⁵⁹⁰ von der sich auf der Nordwest- und der Nordostseite des Hofes Reste erhalten haben, die im Rahmen einer umfassenden Erneuerung des Hofes vor einigen Jahren konserviert, gereinigt und retuschiert wurden, aber von den flächenmäßig überwiegenden rekonstruierten Partien kaum zu unterscheiden sind.⁵⁹¹ Die Dekorationen bestehen aus einer einlinigen Sgraffito-Quaderung, einem Fries mit vegetabilen Ornamenten im *Piano nobile*, einem weiteren mit Palmetten im ersten Obergeschoss und einem Eierstab unterhalb der Dachkante. Die Zone über den Arkaden des Erdgeschosses ist glatt verputzt und weiß gefasst; in die Fläche sind Fugenlinien eingeritzt, die der Wandfläche das Aussehen einer Steinverkleidung geben. Diese Gestaltung ist ebenso wie die profilierten Archivolten und die stuckierten großen Rosentondi eine jüngere Hinzufügung.⁵⁹²

Frommel bezeichnet Architektur und Wandgestaltung als „archaico“, weil sie seiner Ansicht nach noch nicht dem klassizistischen Geschmack folgen.⁵⁹³ Das mag auf die achteckigen, ursprünglich aus Ziegelsteinen gemauerten Pfeiler mit ihren flachen *Foglia d'acqua*-Kapitellen zutreffen, gilt aber nicht für die Sgraffito-Dekoration, die sich souverän antiker Motive bedient. Der Palazzo di Rodrigo Borgia wurde zum Vorbild für große Palastbauprojekte der 1480er Jahre, beispielsweise für den Palast von Domenico della Rovere.⁵⁹⁴

Rom Palazzetto di Marco Barbo (Casa dei Cavalieri di Rodi)

Zu den am besten sichtbaren Sgraffito-Dekorationen in Rom zählten jene an der Residenz des Priors von Rom (Abb. 196, 197),⁵⁹⁵ zu dem Paul II. Barbo (Pontifikat 1464 bis 1471) seinen Neffen Marco Barbo erho-

585 Zu Bernardo di Lorenzo Danesi Squarzina 1989b, S. 117; Maestri 1989, S. 139–151; Corbo 1971.

586 Danesi Squarzina 1989b, S. 117.

587 Frommel 1984, S. 79.

588 Corso Vittorio Emanuele 284, auch Cancelleria vecchia. 1462 waren große Teile des Palastes fertiggestellt, wie eine Bemerkung in den *Commentarii Pius' II.* belegt; Golzio/Zander 1968, S. 113; Frommel 2008, S. 23. 1463 wohnte der Kardinal im Palast, worauf eine Weinlieferung hindeutet; Frommel 2008, S. 29; zur Baugeschichte und Architektur insgesamt: Frommel 2008.

589 Frommel 2008, S. 29 f., 34 f. (mit Rekonstruktion des ursprünglichen Projekts als Grundriss des Erdgeschosses und Aufriss der Fassade).

590 Frommel 2008, S. 34; Errico/Finozzi/Giglio 1985, S. 78 f., Kat. Nr. 8.

591 Zur Restaurierung Marsciano 2008. Eine Aufnahme aus der Zeit vor der Restaurierung findet sich in: Errico/Finozzi/Giglio 1985, S. 81, Taf. VII.

592 Frommel 2008, S. 34, laut Anm. 45 nach einer Mitteilung von Francesco Sforza Cesarini. Einige Seiten später erklärt Frommel die Archivolten und die Rosen gemeinsam mit den Konsolen der Wölbungen und dem „finto bugnato“ allerdings zu „caratteristici del primo rinascimento“; Frommel 2008, S. 42.

593 Frommel 2008, S. 41 f.

594 Vgl. u. a. Frommel 2008, S. 43.

595 Wie der Palast in seinem städtischen Umraum wirkte, geben die vor der Freilegung der Kaiserforen entstandenen Aufnahmen wieder; Danesi Squarzina 1989b, Abb. 16–20.



Abb. 194 Rom, Palazzo di Rodrigo Borgia/Palazzo Sforza-Cesarini, Innenhof, Blick nach Nordwesten, Sgraffito-Dekoration (weitgehend rekonstruiert), Aufnahme 2013

Abb. 195 Rom, Palazzo di Rodrigo Borgia/Palazzo Sforza-Cesarini, Innenhof, Nordseite, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (weitgehend rekonstruiert), Detail, Aufnahme 2013





Abb. 196 Rom, Palazzetto di Marco Barbo/Casa dei Cavalieri di Rodi, Westseite, Loggia, Sgraffito-Dekoration (rekonstruiert), Aufnahme 2013



Abb. 197 Rom, Palazzetto di Marco Barbo/Casa dei Cavalieri di Rodi, Nordseite, Loggia, Sgraffito-Dekoration (rekonstruiert), Aufnahme 2013

ben hatte.⁵⁹⁶ Der Palast erhob sich in der Nähe der Kirche San Basilio über den Ruinen des Augustus-Forums, dessen rustizierte Umfassungsmauer zum Teil in den Bau einbezogen war. Unweit des Palazzo Venezia und der Kirche San Marco – Palast und ehemalige Titularkirche seines Onkels – gelegen, war der Gebäudekomplex Teil eines größeren urbanistischen Konzepts, das der Papst ab Mitte der 1460er Jahre umzusetzen begann.⁵⁹⁷ Am Bau waren, wie so oft in Rom, Florentiner Bauleute beteiligt; die Bauleitung hatte möglicherweise, wie Frommel vermutet,⁵⁹⁸ der schon unter Pauls Vorgängern als Architekt päpstlicher Bauprojekte dokumentierte päpstliche Finanzverwalter Francesco del Borgo inne. Der Palast war auf allen Seiten mit einer einlinigen Sgraffito-Quaderung versehen,⁵⁹⁹ von eventuell vorhandenen Ornamentfriesen haben sich keine Spuren erhalten.⁶⁰⁰ Die Gestaltung lässt sich auf etwa 1470 datieren und folgt in ihrer die plastischen Architekturglieder betonenden Schlichtheit dem Vorbild des nikolinischen Palastes auf dem Vatikan.⁶⁰¹ Den Stolz des Bauherrn auf die „durch Schmuck majestätischer wiederhergestellten, durch Alter zusammengebrochenen Gebäude“ („[...] AEDES VETVSTATE COLLAPSAS / AUGUSTIORE ORNATV RESTITVIT“)⁶⁰² drückt eine an der Fassade angebrachte Inschrift aus.

Rom Casina di Cardinal Bessarione, Fassade

Unweit der Porta San Sebastiano befindet sich ein Anwesen, das ab der Mitte des 15. Jahrhunderts bis 1468 Kardinal Bessarion bewohnte und das bis heute nach ihm benannt ist.⁶⁰³ Das Areal und die angrenzende Kirche San Cesareo gehörten dem Bistum von Tusculum (Frascati), dem Bessarion bis zu seinem Wechsel ins Bistum von Sabina vorstand. Ob er oder einer seiner Nachfolger (u. a. Kardinal Latino Orsini, Bischof 1468–1477; Kardinal Jacopo Ammannati, Bischof 1477–1479; Kardinal Giovanni Battista Zeno, Bischof 1479–1501) die Außenwände des Gebäudes und die Mauer zur Via Appia mit einer Sgraffito-Gestaltung (Abb. 198) versehen ließen, ist unbekannt. In der Literatur werden die Erweiterung und künstlerische Ausstattung der Casina Kardinal Zeno zugeschrieben, dessen Wappen in den Innenräumen mehrfach angebracht ist.⁶⁰⁴ Jacopo Ammannati hingegen hatte bereits seinen Anfang der 1460er errichteten Palast in Pienza mit einer Sgraffito-Dekoration gestalten lassen.⁶⁰⁵ Die Sgraffito-Dekorationen bestehen aus einer einlinigen isodomen Quaderung (Abb. 199), die an der Nordostseite des Gebäudes unterhalb des Dachs von einem breiten Rankenfries abgeschlossen wird. Während der Restaurierung

596 Zum Palast und seiner Baugeschichte ausführlich: Danesi Squarzina 1989b, dort auch alle Angaben zur älteren Literatur; zuletzt: Dessi 2014, S. 57–60.

597 Frommel 1984, S. 160 (unter Verweis auf Zippel 1921, S. 194).

598 Frommel schränkt seine Zuschreibung mit Blick auf die schwerlich mit Francesco del Borgo zu vereinbarenden, aber eindeutig florentinisch geprägten Baudetails ein, hält jedoch angesichts der Monumentalität der Anlage die Zuschreibung für gerechtfertigt; Frommel 1983, S. 157–159.

599 Errico/Finozzi/Giglio 1985, S. 118–120, Kat. Nr. 29.

600 Fotos aus der Zeit während der Restaurierung in den 1920er Jahren bei Ricci 1930, S. 184, 189. Pagliara weist auf die umfangreichen Eingriffe in die Substanz gerade bei der Sgraffito-Gestaltung hin; Pagliara 1987, S. 107. Zur Restaurierung auch Fiorini 1951, S. 15.

601 Dem Wappen über dem Portal fehlt das Kreuz des Erzbischofs von Aquileia, das Marco Barbo seinem Wappen nach der 1471 erfolgten Ernennung hinzufügte; Danesi Squarzina 1989b, S. 119; vor ihr bereits Frommel 1984, S. 90.

602 Zit. nach Golzio/Zander 1968, S. 99.

603 Via di Porta S. Sebastiano 5. Eine umfassende Studie zur Casina di Cardinal Bessarione existiert nicht; zuletzt mit weitgehend vollständiger Bibliografie, aber zumeist ohne die notwendigen Quellenangaben: Angeli/Berti 2001 (online) (Zugriff: 11. September 2020). Siehe auch Carunchio 1991.

604 Golzio und Zander nennen nur einen ungefähren Zeitraum zwischen 1450 und 1470, Pagliara geht von ca. 1450 aus, Danesi Squarzina dagegen von der Zeit Kardinal Zenos (1479–1501), dessen Amtsantritt sie mit 1475 angibt: Im Katalog von Errico, Finozzi und Giglio wird die Gestaltung auf 1500 datiert; Golzio/Zander 1968, S. 98. Pagliara 1980, S. 38; Danesi Squarzina 1989b, S. 125–128; Errico/Finozzi/Giglio 1985, S. 127f., Kat. Nr. 34.

605 Siehe unten, S. 229–230.



Abb. 198 Rom, Casina di Cardinal Bessarione, Fassade und Mauer zur Via di Porta San Sebastiano, Sgraffito-Dekoration (restauriert, größtenteils rekonstruiert), Aufnahme 2013



Abb. 199 Rom, Casina di Cardinal Bessarione, Mauer zur Via di Porta San Sebastiano, Sgraffito-Dekoration (restauriert, partiell rekonstruiert), Detail, Aufnahme 2013

des Komplexes ab 1928 unter der Leitung Adolfo Perniers wurden Teile der Dekoration entfernt und durch Rekonstruktionen ersetzt.⁶⁰⁶

Rom Palazzo di Domenico della Rovere, Fassade und Hof

Ein besonders berühmter Palast mit Sgraffito-Dekorationen war der in den 1480er Jahren im Borgo errichtete Palast von Domenico della Rovere,⁶⁰⁷ einem Neffen Sixtus' IV. (Abb. 200). Erhalten sind dort lediglich einige Fragmente aus dem frühen 16. Jahrhundert, die den sogenannten *cortiletto*, einen kleinen abgeschlossenen Hof auf der Ostseite des Palastkomplexes, schmückten.⁶⁰⁸ Fotografisch sind einige der in den 1950er Jahren im selben *cortiletto* abgenommenen Sgraffito-Dekorationen aus einer früheren Bauphase dokumentiert, die auf den Lünetten und Wölbungen angebracht waren (Abb. 201)⁶⁰⁹ und deren Spuren sich in den Depots der Pinacoteca Vaticana verlieren.⁶¹⁰ Die West- und die Südseite des Palastkomplexes besaßen eine Quaderung in Sgraffito.⁶¹¹ Wie die zur Piazza Scossacavalli gerichtete Hauptfassade aussah, ist unbekannt, da sie bereits Ende des 16. Jahrhunderts einen neuen Verputz erhielt und sich keine bildlichen Zeugnisse erhalten haben, die einen Hinweis auf eine frühere Gestaltung geben.⁶¹² Es ist jedoch anzunehmen, dass sich das explizit auf die Sgraffito-Dekorationen gemünzte Lob Paolo Cortesis (1510) auf die Hauptfassade bezog⁶¹³ und auch Francesco Albertinis Würdigung des Palastes als „domus pulcherrima“ in seinem ebenfalls 1510 erschienenem Buch *Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae* nicht allein die Innenausstattung meinte.⁶¹⁴

Pienza

Einen besonderen Fall stellt das südtoσκanische Städtchen Pienza dar, dessen Ausbau zu einer Residenzstadt der dort geborene, aber in Siena aufgewachsene Papst Pius II. Piccolomini ab 1459 von Rom aus dirigierte und finanzierte.⁶¹⁵ Als Garanten für eine moderne Gestaltung nahm er, möglicherweise auf Anraten Leon Battista Albertis, den Architekten und Bildhauer Bernardo Rossellino unter Vertrag, der schon für Pius' Vorgänger Nikolaus V. Parentucelli gearbeitet hatte und dem in Pienza die Stadtplanung und die Bauleitung der wichtigsten Gebäude oblagen (v. a. Palazzo Piccolomini, Kathedrale, Palazzo dei Priori und Palazzo Ammannati, vielleicht auch Palazzo Borgia und Canonica). Allerdings ist anzunehmen, dass die ohnehin unter erheblichem Zeitdruck erfolgte Ausführung der zum Teil noch von Bernardo Rossellino (+1464) bzw. seiner Werkstatt entworfenen Sgraffito-Fassaden Handwerker übernahmen, denen die Technik nicht so geläufig war wie den routinierten Spezialisten in Florenz. Anders sind

606 Angeli/Berti 2001 (online), S. 8 (Zugriff: 11. September 2020).

607 Zum Palast zuletzt: Aurigemma 2004; Aurigemma/Cavallaro 1999; Aurigemma 1989, S. 160–168. Zur Bauzeit: Aurigemma 1989, S. 163 f.

608 Aurigemma/Cavallaro 1999, S. 73, 251–253. Umzeichnungen in Maccari 1874, Taf. 21 f.

609 In einer Ergänzung zu ihrem Buch von 1999 erklärt Aurigemma, dass sich auf Basis restauratorischer Untersuchungen im *cortiletto* zwei Ausstattungsphasen unterscheiden lassen: Zuerst wurde der untere Teil des Hofes gestaltet, dann Anfang des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich unter Kardinal Alidosi, der obere Teil. Die Partien unterscheiden sich sowohl in der Farbe des verwendeten Mörtels als auch in der Technik; Aurigemma 2004; S. 293 f.; Abb. 22–33. Aurigemma/Cavallaro 1999, S. 75, 251–253, Abbildungen der früheren Sgraffito-Dekorationen: S. 252.

610 Aurigemma/Cavallaro 1999, S. 75, Anm. 201.

611 Dies belegen Aufnahmen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; Aurigemma/Cavallaro 1999, S. 70 mit Abbildungen. Aurigemma bezeichnet die Quaderung als *finta cortina*.

612 Aurigemma/Cavallaro 1999, S. 70.

613 Siehe Kap. III Technologie, S. 214–215.

614 Ein solches Lob hat Albertini für kein anderes privates Gebäude in Rom übrig; Aurigemma 1989, S. 166 f.

615 Zur Gründung von Pienza v. a.: Mack 1987; Tönnemann 2013; Adams 1998; Adams 1985; Carli 1965.



Abb. 200 Rom, Palazzo di Domenico della Rovere/Palazzo dei Penitenzieri, Fassade zur (heutigen) Via della Conciliazione, Aufnahme 2013



Abb. 201 Rom, Palazzo di Domenico della Rovere/Palazzo Penitenzieri, östlicher Hof (*cortiletto*), Sgraffito-Dekoration, Aufnahme vor der Abnahme in den 1950er Jahren

weder die erheblichen Qualitätsunterschiede in der Mörtelverarbeitung noch gewisse Unsicherheiten beim Einkratzen der Motive zu erklären. Der Putz scheint bei den meisten Fällen ungefärbt gewesen zu sein,⁶¹⁶ was dafür spricht, dass die Entscheidung hinsichtlich der Intensität des Kontrasts und der Wirkung der so gestalteten Wand eine bewusste und ästhetische war und die Verwendung der in Florenz zu diesem Zeitpunkt verbreiteten, älteren Variante auch nach der Erfindung des intensiveren grau-weißen Sgraffito nicht ausgeschlossen war.

In Pienza sind aktuell noch etwa fünfzehn Fassaden aus dem Quattrocento erhalten oder nachweisbar;⁶¹⁷ viele von ihnen befinden sich in einem beklagenswerten Zustand und sind weder konserviert noch gesichert.⁶¹⁸ Während die zu Beginn der 1460er Jahre entstandenen, teilweise wohl auf Bernardo Rossellino's Entwürfen beruhenden Fassaden eher den florentinischen Gestaltungen ähneln, zeigen die in den Jahrzehnten darauf ausgeführten Fassaden eine Tendenz zu römischen Motiven wie dem Diamantmauerwerk und großen figürlichen Szenen.

Pienza Palazzo Piccolomini, Küchentrakt, Fassade

Während die Fassade des Palazzo Piccolomini in Haustein ausgeführt ist und der Innenhof eine (nur noch fragmentarisch erhaltene) polychrome Freskierung besaß,⁶¹⁹ sind die Außenwände des turmartigen Küchentrakts (Abb. 202, 203)⁶²⁰ neben der Gartenloggia über alle Geschosse mit einer Sgraffito-Quaderung überzogen. Als einziges Gliederungselement ist das die Erdgeschossarkaden abschließende und gleichzeitig als Brüstung der Arkaden im *Piano nobile* fungierende Gesims auf dem Turm in Sgraffito fortgeführt. Der Putz ist ungefärbt.

616 Dies belegen die (unrestaurierten) Fragmente an zahlreichen Gebäuden. Für die Rekonstruktionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurde ähnlich wie in Florenz ein gefärbter Mörtel verwendet; an manchen Palästen ist dank der unter oder neben rekonstruierten Bereichen erhaltenen Reste des ursprünglichen Putzes ein direkter Vergleich möglich.

617 Die ausführlichsten Untersuchungen zu einzelnen Gebäuden, unter ihnen einige mit (im 19. Jahrhundert rekonstruierten) Sgraffito-Dekorationen, bietet Mack 1987, S. 125–146. Eine hervorragende neuere Bibliografie (bis 2004) findet sich bei: Cataldi/Formichi 2004, S. 123–125. Das Interesse der kunst- und architekturhistorischen Forschung an den Sgraffito-Dekorationen war bislang bezeichnend gering. Mack beschreibt im Zusammenhang mit kurialen Auftraggebern nur einige der Fassaden; Mack 1987. Tönnemann erwähnt in seinem für die Neuauflage 2013 noch einmal überarbeiteten Buch *Pienza. Städtebau und Humanismus* (1990) zu Beginn kurz die Sgraffito-Fassaden, die „weitgehend die Physiognomie der Stadt prägen“, ohne jedoch noch einmal auf deren besonderen Anteil an der Physiognomie der Stadt zurückzukommen; Tönnemann 2013, S. 12. Cataldi und Formichi heben in ihrem Band *Pienza. Forma urbis* die vielen Sgraffito-Fassaden in Pienza als besonderes Merkmal der Stadt hervor, bleiben aber bei der Vorstellung vom kostengünstigen Ersatz „richtiger“ Architektur. Verdienstvoll ist die Visualisierung der zahlreichen Fassaden in einer Karte; Cataldi/Formichi 2004, S. 112 f.

618 In einem im November 2011 veröffentlichten Bericht für den von der Unesco als Welterbe anerkannten historischen Stadtkern bekennt sich die Comune zu ihrer Verantwortung für die Sgraffito-Fassaden, die sie als „elemento di rinnovamento globale del linguaggio decorativo nella città umanistico-rinascimentale“ preist. Auf beinahe dreißig Jahre alte Bestandsuntersuchungen als Ausgangspunkt verweisend, verspricht der Plan im Rahmen des bereits laufenden „Progetto Raphael“ die Fassaden zu erhalten. In den knappen Ausführungen zum aktuellen Stand werden jedoch die Probleme beim Schutz der Fassaden deutlich. Als Gegenstrategie führt die Kommunalverwaltung eine erneute Kampagne zur Dokumentation der Schäden, eine Aufklärungskampagne für Bürger:innen und technische Dienstleistungsfirmen sowie eine Zusammenarbeit mit Restaurierungsschulen an; *Centro storico di Pienza. Sito di UNESCO. Piano di Gestione – aggiornamento e monitoraggio*, Pienza 2011, „1.4 Attività per il recupero del centro storico“ (online unter: <http://www.comune.pienza.siena.it/on-line/Home/articolo1200001.html>; Zugriff: 11. September 2020).

619 Eine rekonstruierende Umzeichnung der erhaltenen Befunde bei Raschdorff 1888, Taf. 24, 25/26 und Stegmann/Geymüller, Bd. 3, Bl. 7, 7a. Wie eng der Hof in manchen Details dem nur wenige Jahre älteren Palazzo Medici folgt, ist auch an den Planungen für die Frieszone zu sehen, für die ebenfalls eingesetzte Relieftondi vorgesehen waren. Hierauf deuten die sorgfältig aus Ziegeln gemauerten, dann allerdings ungenutzt gebliebenen und verschlossenen runden Öffnungen hin, die vor der Restaurierung wegen gravierender Putzschäden sichtbar waren; Abbildung u. a. bei Carli 1966, Abb. 41.

620 Pius beschreibt den Küchentrakt in seinen *Commentarii* (IX, 23); die Sgraffito-Dekoration erwähnt er nicht. Siehe auch Tönnemann 2013, S. 122, ebenfalls ohne Hinweis auf die Wandgestaltung.



Abb. 202 Pienza, Palazzo Piccolomini, Gartenseite mit Küchen-
trakt, Ansicht von Südosten, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum
Teil rekonstruiert), Aufnahme 2015

Abb. 203 Pienza, Palazzo Piccolomini, Küchentrakt, Südseite,
Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Detail,
Aufnahme 2015



Pienza Palazzo dei Priori

Als den Platz flankierende Baukörper waren der Palazzo Piccolomini, der Palazzo Vescovile (heute Museo Diocesano),⁶²¹ die Canonica und der Palazzo dei Priori Hauptbestandteile des auf die Basilika ausgerichteten Raumkonzepts.⁶²² Dem neuen Sitz der Stadtregierung (Abb. 204) kam dabei die Aufgabe zu, den Platz nach Nordosten hin abzuschließen und mit seinem Uhrturm den östlichen Zugang zur Piazza (so wie auf der Westseite der Palazzo Ammannati mit seinem Turm) zu markieren. Trotz seiner nur zwei Geschosse war der Palazzo dei Priori durch seine monumentalen Formen – die hohe Loggia im Erdgeschoss, die Biforien im *Piano nobile* und die Sgraffito-Gestaltung – als gleichrangiges Mitglied der Platzgestaltung gekennzeichnet.⁶²³ Die Putzdekoration beschränkte sich trotz der Betonung der Ecksituation durch die auch nach Westen geöffneten Arkaden anscheinend auf die Vorderseite des Gebäudes. Von der 1900 vollständig rekonstruierten (und in vielen Details von der ursprünglichen Gestaltung abweichenden, Abb. 205) Fassadendekoration lassen sich auf Basis fotografischer Aufnahmen und der Umzeichnung bei Raschdorff (1888)⁶²⁴ und Stegmann/Geymüller (um 1900)⁶²⁵ folgende Elemente als bauzeitlich bestimmen: eine doppellinige Quaderung als Flächenornament, im Erdgeschoss eine Keilsteinrahmung über den Arkadenbögen und ein Hauptfries mit Festons und Bändern, im *Piano nobile* seitliche Lisenen mit einem aus Vasen hervorstehenden Rankenornament⁶²⁶ und ein abschließender Fries mit Akanthusstauden unterhalb des steinernen Kranzgesimses. Ob der bauzeitliche Putz wie der bei der Rekonstruktion aufgetragene Mörtel gefärbt war, ist nicht mehr festzustellen; mit seinen groben Pigmenten aus gemahlener Holzkohle ähnelt er jedoch dem bauzeitlichen



Abb. 204 Pienza, Palazzo dei Priori, Fassade zur Piazza Pio II, Sgraffito-Dekoration (rekonstruiert), Aufnahme 2014

621 Zum Palazzo Vescovile, zu dessen Bau Pius II. seinen Vizekanzler Rodrigo Borgia verpflichtete, v. a. Mack 1987, S. 108–112. Mack überlegt, ob nicht auch die Außenwände ursprünglich mit einem Sgraffito-Putz bedeckt werden sollten; ebd., S. 110. Angesichts des für die Baupraxis in Pienza extrem sorgfältigen Quadermauerwerks ist das wenig wahrscheinlich, unabhängig davon, ob es sich bei dem Gebäude um ein erweitertes älteres Bauwerk oder einen kompletten Neubau handelt. Zur Baugeschichte ebenfalls Mack 1987, S. 122.

622 In seinen *Commentarii*, IX, 25 schreibt Pius II., er habe die Gebäude „volens quattuor nobilibus aedificiis circundari forum“ errichten lassen; zit. nach Tönnemann 2013, S. 233.

623 Zum Palazzo Comunale Mack 1987, S. 112–118.

624 Raschdorff 1888, Taf. 30.

625 Stegmann/Geymüller, Bd. 3, Bl. 15, 16; Auswertung bei: Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 20, S. 67.

626 Hier sticht die Verwandtschaft zu ähnlichen Ornamenten am Andreas-Tabernakel in der Basilika ins Auge; Mack 1987, S. 87. Das aus stehenden und hängenden Palmetten gebildete Ornament im Architrav des Tabernakels ist in verwandter Form, aber ebenfalls als Fries in einem Architrav am Sgraffito-Fragment aus dem Palazzo Rucellai zu beobachten, Kat. Nr. 23, S. 667–669, Abb. 23/4.



Abb. 205 Pienza, Palazzo dei Priori, Fassade zur Piazza Pio II, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (rekonstruiert), Aufnahme 2015

Putz des Palazzo Ammannati.⁶²⁷ Die Aufgliederung der Fläche im *Piano nobile* durch ornamentierte Lisenen korrespondiert mit der hierin ähnlichen Gestaltung des Palazzo Ammannati.⁶²⁸ Sie nehmen der isodomen Quaderung ihre monotone Flächigkeit und lockern sie durch vertikale Zierelemente auf.

Pienza Palazzo Ammannati, Fassade und Innenhof

Jacopo Ammannati, Bischof von Pavia, war der Erste, der dem Papst bei seinem ehrgeizigen Projekt folgte und sich in der Stadt einen Palast, noch dazu innerhalb von nur zwei Jahren, errichten ließ (Abb. 206).⁶²⁹ Der Bauherr, der in Florenz bei Leonardo Bruni und Carlo Marsuppini studiert hatte, zu den engsten Vertrauten des Papstes zählte und während des Baus die Kardinalswürde empfing,⁶³⁰ konnte hier-

627 Bei der Rekonstruktion scheinen die Friese und Lisenen am Palazzo Comunale zusätzlich mit einer dunklen Tinte eingefärbt worden zu sein, da der Ton des gekratzten Putzes hier deutlich grauer wirkt. Problematisch hinsichtlich der ursprünglichen Wirkung ist auch die Verwendung eines leicht gelbbraun eingefärbten Kalks, mit dem man bei der letzten Restaurierung die Ornamente nachgezogen hat.

628 Mack, der die Lisenen als „mock pilasters“ bezeichnet, verweist auf mögliche Planungen Brunelleschis für das Obergeschoss des Spedale degli Innocenti in Florenz, wo ebenfalls Pilaster zur Gliederung der Wandfläche vorgesehen gewesen sein sollen; Mack 1987, S. 116 bzw. Mack 1973.

629 „Primus omnium aptissimam et pulchram domum construxit cardinalis Papiensis quadratam et insularem.“ Pius II., *Commentarii*, IX, 25; zit. nach Tönnemann 2013, S. 233. Zum Palazzo Ammannati: Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 19, S. 66 f. Eine Erwähnung des Palastes in einem Brief an Gregorio Lolli, einen anderen Papstvertrauten, zitiert Mack 1987, S. 118. Zur Bauzeit ebd., S. 119.

630 Mack 1987, S. 118 f.



Abb. 206 Pienza, Palazzo Ammannati, Fassade zum Corso Rossellino, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2015



Abb. 207 Pienza, Palazzo Ammannati, Fassade zum Corso Rossellino, 1. und 2. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2015

für ein Grundstück gegenüber vom Palazzo Piccolomini nutzen, was seinen Rang am Papsthof betonte und den Palast zu einem Teil des Platzensembles machte. Das Gebäude ist dreigeschossig; der westliche Teil mit Turm entstand etwas später.⁶³¹ Die heute stark verwitterten, aber in weiten Teilen erhaltenen und sorgfältig restaurierten Sgraffito-Dekorationen bedecken nur die drei östlichen Achsen der Fassade und die östliche Giebelseite. Grundmotiv ist eine Quaderung mit Randschlägen, über die eine Gliederung aus horizontalen (Friesen und Gesimsbänder) und vertikalen (Lisenen) Elementen gelegt ist (Abb. 207).⁶³² Im Erdgeschoss ist der Sockelbereich oberhalb der Außenbänke von einem Netz gestreckter Rauten bedeckt, das an das am Palazzo Rucellai an gleicher Stelle angebrachte *opus reticulatum*-Bild erinnert. Trotz der alters- und witterungsbedingten Beeinträchtigungen ist der Kontrast zwischen dem grau gefärbten Putz und dem Kalkweiß noch zu erahnen (Abb. 208). Die dem Garten zugewandte Seite des Gebäudes war ebenfalls mit einer Sgraffito-Quaderung bedeckt.⁶³³

631 Mack 1987, S. 121, 123.

632 Eine präzise Beschreibung findet sich bei Thiem/Thiem 1964, Kat. Nr. 19, S. 66 f., und Mack 1987, S. 119 f. Eine (vervollständigende) Umzeichnung bei Raschdorff 1888, Taf. 99.

633 Den einzigen Hinweis auf die Dekorationen im Hof liefert Mack 1987, S. 123; fotografische Aufnahmen sind nicht bekannt.



Abb. 208 Pienza, Palazzo Ammannati, Fassade zum Corso Rossellino, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2015

Pienza Canonica, Fassade

Einen ganz anderen Charakter besitzt das Haus der Kanoniker (Abb. 209) auf der südöstlichen Platzseite.⁶³⁴ Das dreigeschossige Gebäude hat statt guelfischer Kreuzstockfenster (Palazzo Ammannati) oder Biforien (Palazzo dei Priori) im ersten Obergeschoss rundbogige, im zweiten Obergeschoss rechteckige Öffnungen. Die Nord- und Westfassade zeigen über einem verputzten Sockel und einem Sgraffito-Profil eine doppelinnige isodome Quaderung. Das Erdgeschoss wird von einem Travertingesims abgeschlossen, unter dem ein Sgraffito-Fries mit verschiedenen vegetabilen Ziermotiven verläuft (Abb. 210). Die Fenster des *Piano nobile* sind von einer Rahmung umgeben, die sich nach dem Quadernetz richtet; ob die Rahmungen der Öffnungen im zweiten Obergeschoss die ursprüngliche Form wiedergeben, ist ungewiss. Die Fassade ist vor wenigen Jahren vollständig restauriert worden.⁶³⁵ Ihr Äußeres gibt einen guten Eindruck von der hellen und leichten Farbwirkung der ungefärbten Sgraffito-Putze in Pienza.⁶³⁶

634 Pius II., *Commentarii*, IX, 25; mit Übersetzung: Tönnemann 2013, S. 232; Mack 1987, S. 104–106.

635 Den Zustand vor der Restaurierung zeigt die Abbildung bei Carli 1966, Abb. 57.

636 Dass diese Wirkung stark vom Erhaltungszustand abhängt, belegt Macks Beschreibung des Putzes als „greyish-brown stucco“; Mack 1987, S. 104–106.

Abb. 209 Pienza, Canonica, Fassade zur Piazza Pio II, Sgraffito-Dekoration (restauriert, größtenteils rekonstruiert), Aufnahme 2015



Abb. 210 Pienza, Canonica, Fassade zur Piazza Pio II, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert, größtenteils rekonstruiert), Aufnahme 2015



Viterbo

Im knapp 80 Kilometer nördlich von Rom gelegenen Viterbo – Papstresidenz und Teil des Kirchenstaates – sind für mehrere Gebäude Sgraffito-Dekorationen aus der zweiten Quattrocento-Hälfte nachweisbar bzw. haben sich in geringen Resten erhalten.⁶³⁷ Drei von ihnen sind von besonderem Interesse, da sie zum einen das Spektrum der für die Bauherren interessanten Vorbilder aufzeigen und zum anderen den selbstbewussten Umgang mit ihnen belegen.

Der Bestand in Viterbo ist zwar bislang nicht erfasst oder erforscht worden, aber zum Teil in Umzeichnungen und Fotos vom Anfang des 20. Jahrhunderts dokumentiert. Zumindest der Palazzo Lunense ist in der Forschung diskutiert worden, wenngleich weniger die Sgraffito-Dekorationen als die Frage der Zuschreibung im Mittelpunkt standen.

Viterbo Palazzo Lunense, Fassade und Innenhof

In den 1460er Jahren ließ Pietro Luni, hoher Prälat aus Viterbo und ab 1447 als päpstlicher *cancelliere* auf Lebenszeit Gouverneur der Stadt,⁶³⁸ mit päpstlicher Unterstützung⁶³⁹ seinen Palast umbauen (Abb. 211). Der große Gebäudekomplex, zu dem auch ein Hof mit Loggia und ein Garten gehörten, hatte auf der Hauptseite zum engen Vicolo Celsi (früher Via delle Fontanelle)⁶⁴⁰ eine Sgraffito-Fassade.⁶⁴¹ Die Fassade zeigte auf der gesamten Wandfläche eine Quaderung mit Randschlägen und einem horizontalen, unterhalb der Gesimsbänder verlaufenden Friesstreifen mit Palmettendekor (Abb. 212, 213). Die Rundbogenfenster im *Piano nobile* waren von einer Rahmung mit floralen Ornamenten umgeben. Wegen der Übereinstimmungen mit der Florentiner Architektur der 1450er/1460er Jahre, die die Forschung vor allem an der kleinen Hofloggia festmacht, wurde Bernardo Rossellino als (entwerfender) Architekt⁶⁴²

637 Außer den im Folgenden aufgeführten Beispielen sind in der Literatur zu Viterbo diese Bauwerke mit Sgraffito-Dekorationen verzeichnet: Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 97, Abb. 5 b–c (Via San Leonardo, Giebel mit Resten einer Sgraffito-Dekoration: Diamantquaderung, unter der Dachlinie des Satteldachs Ornamentstreifen, wahrscheinlich frühes 16. Jahrhundert), S. 100 f., Abb. 13 a–b (Palazzo della Concordia/Casa della Pace, Piazza delle Erbe 1, ursprünglich zwei Fassaden mit Sgraffito-Dekoration, Diamantquaderung, horizontale Ornamentfrieze, dat. auf Fensterrahmung: 1503; eine Aufnahme aus der Zeit vor der Zerstörung der dem Platz zugewandten Gebäudeseite bei Crisari/Monachesi 2001, S. 62); S. 530 f., Abb. 3 (Palazzo Spreca-Pace, Via Santa Maria Egiziaca, Fragmente einer Sgraffito-Fassade: einlinige Quaderung, zweite Hälfte des Quattrocento). Nicht verzeichnet ist ein kleines Gebäude im Vicolo dei Pellegrini 3, dessen Fassade im Erdgeschoss Reste einer einlinigen Quaderung besitzt.

638 Zu Pietro Lunenses Ämtern am päpstlichen Hof und in Viterbo: Valtieri/Bentivoglio 2012, Anm. 3 (S. 501); Valtieri 1972, Anm. 6 (S. 694).

639 Zur Förderung des Palastbaus wurde Pietro Lunense laut Simonetta Valtieri 1451 durch eine Bulle Nikolaus' V. von städtischen Steuern und Abgaben freigestellt und erhielt das Recht, Holz aus den Wäldern von Soriano herbeischaffen zu lassen; Archivio Comunale, „Riforme“, vol. XIII, fol. 203 (publiziert in Pinzi 1887–1913, Bd. 4 (1913), S. 67, Anm. 1); Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 495; mit leicht abweichenden Angaben früher: Valtieri 1972, S. 687 und Anm. 6 (S. 694).

640 Der Vicolo Celsi ist eine schmale, heute abgeschlossene Gasse, war aber lange Zeit mit dem Corso Italia und der Via Giuseppe Mazzini, zwei wichtigen Achsen, verbunden. Der heutige Zugang befindet sich in der Via di Giglio 3 und führt in den *cortile*; Crisari/Monachesi 2001, S. 77.

641 Fotoaufnahmen bei Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 498, Abb. 7–9, S. 499, Abb. 12 a–b. Nicht ganz korrekte Umzeichnungen der Dekorationen bei Scriattoli 1915–1920, Bd. 1, S. 259, Abb. 370. Ein erstaunlich geringes Interesse Valtieris an der Fassadendekoration äußert sich in den Bezeichnungen als „fronte dipinto“, „superficie dipinta“ bzw. als „era dipinta con una decorazione chiara“, für die sie auch in der leicht aktualisierten Version ihres vierzig Jahre alten Textes zum Palazzo Lunense als Florentiner Beispiele nur den in seiner Authentizität unsicheren Palazzo Guadagni, die Palazzi Spinelli und Lapi sowie den zweiten (!) Hof des Palazzo Medici und in Pienza die Casa di Salomone Piccolomini (irrtümlich als Casa del Cardinal Atrebatense) nennt; Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 497; Valtieri 1972, S. 688.

642 U. a. Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 495; 499 f.; Valtieri 1972, S. 687–689. Ihre Zuschreibung stützt Valtieri auch auf die Nachrichten Niccolò della Tuccias und Gianozzo Manettis von der Beauftragung Bernardo Rossellinos mit einem Palast bei den Thermalbädern in der Nähe Viterbos durch Nikolaus V.; Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 495 f. Die Beweise für eine Beteiligung Rossellinos sind schwach, das Bauvorhaben wurde nachweislich von anderen Baumeistern geleitet. So ist für 1454 die



Abb. 211 Viterbo, Palazzo Lunense, Fassade zum Vicolo Celsi/Innenhof, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme Mitte der 1960er Jahre

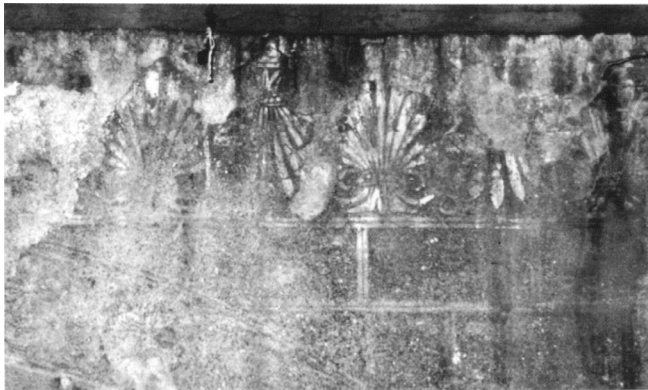


Abb. 212 Viterbo, Palazzo Lunense, Fassade zum Vicolo Celsi, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme Mitte der 1960er Jahre



Abb. 213 Viterbo, Palazzo Lunense, Fassade zum Vicolo Celsi, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration, Umzeichnung 1915



Abb. 214 Viterbo, Palazzo di Niccolò Perotti, Seite zur Piazza San Carluccio, Aufnahme 2015

und eine Datierung auf ca. 1451 bis 1455 vorgeschlagen;⁶⁴³ für Howard Burns steht sogar Leon Battista Alberti hinter dem Projekt.⁶⁴⁴ Wahrscheinlicher ist freilich eine Entstehung des Baus und seiner Dekorationen Mitte bis Ende der 1460er Jahre, möglicherweise tatsächlich unter Einbeziehung eines Florentiner Baumeisters bzw. eher von Pientiner Bauleuten.⁶⁴⁵

Viterbo Palazzo di Niccolò Perotti, Innenhof

Ein Beispiel für eine stärker römisch geprägte Sgraffito-Dekoration ist die Gestaltung der Innenseite der zinnengekrönten Mauer, die den Hof eines in den 1480er Jahren mit dem Franziskaner-Kloster San Ber-

Bezahlung des „Magistro Stefano de Beltramo de Doxi da Lugano, muratore lombardo“ für Arbeiten „nela casa che se fa de comandamento di N.[ostra] S.[antità] ali bagni dela gropta et crutiata de Viterbo“ mit 600 Dukaten belegt: Müntz *Les Arts* 1879–1882, Bd. 1, S. 164; Valtieri 1972, S. 689 und 693. Mit genaueren Angaben zum Palast bei den Bädern: Maestri 1989, S. 106. Charles Randall Mack bezweifelt Rossellinos Beteiligung; Mack 1982, S. 69, Anm. 51; die Zuschreibung übernimmt dagegen u. a. Frommel 1984, S. 158.

643 Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 495. Valtieri geht eigentlich sogar von 1448 aus, rechnet aber bis zum eigentlichen Baubeginn eine Verzögerung durch eine mehrjährige Pest-Epidemie ein; Valtieri 1972, S. 687 und Anm. 9 (S. 694). Charles Randall Mack geht dagegen von einer Datierung auf Ende der 1460er Jahre und einer Orientierung am Beispiel Pienzas aus, Mack 1982, S. 69, Anm. 51.

644 Pietro Lunense war wie Alberti *scriptor apostolicus* und gebildeter Humanist; Burns vermutet deshalb, er habe seinen Kurienkollegen um Beratung beim Umbau seines Hauses gebeten; Burns 1998, S. 117–120.

645 Vgl. auch Maestri 1989, S. 106 f.



Abb. 215 Viterbo, Palazzo di Niccolò Perotti, Innenhof, Mauer mit Zinnen, Innenseite, Reste der Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2015

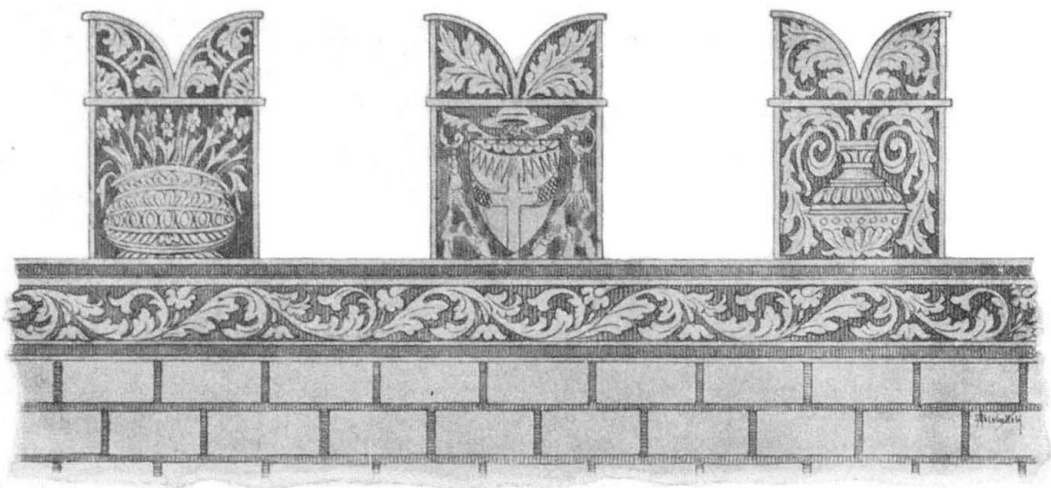


Abb. 216 Viterbo, Palazzo di Niccolò Perotti, Innenhof, Mauer mit Zinnen, Innenseite, (rekonstruierende) Umzeichnung der Sgraffito-Dekoration, 1915

nardino⁶⁴⁶ verbundenen Gebäudekomplexes umgibt (Abb. 214–216).⁶⁴⁷ Dort wohnte ab 1467 während seiner Zeit als *rettore* des Kirchenstaates in Tuszien (1464–1469)⁶⁴⁸ der Humanist Niccolò Perotti,⁶⁴⁹ ein enger Vertrauter Kardinal Bessarions, dessen Wappen in der Dekoration erscheint und der von 1458 bis 1472 Kardinalprotektor des Franziskaner-Ordens war.⁶⁵⁰ Perotti beschreibt in seiner kurz darauf entstandenen enzyklopädischen Schrift *Cornv copiae seu linguae Latinae commentarii*⁶⁵¹ die Verwendung von Sgraffito als „albaria scalpturata i[n] exteriori parte parietu[m]: ac muro[rum] facimus“⁶⁵² und verwendet hierfür wohl mit Blick auf die Gestaltung seines Palastes die erste Person Plural.

Die erhaltenen Fragmente und die Umzeichnungen in der Publikation von Andrea Scriattoli (1915) zeigen eine grau-weiße Dekoration mit einer einlinigen isodomen Quaderung, die oben von einem Gesims mit Rankenfries abgeschlossen wird. Die guelfischen, durch flache Ziegel akzentuierten Zinnen waren, soweit noch zu erkennen bzw. überliefert, mit variierenden Vasen, Pflanzenornamenten und dem genannten Wappen Kardinal Bessarions verziert; in der Bekrönung waren Akanthusblätter und andere vegetabile Ornamente angebracht. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch die Außenseite der Mauer und das Wohngebäude in Sgraffito gestaltet waren; bedauerlicherweise wurde hier der gesamte Putz entfernt.⁶⁵³

Viterbo Palazzo Calabresi, Fassade

Die Ende des 15. Jahrhunderts entstandene Sgraffito-Fassade⁶⁵⁴ dominiert die Via Calabresi im Norden der Stadt (Abb. 217).⁶⁵⁵ Die vierachsige Vorderseite des dreigeschossigen Palastes⁶⁵⁶ ist mit einer einlinigen Quaderung überzogen, unterhalb der Gesimsbänder verlaufen breite Friese mit Palmettendekor (Erdgeschoss) und Festons, die zwischen Wappen aufgespannt sind (*Piano nobile*) (Abb. 218). Bedauerlicherweise konnten bislang weder für die mutmaßliche Zeit der Ausführung der Dekorationen die Auftraggeber:innen noch für die folgenden Jahrzehnte die Besitzer:innen des Palastes sicher identifiziert werden; jedenfalls stimmen die bislang genannten Familien nicht mit den Wappen an der Fassade über-

646 Zum Kloster Scriattoli 1915–1920, S. 119; Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 245–251; Bonelli, Massimo Giuseppe, Monastero di S. Bernardino e Chiesa di Santa Giacinta, in: Gimma 2001, S. 38–41.

647 Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 246 und Anm. 7 (Pinzi 1887–1913, Bd. 4 [1913], S. 240). Dieser Bereich befindet sich an der Piazza San Carlucio (früher Piazza San Salvatore) im Südwesten der Stadt; Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 246.

648 Zu Perottis Zeit als *rettore*: Pontecorvi 2011. Perotti ließ in Viterbo 1465 und 1466 zahlreiche bedeutende Bau- und Sanierungsarbeiten ausführen, Pontecorvi 2011, S. 74 f.

649 Vgl. die auf Archivalie gestützte Darstellung bei Pontecorvi, der die Dokumente jedoch nicht mit einem konkreten Gebäude verbindet; Pontecorvi 2011, S. 76. Eine Identifizierung des Palastes als ehemalige Residenz Perottis schlagen Valtieri und Bentivoglio unter Berufung auf Dokumente bei Giuseppe Signorelli vor; Valtieri/Bentivoglio 2012, Anm. 6 (S. 250).

650 Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 246.

651 Perotti ed. Charlet 1989–2001.

652 (Perotti, Niccolò), *Cornucopiae linguae Latinae*, Aldus Manutius, Venedig 1499, Epigramma, Secundum, fol. XLVII (recto). In der kritischen Ausgabe von Charlet: „Scalpturata etiam pauimenta fuerunt, in quibus picturae radendo fiebant, quo modo nunc scalpturata albaria in exteriori parte parietum ac murorum facimus“; Perotti ed. Charlet, Bd. 2, 1991, S. 78, Lib. 1, Epigramma 2, 188. Vgl. Kap. III Technologie, S. 110–112.

653 Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 246.

654 Zur Fassade: Miano, Chiara, Palazzo Calabresi, in Gimma 2001, S. 218 f.; Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 476 und Abb. S. 476 (o. Nr.), S. 477, Abb. 2 f.; Crisari/Monachesi 2001, S. 46 f. Die Fassade wird in der Literatur gewöhnlich auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert; Miano, Chiara, Palazzo Calabresi, in Gimma 2001, S. 219 („intorno al primo ventennio del Cinquecento“). Eine Fotografie mit einem Stück der Fassade von 1939 ist abgedruckt in: Crisari/Monachesi 2001, S. 47.

655 Via Calabresi 18–22. Zur Lage zwischen der Piazza delle Erbe und dem Ponte Tremolo ausführlicher: Miano, Chiara, Palazzo Calabresi, in Gimma 2001, S. 219.

656 Die ursprüngliche Ausdehnung des Palastes gibt der Plan des Catasto Gregoriano wieder; Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 477, Abb. 1.



Abb. 217 Viterbo, Palazzo Calabresi, Fassade zur Via Calabresi, Erdgeschoss/1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert/rekonstruiert), Aufnahme 2015

Abb. 218 Viterbo, Palazzo Calabresi, Fassade zur Via Calabresi, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration (restauriert/rekonstruiert), Aufnahme 2015



ein.⁶⁵⁷ Auffällig ist die Kombination aus florentinischen und römischen Elementen: Während zur Zeit der Entstehung der Fassade die einlinige Quaderung in Florenz seit Jahrzehnten außer Gebrauch war, aber in Rom noch gepflegt wurde, entsprechen die Friese eher den in den 1460er und 1470er Jahren in Florenz üblichen Formen, auch wenn sie hier (möglicherweise infolge der Restaurierung) weniger detailreich sind.

Herzogtum Urbino

Für das Gebiet des ehemaligen Herzogtums Urbino können zwei Sgraffito-Dekorationen benannt werden, die beide aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zu stammen scheinen und kaum untersucht sind.

Urbino Palazzo Luminati

In dem kleinen Stadtviertel westlich des herzoglichen Palastes steht der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts errichtete Palazzo Luminati,⁶⁵⁸ von dessen in Sgraffito- und Fresko-Technik verzierter Fassade nur noch geringe Reste erhalten sind. Ältere Aufnahmen und eine Anfang des 20. Jahrhunderts angefertigte Umzeichnung der Hofgestaltung⁶⁵⁹ lassen darauf schließen, dass die Fassade und die Hofseiten ursprünglich reich dekoriert waren. Nicht zuletzt wegen der hohen Qualität der Dekorationen wird der Palast in der älteren Literatur Francesco di Giorgio Martini zugeschrieben;⁶⁶⁰ Ferruccio Canali geht hingegen von einer etwas früheren Ausführung aus und lässt die Frage der Autorschaft zu Recht offen.

Cagli Palazzo Tiranni

Der Palazzo Tirrani in der unweit von Urbino gelegenen Stadt Cagli wurde um 1480 errichtet.⁶⁶¹ Bauherr war Giovanni Tirrani, der enge Beziehungen zum Hof Federico da Montefeltros unterhielt und von diesem als Botschafter nach Neapel entsandt



Abb. 219 Cagli, Palazzo Tirrani, Fassade zur Via Lapis, Aufnahme 2016

657 Valtieri und Bentivoglio gehen davon aus, dass der Palast im 16. Jahrhundert als Wohnsitz „del signor commendator Ursino“, Gabriele Orsini, entstand; Valtieri/Bentivoglio 2012, S. 477 und Anm. 2 (S. 478). Auch Noris Angeli versucht die Eigentümergegeschichte durch Revision der Archivakten zu klären, datiert die Fassade in diesem Zusammenhang sogar auf um 1600; Angeli 2001.

658 Via Giuseppe Mazzini 57; zum Palast zuletzt Quinterio/Canali 2009, S. 144, Nr. 97 (mit Literatur).

659 Budinich 1904, S. 129

660 Mazzini 1982, S. 370; Rotondi 1950, S. 89 f.

661 Quinterio/Canali 2009, S. 110, Nr. 61 (mit Literatur).

wurde.⁶⁶² Bekannt ist Giovanni Tirrani vor allem als Auftraggeber der etwa zur selben Zeit von Giovanni Santi ausgemalten Familienkapelle in der Kirche San Domenico.⁶⁶³ Der Palast besitzt an seiner zur Via Lapis gelegenen Fassade eine nur noch in Resten erhaltene Sgraffito-Dekoration (Abb. 219). Sie war offenbar mit grau gefärbtem Putz ausgeführt (Abb. 220).⁶⁶⁴ Die Wandfläche zeigte eine Darstellung isodomen Mauerwerks. Im Vergleich zum ähnlichen Florentiner Motiv sind hier die Quader deutlich kürzer und die breite weiße Doppellinie ist nicht zum Randschlag konkretisiert. Unterhalb des steinernen Gesimses, das das Erdgeschoss abschließt, ist ein detailreich ornamentierter Fries mit Blattranken, Sphingen und kleinen Obstkörben angebracht (Abb. 221).

Castiglione Olona

In dem kleinen Städtchen Castiglione Olona im Westen der heutigen Lombardei hat sich mit dem Palast des Kardinals Branda das früheste Beispiel für die Anwendung der Florentiner Technik außerhalb von Florenz erhalten. Eine weitere, vermutlich etwas später entstandene Dekoration mit der Darstellung einer Diamantquaderung, ornamentierten Fensterrahmen und Lisenen ist dokumentiert.⁶⁶⁵ Beide Fassaden sind meines Wissens nicht genauer untersucht.

Castiglione Olona Palazzo Branda, Fassade

In den 1430er bis 1440er Jahren ließ der einflussreiche Kardinal Branda in seinem Heimatort Castiglione Olona einen Palast und zwei Kirchen errichten, mit deren Ausmalung er toskanische Künstler wie Masolino da Panicale und il Vecchietta (Lorenzo di Pietro) beauftragte. An den Außenseiten seines Palastes haben sich neben rekonstruierten Partien umfangreiche Fragmente der wahrscheinlich in den 1430er Jahren entstandenen Sgraffito-Dekoration erhalten (Abb. 222, 223).⁶⁶⁶ Sie besteht ausschließlich aus einem regelmäßigen Netz aus einfachen Fugengebändern. Im Unterschied zu den Florentiner Dekorationen wurde hier aber nur jede zweite Quaderfront ausgekratzt, sodass die Fassade durch diagonale Streifen gemustert ist.

Mailand

In Mailand existierte im Quattrocento eine vom Florentiner Sgraffito in Technik und Wirkung klar zu unterscheidende Form der Putzritzung, die – anders als sonst in Italien üblich – auch zur Gestaltung von Innenräumen eingesetzt wurde. Hierfür ritzte man mit einem dreizinkigen Werkzeug in die geglättete Putzfläche ein Rautengitter (Abb. 224). Im Zentrum der Rhomben war meist eine geschwungene vertikale Ritzung angebracht;⁶⁶⁷ andere Motive sind selten anzutreffen.⁶⁶⁸ Zu finden sind solche Dekoratio-

662 Christiansen 2005, S. 247.

663 Zur Kapelle – und zu Raffaels möglicher Beteiligung – zuletzt: Gualdi 2009.

664 In der *Intonaco*-Schicht des zweilagig aufgetragenen Putzes sind deutlich Partikel gemahlener Holzkohle zu erkennen.

665 Sant'Ambrogio 1893, Taf. XXXIV, XXXIVbis, XXXV.

666 Teile der Dekoration scheinen allerdings freskalo ausgeführt oder ergänzt worden zu sein. So hat sich oberhalb der kleinen Loggia ein Putzfragment mit einer gemalten, sorgfältig an die Wirkung der Sgraffito-Dekoration angeglichenen Quaderung erhalten.

667 Hierbei könnte es sich um eine vereinfachte Darstellung eines Blattornaments oder der Visconti-Schlange bzw. um den Buchstaben „S“ für Sforza (Scotti 2016, S. 150) handeln.

668 Zu nennen wären hier vor allem die horizontalen Friese mit stilisierten Ranken und die vegetabilen Ornamente in den Arkadenzwickeln im Cortile della Rocchetta im Castello di Porta Giovia. Ähnliche Dekorationen sind auch im kleinen Kreuzgang von Santa Maria delle Grazie erhalten. In der Cappella S. Pietro Martire in Santa Maria delle Grazie wird das



Abb. 220 Cagli, Palazzo Tirrani, Fassade zur Via Lapis, Sgraffito-Dekoration, gefärbter Mörtel mit Stücken des Schwarzpigments, Aufnahme 2016



Abb. 221 Cagli, Palazzo Tirrani, Fassade zur Via Lapis, Erdgeschoss, Reste der Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2016



Abb. 222 Castiglione Olona, Palazzo Branda, Fassade und Mauer zur Piazza Garibaldi, Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil rekonstruiert), Aufnahme 2017



Abb. 223 Castiglione Olona, Palazzo Branda, Südseite, Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2017



Abb. 224 Mailand, Castello di Porta Giovia, Cortile Ducale, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2018

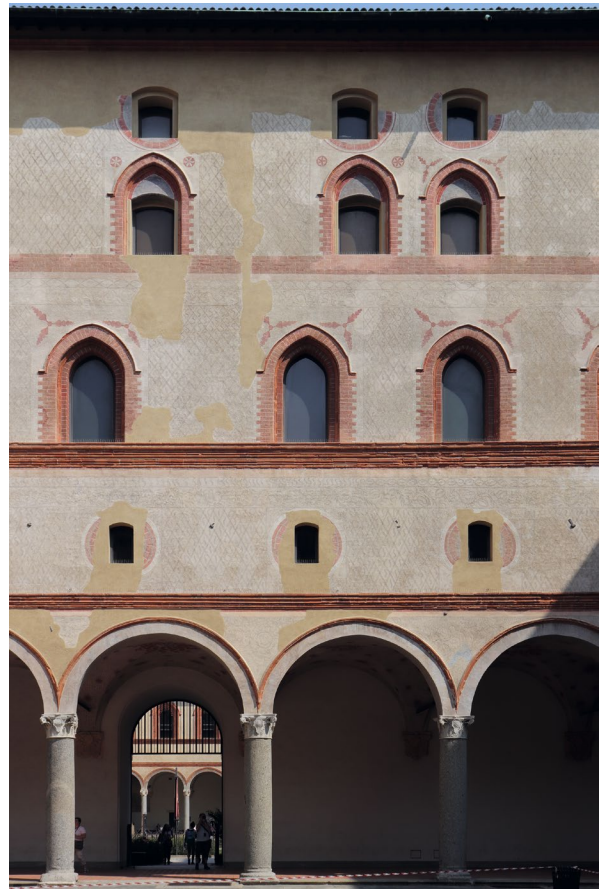


Abb. 225 Mailand, Castello di Porta Giovia, Cortile della Rocchetta, Nordostseite, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2018

nen beispielsweise im Castello di Porta Giovia (Cortile Ducale, Cortile della Rocchetta und in den Innenräumen) (Abb. 225–227), in Sant’Eustorgio (Cappella Torelli), an der Cappella Portinari (Tambour),⁶⁶⁹ in Santa Maria delle Grazie (Cappella San Pietro Martire, Abb. 228) und am Castello di Cusago.⁶⁷⁰

Sgraffito-Dekorationen nach Florentiner Vorbild sind einzig in dem vermutlich noch unter der Leitung Filaretos begonnenen Cortile della farmacia in der Ca’ Granda nachzuweisen. Denkbar ist allerdings, dass auch der in der zweiten Hälfte der 1450er Jahre errichtete Palazzo del Banco Mediceo eine Sgraffito-Dekoration besaß; Filaretos Zeichnungen zeigen im Erdgeschoss eine isodome Quaderung und einen Festonfries.⁶⁷¹

Rautenmuster auf den Pilastern des Eingangsbogens von Spiralbändern begleitet und nach oben von einem nur schwer lesbaren ornamentierten Feld abgeschlossen.

669 Corrieri 2001, S. 34–36.

670 Castagna et al. 1994, S. 25.

671 Jessica Gritti diskutiert eine mögliche Ausführung des *bugnato* in Freskotechnik; Gritti 2018, S. 29 und Anm. 100 f. Statt die Fassade des Banco mediceo mit den Florentiner Sgraffito-Dekorationen zu verbinden, bringt Gritti unter Verweis auf das Fehlen isodomer Steinfassaden in Florenz vor dem Palazzo Boni die Dekoration am Palazzo Branda in Castiglione Olona ins Spiel. Auch wenn diese Referenz nicht recht einleuchtet: Die Fassade des Palazzo Branda ist in Sgraffito ausgeführt.



Abb. 226 Mailand, Castello di Porta Giovia, Cortile della Rocchetta, Nordostseite, Erdgeschoss, Arkadenzwickel, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2018



Abb. 227 Mailand, Castello di Porta Giovia, Cortile della Rocchetta, Nordostseite, Mezzanin, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2018

Weitere Sgraffito-Dekorationen, unter anderem im Innenraum von Santa Maria delle Grazie, sind erst vom Ende des Jahrhunderts wieder bekannt. Einsatz und Motivik zeigen kaum Übereinstimmungen mit den Dekorationen in anderen Regionen Italiens. Ihrem disparaten Charakter entsprechend, sind die Mailänder Dekorationen nicht gemeinsam erfasst und untersucht worden; allerdings liegen zahlreiche Studien zu den einzelnen Bauwerken vor, die mehr oder weniger ausführlich auch die Sgraffito-Dekorationen berücksichtigen.

Mailand Ca' Granda, Cortile della farmacia, Fassade

Die Grundsteinlegung für das Ospedale Maggiore, ein seit Beginn der 1450er Jahre geplantes Prestigeobjekt Francesco Sforzas, fand im April 1456 statt.⁶⁷² Die Entwürfe hatte der Florentiner Bronzegießer und Architekt Antonio di Pietro Averlino (Filarete) geliefert,⁶⁷³ der jedoch bald nach Beginn der Arbeiten von der Bauverwaltung kaltgestellt und durch mailändische Baumeister ersetzt wurde.⁶⁷⁴ Filarete musste mit ansehen, wie nach seinem Entwurf fertiggestellte Teile der Anlage wieder abgetragen wurden.⁶⁷⁵ Als nicht durchsetzbar erwies sich offenbar auch die an Florentiner Vorbildern orientierte Gestaltung der Fassaden, die unter Filaretos Nachfolger Guiniforte Solari in den traditionellen Formen der Mailänder Architektur fertiggestellt wurde.⁶⁷⁶ Möglicherweise ebenfalls nach einem nicht weiterverfolgten Plan Filaretos entstand auf der nordwestlichen Seite des Cortile della Farmacia die Pilasterarkade im Obergeschoss, die offenbar bald darauf von einer direkt vor ihr platzierten Säulenarkade überflüssig gemacht wurde.⁶⁷⁷ Die im Arkadenzwickel angebrachten Sgraffito-Dekorationen zeigen einen von Blattranken mit einer großen Blüte umgebenen Kranz aus Eichenblättern und Eicheln; der Putz besitzt einen intensiven Grauton. Auf der Vorderseite der Pilaster waren gerahmte Darstellungen hoher zweihenkliger Vasen zu sehen, auf deren Rand zwei Tauben sitzen.⁶⁷⁸ Der trotz der insgesamt etwas nachlässigen Ausführung sicher wirkende Einsatz von Kreuzschraffuren deutet auf die Ausführung durch einen geübten Zeichner hin. Bei ihm könnte es sich um Filarete selbst handeln,⁶⁷⁹ da



Abb. 228 Mailand, Santa Maria delle Grazie, Cappella San Pietro Martire, Ostwand, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2018

672 Hub 2020, S. 49. Einen Überblick zur Literatur liefert Hub in der zugehörigen Anmerkung; S. 79, Anm. 74.

673 Hub 2020, S. 48–57.

674 Hub 2020, S. 53–56.

675 Hub 2020, S. 55; Finoli 1993.

676 Hub 2020, S. 57. Zum Mailänder „Konservatismus“: ebd, S. 60 f., und zur „questione di stile“: Beltramini 2013.

677 Patetti 2002, S. 151, Rekonstruktionszeichnungen und Fotografien: S. 419 f.; Grassi 1972, S. 138 f.; Grassi 1981, S. 32 f. und S. 94, Nr. 81.

678 Die Beschreibung folgt den von Liliana Grassi publizierten Fotos; Grassi 1972, Abb. 242–245.

679 Für diesen Hinweis danke ich Berthold Hub.

die Dekorationen zum einen in einer in Mailand zu diesem Zeitpunkt unüblichen, aber in Florenz kultivierten Technik ausgeführt sind und an einem Gebäudeteil, das offensichtlich zur später aufgegebenen Planung Filaretos gehörte, angebracht wurden. Zum anderen führte Filarete, bevor er Mailand Richtung Florenz verließ, nachweislich kleinere Arbeiten aus, weil ihm die Bauverwaltung den zugesicherten Lohn vorenthielt.⁶⁸⁰

Mailand Santa Maria delle Grazie, Tribuna und Chor

Zwischen 1492 und 1493 wurden im Auftrag von Ludovico Sforza „il Moro“ an die erst wenige Jahre zuvor fertiggestellte Kirche Santa Maria delle Grazie ein Rundbau und ein neuer Chor angesetzt, die neben ihrer liturgischen Funktion als Grabmonument des Auftraggebers dienen sollten.⁶⁸¹ Die Innenwände, vor allem aber die Gewölbe und die Kuppel sind mit Ornamenten (Abb. 229–231) und großformatigen Heiligenbildern bedeckt (Abb. 232),⁶⁸² die zwischen 1497 und 1499 in einer Art Sgraffito-Technik ausgeführt wurden.⁶⁸³ Die Freilegung der bereits früher entdeckten Gestaltung erfolgte 1935 bis 1937.⁶⁸⁴ Die Dekorationen sind in jeder Hinsicht ungewöhnlich, auch wenn bereits früher – einfachere – Putzritzungen im Innern von Kapellen angebracht wurden.

Mailand Cascina Pozzobonelli, Portikus

Um 1498 entstanden die Dekorationen in der Portikus an der ehemaligen Villenkapelle der Cascina Pozzobonelli (Abb. 233),⁶⁸⁵ einer (heute verlorenen) suburbanen Villa, die sich Gian Giacomo Pozzobonelli nordöstlich von Mailand errichten ließ.⁶⁸⁶ Der Entwurf ist einem Architekten aus dem Umfeld Bramantes zuzuschreiben. Erhalten sind lediglich die Kapelle und vier von zehn Jochen der Portikus. Die Wände und Gewölbe der Portikus waren vollständig mit Sgraffito-Dekorationen überzogen, von denen heute wenig mehr als einige kaum lesbare Fragmente übrig sind. Die Wandseite gliedern Halbsäulen (ebenfalls in Sgraffito), deren Kapitelle die Gewölbeanfänger zu stützen scheinen. Zwischen den Säulen und oberhalb eines niedrigen Sockels befinden sich von Bändern mit Palmettenornamenten gerahmte Felder, die ursprünglich Stadtansichten zeigten. In den Lünetten sind Medaillons mit breitem Profilrahmen und Putten zu sehen.

Lombardei/Veneto

Die letzte Gruppe verzeichnet Beispiele aus drei Städten, die im 15. Jahrhundert zur Serenissima Repubblica Veneziana gehörten. Die Sgraffito-Dekorationen zeigen, mit Ausnahme zweier Gebäude in Padua, ein einfaches Fugennetz mit großen Quaderformaten. Schmuckmotive, wie sie in anderen Städten seit Mitte des Quattrocento anzutreffen sind, werden hier erst ab der Wende zum 16. Jahrhundert benutzt; statt Sgraffito sind in diesem Gebiet eher Fresko-Dekorationen üblich.⁶⁸⁷

680 Hub 2020, S. 56.

681 Siehe u. a. Gremmo 2001, S. 22.

682 Zum Bildprogramm: Gallori 2016.

683 Mulazzani 1998, S. 207–211. Zur Sgraffito-Dekoration zuletzt: Buganza 2016. Die Vorlagen für die stehenden Heiligen werden mit Bernardo Zenale in Verbindung gebracht; Carlevaro 1982, S. 96 f., Nr. 47.

684 Beltrami 1914, S. XII f.; Chierici 1936, S. 11 f. Zur letzten Restaurierung: Gremmo 2001.

685 Siehe u. a. Guagliumi/Guagliumi 2014; Righini Ponticelli 2001. Zur Restaurierung u. a. Alessandrini 1989.

686 Kapelle und Portikus befinden sich heute nur wenige Schritte nordöstlich vom Mailänder Hauptbahnhof; im Quattrocento lag diese Gegend etwa zwei Kilometer vor der Stadt.

687 Ein Paradebeispiel für die Beliebtheit freskaler Fassadendekorationen ist die Stadt Verona; Schweikhart 1973; Schweikhart/Cova/Sona 1993.



Abb. 229 Mailand, Santa Maria delle Grazie, Vierung, Kuppel, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2018



Abb. 230 Mailand, Santa Maria delle Grazie, Chorgewölbe, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2018



Abb. 231 Mailand, Santa Maria delle Grazie, Vierung, Lisene, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2018



Abb. 232 Mailand, Santa Maria delle Grazie, Chor, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Darstellung stehender Heiliger, Aufnahme 2018

Bergamo

Bergamo, ab 1428 unter venezianischer Herrschaft, besitzt eine ganze Reihe von Gebäuden mit Sgraffito-Dekorationen. Wegen ihrer schlichten Motive – es handelt sich hier vor allem um einfache Fugennetze auf grau gefärbtem Putz – sind sie kaum sicher zu datieren;⁶⁸⁸ im Kontext der Bauwerke wird in der Forschung überwiegend von einer Entstehung im 16. Jahrhundert ausgegangen. Nur bei wenigen Dekorationen wird eine Ausführung im Quattrocento angenommen. Kombiniert ist das übliche Fugennetz teilweise mit Darstellungen von Zinnen, weißen Fenstereinfassungen und Konsolen; ein Haus ist mit einer auf helle und dunkle Dreiecke reduzierten (und deutlich später datierten) Diamantquaderung versehen.⁶⁸⁹ Die meisten Fassadendekorationen sind in der 2009 erschienenen Publikation *Bergamo urbs picta* erfasst.⁶⁹⁰

688 So gibt Tosca Rossi deshalb beispielsweise für das Gebäude Ecke Via Colleoni/Via Tassis (Rossi 2009, S. 146 f., Nr. 38) und den ehemaligen Humiliaten-Konvent (heute GAMeC; Rossi 2009, S. 159 f., Nr. 55) keine Datierung an. Eine Entstehung noch im 15. Jahrhundert ist zumindest im Falle des Konvents nicht ausgeschlossen.

689 Rossi datiert diese Fassade ins 16. bis 17. Jahrhundert; Rossi 2009, S. 132, Nr. 31.

690 Rossi 2009.



Abb. 233 Mailand, Cascina Pozzobonelli, Portikus, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2007

Bergamo Gebäude in der Via Gaetano Donizetti, Fassade

In der Via Gaetano Donizetti befinden sich zwei Gebäude, an denen sich Reste einer ins 15. Jahrhundert datierten Gestaltung erhalten haben (Abb. 234),⁶⁹¹ die sich in ähnlicher Form auch an anderen Gebäuden in Bergamo nachweisen lässt. Hier besteht sie aus einem regelmäßigen weißen Fugennetz mit großen Quaderformaten; der Putz war wahrscheinlich nicht oder kaum eingefärbt. Die Fensteröffnungen sind von einer weißen bzw. beim Gebäude Nr. 22 mit einem roten Begleitstrich versehenen Rahmung umgeben, die sich bis in die Laibung fortsetzt; am Gebäude Nr. 22 ist unterhalb der Sohlbank eine spitz zulaufende Konsole dargestellt, die mit einer freskal ausgeführten Rosette geschmückt wurde (Abb. 235).

Brescia

Die Situation in und um Brescia entspricht dem Befund in Bergamo: Die Sgraffito-Dekorationen zeigen nahezu ausschließlich die Form eines einfachen regelmäßigen Fugennetzes, lassen sich nur schwer datieren und sind nicht untersucht. Verzeichnet sind die Dekorationen – etwa ein Dutzend in Brescia und Umgebung – überwiegend in dem den Baudenkmalen des 15. Jahrhunderts gewidmeten zweiten Band der Reihe *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*.⁶⁹²

691 Die Gebäude befinden sich in der Via Gaetano Donizetti, 17 und 22. Rossi 2009, S. 113–115, Nr. 20 und 21.

692 Lechi 1974, Bd. 2. Bei den für eine Datierung ins 15. oder frühe 16. Jahrhundert infrage kommenden Sgraffito-Dekorationen handelt es sich um folgende Gebäude in Brescia: Via N. Bixio 2a (S. 194), Vicolo due torri 5 (Seite zur Via Battaglie 13–15)



Abb. 234 Bergamo, Wohnhaus, Fassade zur Via Gaetano Donizetti 22, Mezzanin über dem Erdgeschoss, Sgraffito-Dekoration, Aufnahme 2017

Abb. 235 Bergamo, Wohnhaus, Fassade zur Via Gaetano Donizetti 17, 1. Obergeschoss, Sgraffito-Dekoration mit gemalter Rosette, Aufnahme 2017



Brescia Casa del Moretto, Fassade

Ein besonders gut erhaltenes Beispiel ist die sogenannte Casa del Moretto, ein durch Vereinigung von zwei oder drei älteren Gebäuden entstandenes Wohnhaus im Vicoletto San Clemente im Osten der Stadt.⁶⁹³ Fassade (Abb. 236) und Giebelseite zeigen ein regelmäßiges Fugennetz; Fenstereinfassungen oder Zierbänder sind nicht festzustellen. Die weißen Linien des Fugennetzes sind recht dünn und umschließen Rechtecke, die doppelt so lang wie hoch sind (Abb. 237).

Padua

In Padua, im Quattrocento Teil der venezianischen *Terra ferma*,⁶⁹⁴ sind an mindestens zwei Gebäuden Dekorationen aus dem 15. Jahrhundert zu identifizieren. Bei den Gebäuden handelt es sich um Wohnhäuser der Mittelschicht, also im Unterschied zu Florenz nicht um Paläste; die Bauherren sind unbekannt. Während die eine Fassade Fragmente einer vereinfachten Diamantquaderung zeigt, wie sie eher in Rom anzutreffen ist, gleicht die andere in ungewöhnlicher Deutlichkeit den Florentiner Dekorationen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Erforscht sind die paduanischen Sgraffito-Dekorationen kaum; in den Publikationen zur Fassadengestaltung der Stadt und ihrer Umgebung werden beinahe ausschließlich Gebäude aufgeführt, die figürliche oder farbige Dekorationen besitzen.⁶⁹⁵



Abb. 236 Brescia, Casa del Moretto, Südseite, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2018

Padua Haus, Via dei Fabbri, Fassade

Das in einer Gasse unweit der Piazza delle Erbe befindliche Gebäude wurde – den qualitätvollen Kapitellen der Arkade im Erdgeschoss nach zu urteilen – in der zweiten Hälfte des Quattrocento, vermutlich

(S. 202 f.), Corso Garibaldi 14c (S. 216 f.), Vicolo San Pietro Martire 2c (S. 249), Via Cossere 25 (S. 250–252), Via Moretto 82 (S. 264–167); und Umgebung: Zanano, Palazzo Avogrado (S. 350–355); Brozzo, Casa Trivellini (S. 359–361); Ono Degno, Casa-torre (S. 379–381); Castenedolo, Casa Belpietro, detta del Carmagnola (S. 451–455) und Gavardo, Casa Alberghini, Via Capoborgho 251 (S. 395–397).

693 Lechi 1974, Bd. 2, S. 138 f.

694 Zum Ende der *signoria* der Carrara: Kohl 1998, S. 303–336; zur Kultur in Padua unter der venezianischen Herrschaft u. a. Blass-Simmen/Weppelmann 2017; Holgate 2002.

695 In der ausführlichsten Veröffentlichung sind für das 15. Jahrhundert nur wenige Sgraffito-Dekorationen aufgeführt. Einige der als „sec. XVI“ ausgewiesenen Dekorationen lassen sich aufgrund ihrer unspezifischen und zum Teil nur noch in Beschreibungen nachweisbaren Motive möglicherweise auch ins Jahrhundert davor datieren; Fantelli 1989, Nr. 69, 90, 141. Die Squarcones Werkstatt zugeschriebenen Lünetten in der Portikus vor S. Francesco sind irrtümlich als in Sgraffito ausgeführt beschrieben; tatsächlich handelt es sich um vorbereitende Ritzungen für Fresken; ebd., Nr. 58.



Abb. 237 Brescia, Casa del Moretto, Südseite, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Detail, Aufnahme 2018

in den 1470er oder 1480er Jahren, errichtet (Abb. 238).⁶⁹⁶ Das nicht identifizierte Wappen auf einem der Kapitelle zeigt zwei Schlüssel über einem Querband mit drei Sternen; möglicherweise handelte es sich um das Haus eines Schmiedes bzw. Kesselschmiedes.⁶⁹⁷ Die Zunft der *calderai* zählte zu den angesehensten Paduas; ihre Mitglieder besaßen unter anderem am Volto dei Negri, der heutigen Via dei fabbri, Häuser und Werkstätten.⁶⁹⁸ Allerdings sind für die teils zum Wohngebiet der Paduaner Jüdinnen und Juden zählende Straße auch Goldschmiede, Schmuckhändler und Bankiers belegt.⁶⁹⁹

Von den ursprünglich sechs Achsen sind im ersten Obergeschoss vier spitzbogige, von einer skulptierten Kalksteinrahmung eingefasste Fenster erhalten. Die mit ungefärbtem Putz ausgeführte Sgraffito-Dekoration ist größtenteils bauzeitlich, aber schadhafte; Teilbereiche wurden zu einem unbekanntem Zeitpunkt rekonstruiert. Die Fassade ist mit einer Darstellung isodomen Quadermauerwerks mit Randschlägen überzogen (Abb. 239). Hiervon setzen sich die durch wechselfarbige Keilsteine und ein schmales Zierband in umgekehrter Färbung gestalteten Arkadenbögen ab. In den Motiven und ihren Proportionen sowie der Ausführung gleicht die Fassade den Florentiner Dekorationen der ersten Quattrocento-Hälfte, auch wenn hier keines der dort üblichen Ziermotive (ornamentierte Friese, Lisenen oder Fensterbögen) verwendet wurde.

696 Via dei Fabbri 32–36.

697 Calore 1996, S. 24. Auf die Präsenz dieses Handwerks in der Straße deutet auch ihr Name Via dei Fabbri hin.

698 Sieh u. a. ASP, Notarile, t. 1321, fol. 114, t. 2782, fol. 421; Angaben nach Calore 1996, S. 29.

699 Baldissin Molli S. 2006, S. 91 (Goldschmied Giovanni Paganini del fu Paganino), 116 (Goldschmied Mandolino del fu Mosè), 119 (Salomobe Melis).



Abb. 238 Padua, Wohnhaus, Fassade zur Via dei Fabbri, Aufnahme 2017

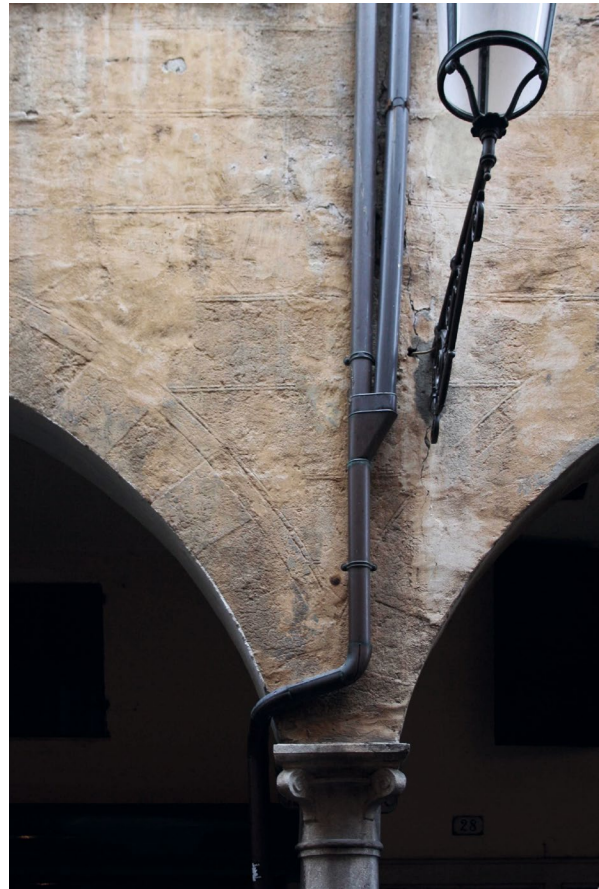


Abb. 239 Padua, Wohnhaus, Fassade zur Via dei Fabbri, Erdgeschoss, Arkade, Sgraffito-Dekoration (restauriert), Aufnahme 2017

Padua Haus, Via dei Soncin, Fassade

Das östlich der Piazza del Duomo gelegene, schmale Gebäude ist mehrfach umgebaut worden, sodass Aussagen zur Bauzeit und zur ursprünglichen Fassadendisposition schwer zu treffen sind (Abb. 240). Fragmente der Sgraffito-Dekoration (Abb. 241) haben sich unterhalb des vorkragenden Dachs und im zweiten Obergeschoss erhalten. Sie zeigen eine einfache, aus hellen und dunklen Dreiecken bestehende Darstellung von Diamantmauerwerk, die an Gebäuden in und um Rom,⁷⁰⁰ gelegentlich aber auch im Norden zu finden ist.⁷⁰¹

700 In Rom am Palazzo Amadei (Via della Fossa 14–17), Gebäude in der Via del Moro, im Vicolo Cellini, Vicolo delle Palle und Vicolo Governo vecchio sowie in Sermoneta am Castello Caetani.

701 So in Bergamo an einer Fassade in der Via Mario Lupo, die allerdings auf das 16.–17. Jahrhundert datiert wird; Rossi 2009, S. 132, Nr. 31.



Abb. 240 Padua, Wohnhaus, Fassade zur Via dei Soncin, Aufnahme 2017

Abb. 241 Padua, Wohnhaus, Fassade zur Via dei Soncin, 3. Obergeschoss, Reste der Sgraffito-Dekoration (restauriert, zum Teil vereinfachend rekonstruiert), Aufnahme 2017



Florenz als Vorbild

Der Überblick zeigt, dass von den Sgraffito-Dekorationen in anderen Städten Italiens nur ein Teil – in Städten der Repubblica Fiorentina, in Rom, in Pienza und an Filaretos Ca' Granda in Mailand – tatsächlich mit Florenz zu verbinden ist; Planung und Ausführung oblagen in diesen Fällen meist Florentiner Architekten und Bauleuten. Für deren Beauftragung muss es neben persönlichen Beziehungen nach Florenz, wie sie hinter der Beauftragung des Ospizio dei Trovatelli in Pisa durch Erzbischof Filippo de' Medici standen, noch andere Gründe gegeben haben. Zu nennen ist hier als Erstes die Kultur der florentinischen Oberschicht – entstanden aus der französisch geprägten Hof- und Adelskultur, humanistischen Ideen, antiquarischen Studien, lokalen Bild- und Bautraditionen und einer oligarchischen Gesellschaftsstruktur –, die gerade in der zweiten Jahrhunderthälfte Potentat:innen wie Bürger:innen in Italien als Zeichen für Reichtum, Macht, Bildung und Geschmack galt.⁷⁰² Die ihren künstlerischen Zeugnissen inhärente Verbindung von intellektuellem Gehalt und reflektiertem Einsatz verfeinerter Mittel und Materialien ließ sie auch außerhalb von Florenz zum Statussymbol der Oberschicht werden. Befeuert wurde die Wirkung durch den gezielten außenpolitischen Einsatz des Florentiner Stils vor allem durch Piero de' Medici und die Parteigänger seiner Familie.⁷⁰³ Hinzu kamen zwei weitere wichtige Faktoren: Zum einen lebten zahlreiche Florentiner Patrizier, Bankiers, Gesandte, Exilierte, Künstler:innen, Architekten, Handwerker:innen und andere Bürger:innen mit ihren Familien in anderen italienischen Städten und trugen als Multiplikator:innen die Kultur ihrer Heimatstadt in ihre jeweiligen Wohn- und Arbeitsorte.⁷⁰⁴ Zum anderen war Florenz – das ist in diesem Zusammenhang noch wichtiger, wenn nicht entscheidend – eine Stadt, die zahllose Gäste anzog und sie, beeindruckt vom Reichtum, den berühmten Bau- und Kunstwerken sowie den zahllosen laufenden Bau- und Ausstattungsprojekten, wieder verabschiedete. Kaufleute, Diplomaten, Arbeitssuchende und angeworbene Söldner kamen nach Florenz und lebten hier zumindest vorübergehend. Die Teilnehmer des von Ferrara nach Florenz verlegten Konzils von 1438, unter ihnen der spätere Papst Kalixt III. Borgia,⁷⁰⁵ blieben mehrere Monate, die Päpste Martin V. Colonna und Eugen IV. Condulmer residierten mitsamt ihrem Hof sogar über Jahre in der Stadt.⁷⁰⁶ Papst Pius II. Piccolomini, der wenig später in Rom zum Kaiser gekrönte deutsche König Friedrich III., Galeazzo Maria Sforza, der französische Herrscher Karl VIII. und zahlreiche andere prominente Gäste kamen mit Gefolge auf Staatsbesuch. Die große Zahl an bedeutenden Gebäuden in Florenz, die an der Fassade oder im Innenhof in Sgraffito verziert waren, war nicht zu übersehen; wie die Florentiner:innen waren die Gäste in der Lage, den Rang eines öffentlichen oder privaten Palastes mit seiner Wandgestaltung zu verbinden. Vor allem die ersten beiden Päpste, die nach der langen Zeit des Exils statt im unsicheren Rom lieber im guelfischen Florenz residierten, aber auch ihre Nachfolger Nikolaus V. Parentucelli und Pius II. Piccolomini hatten durch ihre Vertrautheit mit der Kultur der Arno-Stadt einen Kunst- und

702 Das lief, wie die Auseinandersetzungen um den Bau des Ospedale Maggiore in Mailand zeigen, nicht immer ohne Widerstand ab; Hub 2020; S. 48–58.

703 Siehe u. a. Hansmann 1993.

704 Dies ist vor allem für Rom untersucht; zuletzt umfangreich Gühner 2010, v. a. S. 27–34; (Tommaso Spinelli) S. 83–89, (Giovanni Tornabuoni) S. 118, (Diotisalvi Neroni) S. 119–129, (Fiammetta Casini) S. 130, (Familie Martelli) S. 140–160; zur Situation im ersten Quattrocento-Viertel (mit Namensverzeichnis): Esch 1972; Hinweise auch bei Danesi Squarzina 1989a, S. 13 f. und 38; Corbo 1969. Renato Lefevre untersucht exemplarisch die Präsenz und Vernetzung der Florentiner Familie Dati im Rom des 15. Jahrhunderts; Lefevre 1972. Esch spitzt die Situation sogar auf die Aussage zu, das „Rom der Renaissance ist das Rom nicht der Römer, sondern der Florentiner“; zit. nach Esch 1972, S. 476.

705 Alfons de Borja y Cabanilles, ab 1429 Bischof von Valencia, führte 1439 die aragonesische Delegation beim Konzil in Florenz an.

706 Martin V. Colonna residierte in Florenz von 1419 bis zu seiner Rückkehr nach Rom im September 1420; Eugen IV. Condulmer flüchtete Mai 1434 aus Rom nach Florenz und blieb dort bis September 1443; siehe u. a. Pastor 1901–1931, Bd. 1, S. 227, 305, 312 f.

Architekturgeschmack entwickelt, der eine deutlich florentinische Note besaß.⁷⁰⁷ Mit den ersten Sgraffito-Dekorationen in Rom begann Florenz als Vorbild aber zu verblassen: Die Stadt der Päpste und der Pilgerscharen, der Nabel des römischen Reiches und der christlichen Welt konnte auch auf dem Feld der Fassadengestaltung eine höhere Autorität beanspruchen.

707 Golzio/Zander 1968, S. 79–156. Zum Verhältnis zwischen Cosimo il Vecchio und den Päpsten: Holmes 1992.

Literaturverzeichnis

Die im Buch mit (*online*) gekennzeichneten Online-Ressourcen sind gesondert im Anschluss aufgeführt.

A

Acidini Luchinat/Galetti 1995

Acidini Luchinat, Christina, Galetti, Giorgio, La villa e il giardino della Petraia a Firenze, Florenz, 1995.

Adam 1974

Adam, Rudolf George, Francesco Filelfo at the Court of Milan (1439–1481) [Dissertationsschrift, Oxford University, 1974].

Adams 1985

Adams, Nicholas, The Acquisition of Pienza, 1459–1464, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 44/2 (Mai 1985), S. 99–110.

Adams 1998

Adams, Nicholas, Pienza, in: Storia dell'architettura italiana. Bd. 2: Il Quattrocento, hrsg. von Francesco Paolo Fiore, Rom, 1998, S. 314–329.

Ademollo 1841

Ademollo, Agostino, Marietta de' Ricci ovvero Firenze al Tempo dell'assedio, Florenz, 1841.

Alberti ed. Bächtzmann/Schäublin

Alberti, Leon Battista, De statua, De pictura, Elementa picturae, hrsg., übers. und kommentiert von Oskar Bächtzmann und Christoph Schäublin, unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt, 2000.

Alberti ed. Grayson 1960

Alberti, Leon Battista, Opere volgari, Bd. 1: I libri della famiglia, hrsg. von Cecil Grayson, Bari, 1960.

Alberti ed. Orlandi/Portoghesi 1966

Alberti, Leon Battista, L'Architettura (De re aedificatoria), hrsg. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, Mailand, 1966.

Alberti/Rykwert/Leach/Tavernor 1968

Alberti, Leon Battista, On the Art of Building in ten Books, übers. von Joseph Rykwert, Neil Leach und Robert Tavernor, New Haven, 1968.

Alberti/Theuer 1912/1975

Alberti, Leon Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst*, übers. von Max Theuer, Wien/Leipzig, 1912.

Alberti L'uomo 2006

L'uomo del Rinascimento, Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza [Ausst.-Kat., Florenz, Palazzo Strozzi, 11. März 2006– 23. Juli 2006], hrsg. von Cristina Acidini und Gabrielle Morolli, Florenz, 2006.

Albertini ed. De Boer 2010

Albertini, Francesco, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia*, hrsg. von Waldemar H. de Boer, Florenz, 2010.

Alessandrini 1989

Alessandrini, Giovanna, *Bramante in Milan. The Cascina Pozzobonelli. Technical examination and restoration*, in: *Studies in Conservation*, 34 (1989), S. 53–66.

Ambrosi/Portacci/Roppo 2015

Ambrosi, Antonio, Portacci, Eleonora, Roppo, Barbara, *Torre Millina e Palazzo dei Millini, interventi di restauro e risanamento conservativo*, (EdA – Quaderni di architettura, 4), Rom, 2015.

Ames-Lewis 1989

Ames-Lewis, Francis, *Donatello's Bronze-David and the Palazzo Medici Courtyard*, in: *Renaissance Studies*, 3 (1989), S. 235–251.

Ammirato/Famiglie 1615

Ammirato, Scipione, *Delle Famiglie Nobili Fiorentine*, Florenz, 1615.

Angeli 2001

Angeli, Noris, *Il Palazzo Calabresi di Viterbo*, in: *Biblioteca e società*, 20, 3/4 (2001), S. 42–45.

Angelini 1993

Angelini, Alessandro, *Senesi a Urbino*, in: *Francesco di Giorgio Martini e il Rinascimento a Siena 1450–1500* [Ausst.-Kat., Siena, Chiesa di Sant'Agostino, 25. April–31. Juli 1993], hrsg. von Luciano Bellosi, Siena, 1993, S. 332–346.

Arcolao 1988

Arcolao, Carla, *Le ricette del restauro: malte, intonaci, stuchi dal XV al XIX secolo*, Venedig, 1998.

Astorri 1998

Astorri, Antonella, *La mercanzia a Firenze nella prima metà del trecento, il potere dei grandi mercanti*, Florenz, 1998.

Astorri/Friedman 2005

Astorri, Antonella, Friedman, David, *The Florentine Mercanzia and its Palace*, in: *I Tatti studies*, 10 (2005), S. 11–68.

Aurigemma 1989

Aurigemma, Maria Giulia, Il palazzo cardinalizio di Domenico della Rovere in Borgo, in: Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al sacco di Roma 1417–1527 [Tagungsband, 25.–30. November 1985, Rom], hrsg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand, 1989, S. 160–168.

Aurigemma/Cavallaro 1999

Aurigemma, Maria Giulia, Cavallaro, Anna, Il Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo, Rom, 1999.

Aurigemma 2004

Aurigemma, Maria Giulia, Il palazzo cardinalizio di Domenico della Rovere in Borgo: novità documentarie, in: Roma nella svolta tra Quattrocento e Cinquecento [Tagungsband, 28.–31. Oktober 1996, Rom], Rom, 2004, S. 281–296.

Autenrieth 1988

Autenrieth, Hans Peter, Feinrelief in der romanischen Skulptur, in: Baukunst des Mittelalters in Europa – Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag, hrsg. von Franz J. Much, Stuttgart, 1988, S. 27–70.

Autenrieth 2003

Autenrieth, Hans Peter, Unser Bild vom mittelalterlichen Bauwerk (Oberfläche, Farbfassung, Wandmalerei). Zum Stand der Forschung, in: Historische Architekturoberflächen. Kalk-Farbe-Putz [Band zur Internationalen Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München, 20.–22. November 2002] (Hefte des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, 39; zugleich Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 117/2003), München, 2003, S. 52–75.

Avagnina 1977

Avagnina, Maria Elisa, Garibaldi, Vittoria, Salterini, Claudia, Strutture murarie degli edifici religiosi di Roma del XII secolo, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 23/24 (1976/1977, ersch. 1977), S. 173–255.

B**Bacci 2014**

Bacci, Francesca, Un episodio di decorazione a graffito nella Prato del Quattrocento. Il ciclo di Palazzo Vai, in: Officina pratese, hrsg. von Paolo Benassai, Florenz, 2014, S. 409–421.

Bacci 2015

Bacci, Francesca, Una proposta per Desiderio e Geri da Settignano. Il portale Spinelli in Santa Croce a Firenze (e qualche precisazione sul secondo chiostro del convento), in: Nuovi studi, 21 (2015), S. 41–60, 185.

Bähr 2007

Bähr, Ingeborg, Ein Exemplar der Erstausgabe der „Comentarii urbani“ (Rom 1506) von Raffaele Maffei aus dem Besitz des Autors, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 50 (2006/2007), S. 409–428.

Baldinucci 1681

Baldinucci, Filippo, Vocabolario toscano dell'arte del disegno, Florenz, 1581.

Baldinucci/Notizie

Baldinucci, Filippo, Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, Florenz, 1681–1728.

Baldissin Molli 2006

Baldissin Molli, Giovanni, Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna. Ricerche di archivio a Padova, Saonara, 2006.

Bambach 1999

Bambach, Carmen C., Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300–1600, Cambridge, 1999.

Bandini 2010/2012

Bandini, Maria, Vestigia dell'antico tramezzo nella chiesa di San Remigio a Firenze, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 54/2 (2010/2012), S. 211–230.

Bargellini 1968

Bargellini, Piero, Scoperta di Palazzo vecchio, Florenz, 1968.

Bargellini/Guarnieri 1977/78

Bargellini, Piero, Guarnieri, Ennio, Le strade di Firenze, Bd. 1–4, Florenz 1977–1978.

Barni 1999

Barni, Chetti, Villa la Magia: una dimora signorile nel contado pistoiese, secc. XIV–XIX, Florenz, 1999.

Baron 1968

Baron, Hans, From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature, Chicago/London, 1968.

Barriault 1994.

Barriault, Anne B., Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany, University Park/Pennsylvania, 1994.

Bartoli 1967

Bartoli, Lando, Un restauro e un problema di prospettiva (il Palazzo Rasponi Spinelli a Firenze), Florenz, 1967.

Bartoli 1990

Bartoli, Maria Teresa, Le caratteristiche geometriche e numeriche di Palazzo Medici, in: Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze, hrsg. von Giovanni Cherubini und Giovanni Fanelli, Florenz, 1990, S. 76–81.

Bartoli 1990

Bartoli, Maria Teresa, L'architetto di palazzo Medici, in: Firenze architettura, 7 (2003), S. 4–13.

Baskins 1998

Baskins, Cristelle L., *Cassone. Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge, 2008.

Baskins 2008

Baskins, Cristelle L., *The Triumph of Marriage: Frederick III and Leonora of Portugal, 1452*, in: *The Triumph of Marriage: Painted Cassoni of the Renaissance* [Ausst.-Kat., Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 16. Oktober 2008–18. Januar 2009 und The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, 14. Februar 2009–17. Mai 2009], hrsg. von Cristelle L. Baskins, Boston, 2008, S. 47–65.

Baxandall 1984

Baxandall, Michael, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, übers. von Hans Günter Holl, Frankfurt am Main, 1984.

Becherucci/Brunetti 1990

Becherucci, Luisa, Brunetti, Giulia, *Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, Bd. 1, Mailand, 1969, S. 233–236.

Beck 1990

Beck, James H., *Cardinal Alidosi, Michelangelo, and the Sistine Ceiling*, in: *Artibus et Historiae*, 11/22 (1990), S. 63–77.

Bellandi 2009

Bellandi, Alfredo, *Il colore e i materiali nell'arte robbiana*, in: *I Della Robbia. Il dialogo tra le arti nel Rinascimento*, hrsg. von Giancarlo Gentilini, Mailand, 2009, S. 69–75.

Belle 1972

Belle, Lawrence William, *A Renaissance Patrician: Palla di Nofri Strozzi 1372–1462*, [Dissertations-schrift, University of Rochester, 1972].

Belli 1998

Belli, Gianluca, *Il Palazzo dello Strozzi*, in: *Michelozzo. Scultore e architetto (1396–1472)*, hrsg. von Gabriele Morolli, Florenz, 1998, S. 35–44.

Belli 2008

Belli, Gianluca, *Il disegno delle facciate nei palazzi Fiorentini del Quattrocento*, in: *Opvs incertvm*, 2/4 (2008), S. 19–29.

Belli 2019

Belli, Gianluca, *Paramenti bugnati e architettura nella Firenze del Quattrocento*, Florenz, 2019.

Bellosi/Haines 1999

Bellosi, Luciano, Haines, Margaret, *Lo Scheggia*, Florenz, 1999.

Belting 2003

Belting, Hans, *Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers*, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hrsg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Mainz, 2003, S. 89–100.

Beltrami 1914

Beltrami, Luca, La Chiesa di S. Maria delle Grazie in Milano ed il Cenacolo di Leonardo da Vinci, (Italia monumentale, 12), Mailand, 1914.

Beltramini 2013

Beltramini, Maria, Questione di stile? Francesco Sforza, Filarete e l'Ospedale Maggiore di Milano, in: Architettura e identità locali, hrsg. von Lucia Corrain und Francesco P. Di Teodoro, (Biblioteca dell'Archivum Romanicum, 1/424), Florenz, 2013, S. 393–404.

Beluzzi 2006

Beluzzi, Amadeo, La Cappella Rucellai a San Pancrazio, in: L'uomo del Rinascimento, Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza [Ausst.-Kat., Florenz, Palazzo Strozzi, 11. März 2006–23. Juli 2006], hrsg. von Cristina Acidini und Gabrielle Morolli, Florenz, 2006, S. 175–176.

Beluzzi/Ferretti 2009

Beluzzi, Amadeo, Ferretti, Emanuela, La sede della Sapienza a Firenze, l'Università e l'Istituto Geografico Militare a San Marco, Florenz, 2009.

Benigni 1996

Benigni, Paola, Appunti di storia di un palazzo fiorentino, in: Palazzo Neroni a Firenze. Storia, architettura, restauro, hrsg. von Paola Benigni, Florenz, 1996, S. 1–46.

Benvenuti Duni 1999

Benvenuti Duni, Sandra, Demolizioni e scoperte nell'area del Campidoglio di Firenze romana. Contributo per una carta archeologica dei reperti lapidei, in: Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria', 64 (1999), S. 23–74.

Benzi/Bertuzzi 2006

Benzi, Sara, Bertuzzi, Luca, Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze, Florenz, 2006.

Berger 1909

Berger, Ernst, Fresko- und Sgraffito-Technik nach älteren und neueren Quellen, (Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik, 5), München, 1909.

Berichte KHI 1909

Berichte über die Sitzungen des Instituts 1908/9 (November 1908) in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 1/2 (1909), S. 85–91.

Bertani et al. 2011

Bertani, Licia, Massalin, Paola, Trotta, Giampaolo, Valacchi, Eugenia, Santa Maria delle Grazie. Un oratorio fiorentino dal '300 a oggi, Florenz, 2011.

Bertling 1992

Bertling, Claudia, Die Darstellung der Kreuzabnahme und der Beweinung Christi in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/New York, 1992.

Bertoli 2009

Bertoli, Gustavo, Tre nuovi luoghi galileiani, in: Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere „La Colombaria“, 74 (2009), S. 101–118.

Beyer/Boucher 1993

Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416–1469). Kunst im Dienste der Mediceer, hrsg. von Andreas Beyer und Bruce Boucher, Berlin, 1993.

Beyer/Burioni/Grave 2011

Beyer, Andreas, Burioni, Matteo, Grave, Johannes, Zum Erscheinen von Architektur als Bild, in: Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst, hrsg. von Andreas Beyer, Matteo Burioni und Johannes Grave, München, 2011, S. 11–32.

Biadi 1824

Biadi, Luigi, Notizie sulle Antiche fabbriche di Firenze non terminate e sulle variazioni alle quali i più ragguardevoli edifizii sono andati soggetti, Florenz, 1824.

Biermann 1997

Biermann, Veronica, Ornamentum. Studien zum Traktat „De re aedificatoria“ des Leon Battista Alberti, Hildesheim/Zürich/New York, 1997.

Billi ed. Fabriczy 1891

Fabriczy, Cornelius von, Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nelle Biblioteca Nazionale di Firenze, Florenz, 1891.

Billi ed. Frey 1892

Frey, Carl, Il Libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze, Berlin, 1892.

Bindernagel 2005/06

Bindernagel, Franziska: Die Putzritzungen auf der Außenfassade des östlichen Kreuzgangflügels im Magdeburger Dom [Diplomarbeit, HfBK Dresden, Dresden, 2006].

Binding 2001

Binding, Günther, Der mittelalterliche Baubetrieb in zeitgenössischen Abbildungen, Darmstadt, 2001.

Bisticci 1995

Bisticci, Vespasiano da, Große Männer und Frauen der Renaissance. Achtunddreißig biographische Porträts, übers. und hrsg. von Bernd Roeck, München, 1995.

Blass-Simmen/Weppelmann 2017

Padua and Venice. Transcultural exchange in the Early Modern Age, hrsg. von Birgit Blass-Simmen und Stefan Weppelmann, Berlin, 2017.

Bloch 2016

Bloch, Amy, Lorenzo Ghiberti's „Gates of Paradise“: Humanism, History, and Artistic Philosophy in the Italian Renaissance, Cambridge, 2016.

Bloom 1998

Bloom, Jonathan, *The minbar from the Kutubiyya Mosque*, New York, 1998.

Boehm/Burioni 2012

Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, hrsg. von Gottfried Boehm und Matteo Burioni, München, 2012.

Boffito/Mori 1926

Boffito, Giuseppe, Mori, Attilio, *Piante e vedute di Firenze*. Studio storico topografico, Florenz, 1926.

Bombe 1910

Bombe, Walter, *Florentiner Zunft- und Amtshäuser*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 21 (1910), S. 93–102.

Bombe 1911a

Bombe, Walter, [Rezension zu:] *Die Architektur der Renaissance in Toskana*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 4 (1911), S. 194–198.

Bombe 1911b

Bombe, Walter, *Der Palazzo Davizzi-Davanzati in Florenz und seine Fresken*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 22 (1911), S. 253–263.

Bombe 1911c

Walter Bombe, *Una casa medioevale fiorentina (il palazzo Davizzi-Davanzati)*, in: *Vita d'arte. Rivista mensile illustrata d'arte antica e moderna*, 8/47 (1911), S. 147–167.

Bombe 1911d

Walter Bombe, *Un roman français dans un Palais Florentin Davizzi-Davanzati*, in: *Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art*, 4/6 (1911), S. 231–241.

Bombe 1912a

Bombe, Walter, *Der Palazzo Medici und seine Wiederherstellung*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 5/6 (1912), S. 216–223.

Bombe 1912b

Bombe, Walter, *A Florentine House in the Middle Ages: The Davizzi-Davanzati Palace*, in: *Architectural Record*, 31 (1912), S. 580–590.

Bombe 1914

Bombe, Walter, *Zur Wiederherstellung der Häusergruppe um S. Biagio in Florenz*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 8 (1914), S. 298–300.

Bombe 1916

Bombe, Walter, *Beiträge zur italienischen Profanbaukunst*. 1. *Die Versnovelle der ‚Donna del Vergiù‘ und andere Malereien im Palazzo Davizzi-Davanzati zu Florenz*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 10 (1916), S. 362–376.

Bombe 1928

Bombe, Walter, Der Palast der Arte della Lana in Florenz und seine Wiederherstellung, in: Zeitschrift für Geschichte der Architektur, 8 (1928), S. 229–241.

Bombe 1928/1972

Bombe, Walter, Nachlass-Inventare des Angelo da Uzzano und des Lodovico di Gino Capponi, (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 36), Leipzig/Berlin, 1928 (Reprint, Hildesheim, 1972).

Bombe 1930

Bombe, Walter, Il Palagio dell'Arte della Lana in Firenze, in: Archivio Storico Italiano. 14/2 (1930), S. 263–277.

Bornheim 1961

Bornheim gen. Schilling, Werner, Fugenmalerei im Mittelalter, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, (1961), S. 5–21.

Borsook 1980

Borsook, Eve, The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto, Oxford, 1980.

Boschetto 2000

Boschetto, Luca, Tra politica e letteratura, appunti sui „Profugiorum libri“ e la cultura di Firenze negli anni '40, in: Albertiana, 3 (2000), S. 119–140.

Boschetto 2003

Boschetto, Luca, Incrociare le fonti: archivi e letteratura, rileggendo la lettera di Leon Battista Alberti a Giovanni di Cosimo de' Medici, 10 aprile [1456?], in: Medioevo e Rinascimento, 14/17 (2003), S. 243–264.

Boskovits 1971

Boskovits, Miklòs, Orcagna in 1357 – and in Other Times, in: The Burlington Magazine, 113/818 (1971), S. 239–251.

Botto 1938

Botto, Carlo, Note e documenti sulla chiesa di S. Trinita in Firenze, in: Rivista d'Arte, 20/2/10 (1938), S. 1–22.

Bourdieu 2005

Bourdieu, Pierre, Schriften zu Politik & Kultur, 1: Die verborgenen Mechanismen der Macht, hrsg. von Margareta Steinrücke, Hamburg, 2005.

Bracciali 2006a

Bracciali, Simonetta, Palazzo Rucellai fra passato e futuro. Restauri e manutenzione, in: Leon Battista Alberti e l'architettura [Ausst.-Kat., Mantua, Museo Casa del Mantegna, 16. September 2006– 14. Januar 2007], hrsg. von Massimo Bulgarelli und Arturo Calzona, Cinisello Balsamo/Mailand, 2006, S. 356–361.

Bracciali 2006b

Bracciali, Simonetta, Dal restauro alla storia del monumento, in: Restaurare Leon Battista Alberti: il caso di Palazzo Rucellai, Florenz, 2006.

Bracciali 2006c

Bracciali, Simonetta, Il cantiere di restauro di Palazzo Rucellai come „atto conoscitivo“, in: L'uomo del Rinascimento, Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza [Ausst.-Kat., Florenz, Palazzo Strozzi, 11. März 2006–23. Juli 2006], hrsg. von Cristina Acidini und Gabrielle Morolli, Florenz, 2006, S. 161–164.

Bracciali 2007

Bracciali, Simonetta, Il cantiere di restauro di Palazzo Rucellai tra problemi di conservazione, manutenzione e conoscenza, in: Leon Battista Alberti umanista e scrittore, Bd. 2 (Edizione nazionale delle opere di Leon Battista Alberti, Strumenti, 3), hrsg. von Roberto Cardini und Mariangela Regoliosi, Florenz, 2007, S. 827–867.

Brachert 2000

Lexikon historischer Maltechniken. Quellen-Handwerk-Technologie-Alchemie, Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnologie und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, Band 5, hrsg. von Thomas Brachert, München, 2000.

Braunfels 1953/1982

Braunfels, Wolfgang, Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, Berlin, 1953 (Reprint 1982).

Brilliant 2001

Brilliant, Richard, Als das Ornament noch mehr war als Zierde und Dekoration, in: Die Rhetorik des Ornaments, hrsg. von Isabelle Frank und Freia Hartung, München, 2001, S. 13–33.

Brucker 1962

Brucker, Gene A., Florentine politics and society 1343–1378, Princeton, 1962.

Brucker 1983

Brucker, Gene A., Renaissance Florence, Berkeley/Los Angeles/London, 1983.

Brucker 1998

Brucker, Gene A., The Society of Renaissance Florence, New York, 1998.

Brunelleschiani 1979

Brunelleschiani, hrsg. von Francesco Borsi, Gabriele Morolli und Francesco Qinterio, Rom, 1979.

Bruni/Laudatio ed. Zaccaria 1967

Bruni, Leonardo, Laudatio florentinae urbis, in: Zaccaria, Vittore, Pier Candido Decembrio e Leonardo Bruni (Notizie dall'epistolario del Decembrio), in: Studi medievali, 3/8 (1967), S. 504–554.

Buganza 2016

Buganza, Stefania, La decorazione pittorica del complesso conventuale delle Grazie tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, in: Il Convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla fonda-

zione a metà del Cinquecento [Band zum Studientag, Mailand, 22.–24. Mai 2014], hrsg. von Stefania Buganza und Marco Rainini, (*Memorie Domenicane*, 47/2016), S. 327–346, Abb.: 557–569.

Budinich 1904

Budinich, Kornelije, *Il Palazzo ducale d'Urbino: Studio storico-artistico illustrato da nuovi documenti*, Triest, 1904.

Bulst 1970

Bulst, Wolferger A., Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 14/4 (1970), S. 369–392.

Bulst 1993

Bulst, Wolferger A., Die Sala grande des Palazzo Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung, in: Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416–1469). *Kunst im Dienste der Mediceer*, hrsg. von Andreas Beyer und Bruce Boucher, Berlin, 1993, S. 89–127.

Buonsignori 1584/94

Stefano Buonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, Florenz, 1584/94.

Burckhardt/Cicerone (verschiedene Ausgaben)

Burckhardt, Jakob, *Der Cicerone. Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*.

Burckhardt Werke

Burckhardt, Jakob, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Andreas Cesana, München/Basel, 28 Bände, 2001–2018.

Burke 2004

Burke, Jill, *Changing Patrons. Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence*, University Park/Pennsylvania, 2004.

Burns 1998

Burns, Howard, Leon Battista Alberti, in: *Storia dell'architettura italiana*, Bd. 2: *Il Quattrocento*, hrsg. von Francesco Paolo Fiore, Rom, 1998, S. 114–165.

Burroughs 2002

Burroughs, Charles, *The Italian Renaissance Palace Facade. Structures of Authority, Surfaces of Sense*, Cambridge, 2002.

Bury 1985

Bury, Michael, Bernardo Vecchietti: Patron of Giambologna, in: *I Tatti studies*, 1 (1985), S. 13–56.

Büscher 2002

Büscher, Mareile, *Künstlerverträge in der Florentiner Renaissance*, (Studien zur europäischen Rechtsgeschichte, 157), Frankfurt am Main, 2002.

Butterfield 1997

Butterfield, Andrew, *The Sculpture of Andrea del Verrocchio*, New Haven/London, 1997.

C**Cabassi/Tani 1982**

Cabassi, Sergio, Tani, Renzo, *Il Noviziato di Michelozzo a S. Croce*, in: *Città di Vita*, 37/4–5 (1982), S. 277–306.

Cadogan 2000

Cadogan, Jean K., Domenico Ghirlandaio. *Artist and Artisan*, New Haven/London, 2000.

Caglioti 1991

Caglioti, Francesco, Bernardo Rossellino a Roma. I. Stralci del carteggio medico (con qualche briciola sul Filarete), in: *Prospettiva*, 64 (1991), S. 49–59.

Calabrese 2008

Palazzo Sforza Cesarini, hrsg. von Lucia Calabrese und Francesco Sforza Cesarini, Rom, 2008.

Callebaut/Van Balen 2000

Callebaut, Kristof, Van Balen, Koenraad, *Dry-slaked lime: an alternative binder for restoration mortars*, in: *Maintenance and restrengthening of materials and structures. Plaster* [Tagungsband zum International Workshop on Urban Heritage and Building Maintenance VII, Zürich 2000], Freiburg, 2000.

Callman 1974

Callman, Ellen, *Apollonio di Giovanni*. *Studies in the History of Art and Architecture*, Oxford, 1974.

Callman 1984

Callman, Ellen, *Botticelli's Life of Saint Zenobius*, in: *The Art Bulletin*, 66 (1984), S. 492–496.

Calore 1996

Calore, Andrea, *Contributi donatelliani* (Centro studi antoniani, 23), Padua, 1996.

Cantini 1979

Cantini, Pierluigi, *Vicchio di Mugello: un castello del contado fiorentino dalla fondazione al catasto del 1427*, Florenz, 1979.

Caplow 1972

Caplow, Harriet McNeal, *Michelozzo at Ragusa: New Documents and Revaluations*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 31/2 (1972), S. 108–119.

Caplow 1977

Caplow, Harriet McNeal, *Michelozzo*, 2 Bände, New York/London, 1977.

Caputo 2004

Caputo, Massimo, *Le facciate graffite e dipinte degli edifici romani tra XV e XVI secolo*, in: *Le corti rinascimentali*, hrsg. von Luciana Cassanelli, Rom, 2004, S. 147–182.

Carbonai/Gaggio/Salmi 2004

Carbonai, Franco, Gaggio, Gianni, Salmi, Mario, Santa Croce – Interpretazione attraverso le indagini metriche e documentaria, in: S. Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e del Trecento nella città delle fabbriche arnolfiane, hrsg. von Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi, (Studi e rilievi di architettura medioevale e moderna, 4), Florenz, 2004, S. 243–262.

Carew-Reid 1997

Carew-Reid, Nicole, Les Fêtes Florentines au temps de Lorenzo il Magnifico, Florenz, 1997.

Carl 1981

Carl, Doris, Die Kapelle Guidalotti-Mellini im Kreuzgang von S. Croce. Ein Beitrag zur Baugeschichte, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 25/2 (1981), S. 203–230.

Carl 2004

Carl, Doris, Das Programm der Neugestaltung der Sala dei Gigli im Palazzo Vecchio von Florenz. Antikenrezeption als Selbstdarstellung der Florentiner Republik, in: Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, hrsg. von Ludger Grenzmann und Klaus Grubmüller, (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, 3/263), Göttingen, 2004, S. 305–349.

Carlevaro 1982

Carlevaro, Giovanna, Materiale per lo studio di Bernardo Zenale, in: Arte lombarda, 63/3 (1982).

Carli 1966

Carli, Enzo, Pienza. La città di Pio II, Rom, 1966.

Carlotti 2008

Carlotti, Mariella, Il lavoro e l'ideale: il ciclo delle formelle del Campanile di Giotto, Florenz, 2008.

Carmichael 1986

Carmichael, Ann G., Plague and the poor in Renaissance Florence, Cambridge, 1986.

Carocci 1884

Carocci, Guido, Il Mercato Vecchio di Firenze. Ricordi e curiosità di storia e d'arte, Florenz, 1884.

Carocci/Arte 1884

Carocci, Guido, Arte e storia. Rivista mensile, 34 (24. August 1884).

Carocci/Arte 1887

Carocci, Guido, Il palagio dei Lenzi, in: Arte e storia. Rivista mensile, 21 (30. Juli 1887), S. 153–155.

Carocci/Arte 1888

Guido Carocci, Arte e Storia. Rivista mensile, 19 (5. Juli 1888).

Carocci 1889

Carocci, Guido, Il centro di Firenze nel 1427, in: Studi storici sul centro di Firenze, hrsg. vom Municipio di Firenze, Commissione Storico-Archeologica Comunale [Band zum IV Congresso Storico Italiano, 1889, Florenz], Florenz, 1889, S. 17–75.

Carocci/Arte 1891a

Guido Carocci, *Arte e Storia*. Rivista mensile, 13 (15. Juni 1891).

Carocci/Arte 1891b

Guido Carocci, *Arte e Storia*. Rivista mensile, 14 (30. Juni 1891).

Carocci/Arte 1891c

Carocci, Guido, Le Arti Fiorentine e le loro residenze, in: *Arte e storia*. Rivista mensile, 20 (10. September 1891), S. 153–155.

Carocci/Arte 1891d

Guido Carocci, *Arte e Storia*. Rivista mensile, 24 (10. November 1891).

Carocci/Elenco 1896

Carocci, Guido, Elenco degli edifizii monumentali, 1896.

(Anm. von Thiem/Thiem: Manuskript im Ufficio di belle arti im Palazzo Vecchio, Florenz; Thiem/Thiem 1964, S. 153).

Carocci 1897

Carocci, Guido, Firenze scomparsa, Ricordi storici-artistici, Florenz, 1897.

Carocci/Arte 1900a

Guido Carocci, Nel centro di Firenze, in: *Arte e storia*. Rivista mensile, 16–17 (September 1900).

Carocci/Arte 1900b

Carocci, Guido, Notizie/Restauro di un'antica fabbrica, in: *Arte e storia*. Rivista mensile, 20–21 (15.–30. November 1900), S. 138–139.

Carocci/Castellucci 1902a

Carocci, Guido, Castellucci, Giuseppe, Edilizia fiorentina, in: *Bullettino dell'Associazione per la Difesa di Firenze Antica – Supplemento*, Bd. 3, 1902/1903.

Carocci/Castellucci 1902b

Carocci, Guido, Castellucci, Giuseppe, Relazione annessa al progetto Castellucci-Carocci presentato all'Accademia delle Belle Arti con titolo „Per Firenze Antica“, in: *Bullettino dell'Associazione per la Difesa di Firenze Antica*, Bd. 3, 1902, S. 75–88.

Carocci 1906–07a

Carocci, Guido, I dintorni di Firenze: Sulla destra dell'Arno, Florenz, 1906.

Carocci 1906–07b

Carocci, Guido, I dintorni di Firenze: Sulla sinistra dell'Arno, Florenz, 1907.

Carocci/Illustratore 1909

Carocci, Guido, *L'Illustratore Fiorentino. Calendario storico per l'Anno 1910*, Florenz, 1909.

Carocci 1910

Carocci, Guido, *Palazzo Davanzati. Ricordi storici*, Florenz, 1910.

Carocci/Illustratore 1910

Carocci, Guido, *Le facciate dipinte a graffito*, in: *L'Illustratore Fiorentino. Calendario storico per l'Anno 1911*, Florenz, 1910, S. 136–139.

Carocci/Illustratore 1911

Carocci, Guido, *L'Illustratore Fiorentino. Calendario storico per l'Anno 1912*, Florenz, 1911.

Carocci/Arte 1912a

Carocci, Guido, *Cronaca d'arte e storia/Firenze/Restauro di antichi edifici*, in: *Arte e storia. Rivista mensile*, 6 (15. Juni 1912), S. 193–195.

Carocci/Arte 1912b

Carocci, Guido, *Cronaca d'arte e storia/Firenze/Restauro al palagio dei Medici*, in: *Arte e storia. Rivista mensile*, 8 (15. August 1912), S. 261.

Carocci/Arte 1913

Carocci, Guido, *Arte e storia. Rivista mensile*, 7 (15. Juli 1913).

Carocci/Arte 1914

Carocci, Guido, *Cronaca d'arte e storia/Firenze*, in: *Arte e storia. Rivista mensile*, 5 (15. Mai 1914), S. 154–155.

Carocci/Illustratore 1914

Carocci, Guido, *L'Illustratore Fiorentino. Calendario storico per l'Anno 1915*, Florenz, 1914.

Carocci/Opere 1917

Carocci, Guido, *Opere d'interesse artistico e storico, soggette a godimento pubblico, 1916/17*. (Anm. Thiem/Thiem: „rubrizierte Formulare, deren historische Angaben die des Elenco von 1896 ergänzen“; Thiem/Thiem 1964, S. 153).

Carrara 2017

Carrara, Francesca, *Palazzo Davanzati: La sua storia dai Davizzi, ai Bartolini, ai Davanzati*, in: *Palazzo Davanzati e Firenze*, hrsg. von Brunella Teodori, Florenz, 2017, S. 13–29.

Carrara Appendice 2017

Carrara, Francesca, *Palazzo Davanzati: La sua storia dai Davizzi, ai Bartolini, ai Davanzati*, in: *Palazzo Davanzati e Firenze*, hrsg. von Brunella Teodori, Florenz, 2017, S. 31–33.

Carunchio 1991

La Casina del Cardinale Bessarione, hrsg. von Tancredi Carunchio, Città del Castello, 1991.

Caselli 2000

Caselli, Giorgio, Palazzi Giandonati e Canacci, in: Quaderni di restauro, Bd. 2, Florenz, 2000, S. 20–25.

CastagnaPaoli, Ponti/Sanvito 1994

Castagna, Bibiana, Paoli, Antonella, Ponti, Antonella, Sanvito, Fulvio, Il Castello di Cusago, in: Castellum, 36 (1994), S. 23–36.

Cavalcanti ed. Moreni 1821

Cavalcanti, Giovanni, Della carcere, del ingiusto esilio e del trionfal ritorno di Cosimo, padre della patria, hrsg. von Domenico Moreni, Florenz, 1821.

Cavalcanti 1838–39

Cavalcanti, Giovanni, Istorie fiorentine, 2 Bände, Florenz, 1838–1839.

Cavalcanti ed. Monti 1989

Cavalcanti, Giovanni, Nuova Opera. Chronique florentine inédite du XV^e siècle. Édition critique, hrsg. von Antoine Monti, Paris, 1989.

Cennini ed. Ilg 1871

Cennino Cennini, Das Buch von der Kunst, oder Tractat der Malerei, hrsg. und übers. von Alfred Ilg, (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 1), Wien, 1871.

Cennini ed. Milanesi/Milanesi 1859

Cennini, Cennino, Libro dell'arte o trattato della pittura, hrsg. von Gaetano Milanesi und Carlo Milanesi, Florenz, 1859.

Centro di Firenze 1900

Il Centro di Firenze. Studi storici e ricordi artistici, hrsg. von der Commissione storica artistica comunale, Florenz, 1900.

Ceremoniale ed. Trexler 1978

Trexler, Richard C., The Libro Ceremoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfidi, Genf, 1978.

Chapman/Faietti 2010

Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings [Ausst.-Kat., London, British Museum, 22. April–25. Juli 2010 und Florenz, Galleria degli Uffizi, 1. Februar–30. April 2011], hrsg. von Hugo Chapman und Marzia Faietti, London, 2010.

Charta von Venedig 1964

ICOMOS, Charta von Venedig. Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles (Denkmalbereiche), Venedig, 25.–31. Mai 1964 (in der Fassung von 1989), in: Denkmalschutz. Texte zum Denkmalschutz und zur Denkmalpflege, hrsg. vom Deutschen Nationalkomitee für Denkmalschutz, (Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees, 52), Bonn, 1996. S. 55–56.

Chierici 1936

Chierici, Gino, Alcune osservazioni sulla decorazione interna della cupola di S. Maria delle Grazie in Milano, in: *Rassegna di Architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione*, 8 (1936), S. 5–12.

Chiodo 2015

Chiodo, Sonia, Filologia e storia per gli affreschi di Agnolo Gaddi nella Cappella Castellani in Santa Croce, in: *Paragone*, 121 (2015), S. 24–44.

Chiostri 1972

Chiostri, Ferdinando, *La Petraia. Villa e giardino. Settecento anni di storia*, Florenz, 1972.

Chiostrini Mannini 1989

Chiostrini Mannini, Anna, *I Davanzati: mercanti, banchieri, mecenati*, Florenz, 1989.

Christiansen 2005

From Filippo Lippi to Piero Della Francesca: Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master [Ausst.-Kat., New York, Metropolitan Museum of Art, 1. Februar 2005–1. Mai 2005], hrsg. von Keith Christiansen, New Haven, 2005.

Ciappelli 1991

Ciappelli, Giovanni: I Castellani di Firenze: dall'estremismo oligarchico all'assenza politica (secoli XIV–XV), in: *Archivio Storico Italiano*, 149/1 (547) (1991), S. 33–91.

Ciappelli 1995

Ciappelli, Giovanni, *Una famiglia e le sue ricordanze: I Castellani di Firenze nel Trecento-Quattrocento*, Florenz, 1995.

Ciullini 1924

Ciullini, Rodolfo, *Raccolta di antiche carte e vedute della città di Firenze (con 13 piante e vedute fuori testo)*, Florenz, 1924.

Clarke 2003

Clarke, Georgia, *Roman Houses – Renaissance Palaces, Intervening Antiquity in Fifteenth-century Italy*, Cambridge, 2003.

Clementi 1942

Clementi, Filippo, I graffiti nell'ornamentazione edilizia di Roma nel Rinascimento, in: *Capitolium*, 17/2 (1942), S. 47–53.

Codice Magliabechiano ed. Frey 1892

Il Codice Magliabechiano, cl. XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino, hrsg. von Karl Frey, Berlin, 1892.

Cohen 2013

Cohen, Matthew A., *Beyond Beauty: reexamining architectural proportion through the basilicas of San Lorenzo and Santo Spirito in Florence*, Venedig, 2013.

Cole 1967

Cole, Bruce, The Interior Decoration of the Palazzo Datini in Prato, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 13/1–2 (1967), S. 61–82.

Cole 1977

Cole, Bruce, Agnolo Gaddi, Oxford, 1977.

Cole Ahl 1980

Cole Ahl, Diane, Fra Angelico: A New Chronology for the 1430s, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44/2 (1980), S. 133–158.

Cole Ahl 2008

Cole Ahl, Diane, Fra Angelico, London/New York, 2008.

Conservazione 1984

Ferragni, Daniela, Forti, Massimo, Malliet, Joseph, Mora, Laura, Mora, Paolo, Torraca, Giorgio, La Conservazione degli intonaci sgraffiti: un esempio. La facciata cinquecentesca in via della Fossa a Roma, in: *Ricerche di storia dell'arte*, 24 (1984), S. 33–43.

Corbo 1971

Corbo, Anna Maria, Bernardo di Lorenzo da Firenze e Palazzo Venezia, in: *Commentarii*, 22/1 (1971), S. 92–96.

Corinti ed. Cesati 1927/2004

Cesati, Francesco, Firenze antica dall'epoca romana al Medioevo nelle 100 cartoline di Corinto Corinti, Rom, 2004.

Corrieri 2001

Corrieri, Libero, Cappella Portinari in Sant'Eustorgio, in: *Bramante in Lombardia. Restauri 1974–2000* [Band zur Ausstellung Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Mailand, 24. Oktober–24. November 2001], hrsg. von Rosa Auletta Marrucci, Mailand, 2001, S. 34–35.

Cortesi 1510

Cortesi, Paolo, De Cardinalatu (Rom 1510), in Auszügen in: Weil-Garris, Kathrin, D'Amico, John F., *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's De Cardinalatu*, in: *Studies in Italian Art and Architecture: 15th through 18th Centuries*, hrsg. Henry A. Millon, Cambridge/London, 1980, S. 69–97.

Covi 2005

Covi, Dario A., Andrea del Verrocchio. Life and Work, Florenz, 2005.

Crabb 2000

Crabb, Ann, *The Strozzi of Florence. Widowhood and family solidarity in the Renaissance*, Ann Arbor, 2000.

Crisari/Monachesi 2001

Il comune di Viterbo. Repertorio dei monumenti, hrsg. von Cristina Crisari und Riccardo Monachesi, Rom, 2001.

Curatola 2018

Islam e Firenze – arte e collezionismo dai Medici al Novecento [Ausstellung in den Gallerie degli Uffizi und im Museo Nazionale del Bargello, 22. Juni–23. September 2019], hrsg. von Giovanni Curatola, Florenz, 2018.

D**Dachs-Nickel 1993**

Dachs-Nickel, Monika, Zur ornamentalen Freskendekoration des Florentiner Wohnhauses im späten 14. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 37/1 (1993/94), S. 71–129.

Dalli Regoli 1978

Dalli Regoli, Gigetta, Studi di putti: esercitazioni o disegni preparatori?, in: Critica d'arte, 3/25 (1978), S. 133–142.

Dalli Regoli 2003

Dalli Regoli, Gigetta, Figure, ornaments, and myth: Tuscany and the modes of the ‚all'Antica‘ manner, in: In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece. Cultural Olympiad, hrsg. von Mina Gregori, Cinisello Balsamo/Mailand, 2003/2004, Bd. 1 (2004), S. 191–194.

Dalli Regoli/Louvre 2003

Verrocchio, Lorenzo di Credi, Francesco di Simone Ferrucci [Ausst.-Kat., Paris, Musée du Louvre, o. Datum], hrsg. von Gigetta Dalli Regoli, Katalog von Laura Angelucci und Roberta Serra (Galleria del Disegno, 2), Mailand, 2003.

Daly Davis 1989

Daly Davis, Margaret, „Opus isodomum“ at the Palazzo della Cancelleria: Vitruvian Studies and Archaeological and Antiquarian Interests at the Court of Raffaele Riario, in: Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al sacco di Roma 1417–1527 [Band zum Convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento, 25.–30. November 1985, Rom], hrsg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand, 1989, S. 442–457.

D'Amelio 2008

D'Amelio, Caterina, Il Palazzo Lenzi nei secoli XVII e XVIII. La proprietà Buini: storia e documenti, in: Opvs incertvm, 2/4 (2008), S. 119–124.

Danesi Squarzina 1989a

Danesi Squarzina, Silvia, Roma nel Quattrocento: il brusio dell'architettura, in: Maestri fiorentini nei cantieri romani del cinquecento, hrsg. von Silvia Danesi Squarzina, (Fonti e documenti per la storia dell'architettura, 10), Rom, 1989, S. 11–41.

Danesi Squarzina 1989b

Danesi Squarzina, Silvia, La Casa dei Cavalieri di Rodi. Architettura e decorazione, in: Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al sacco di Roma 1417–1527 [Band zum Convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento, 25.–30. November 1985, Rom], hrsg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand, 1989, S. 102–142.

Danti 1987

Danti, Cristina, Osservazioni sulla tecnica degli affreschi della Cappella Tornabuoni, in: Domenico Ghirlandaio 1449–1494 [Tagungsband, Florenz, 16.–18. Oktober 1994], hrsg. von Wolfram Prinz und Max Seidel, Florenz, 1996, S. 141–149.

Danzl 1996

Danzl, Thomas, Zur polychromen Fassadendekoration in Florenz, in: Fassadenmalerei. Forschungsprojekt Eurocare 492 Muralpaint, hrsg. vom International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Österreichische Sektion, Wien, 1996, S. 41–51.

Danzl/Möhwald 2019

Danzl, Thomas, Möwald, Carola, Graffito or Sgraffito? – It's more than this!, in: Sgraffito im Wandel. Materialien, Techniken, Themen und Erhaltung/Sgraffito in Change. Materials, techniques, Topics, and Preservation [Tagungsband, Hildesheim, 2.–4. November 2017], (Schriften des Hornemann Instituts, Bd. 19, zugleich: Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Bd. 51), hrsg. von Angela Weyer und Kerstin Klein, Petersberg, 2019, S. 77–93.

Darr/Preyer 1999

Darr, Alan Phipps, Preyer, Brenda, Donatello, Desiderio da Settignano and his brothers and ,macigno' sculpture for a Boni palace in Florence, in: The Burlington Magazine, 141 (1999), S. 720–731.

Davidsohn Geschichte

Davidsohn, Robert, Geschichte von Florenz, 4 Bände (mit Teilen), Berlin, 1886–1927.

Davies 1995

Davies, Martin, Making sense of Pliny in the Quattrocento, in: Renaissance Studies, 9 (1995), S. 240–257.

Davisson 1975

Davisson, Darrel D., The Iconology of the S. Trinita Sacristy, 1418–1435: A Study of the Private and Public Functions of Religious Art in the Early Quattrocento, in: The Art Bulletin, 57/3 (September 1975), S. 315–334.

De Angelis d'Ossat 1947

De Angelis d'Ossat, Guglielmo, La casa graffita in Via della Maschera d'Oro, in: Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 5 (1947), S. 5–12.

De Carli 1997

De Carli, Cecilia, I Deschi da parto e la pittura del primo rinascimento toscano, Turin, 1997.

Degenkolb/Knöfel 1998

Degenkolb, Matthias, Knöfel, Dietbert, Untersuchungen zum Einfluss von Holzkohle-Zusatz zu Kalkmörteln, in: Jahresberichte aus dem Forschungsprogramm Steinzerfall – Steinkonservierung, 6 (1994–1996, ersch. 1998), S. 237–245.

Dehio/Riegl 1988

Dehio, Georg, Riegl, Alois, Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900, hrsg. von Marion Wohlleben und Georg Mörsch, Braunschweig, 1988.

Dei ed. Barducci 1984

Dei, Benedetto, La Cronica dall'anno 1400 all'anno 1500, hrsg. von Roberto Barducci, Florenz, 1984.

De la Mare 1976

De la Mare, Albinia, The Library of Francesco Sassetti (1421–1490), in: Cultural Aspects of the Italian Renaissance – Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller, hrsg. von Cecil H. Clough, Manchester/New York, 1976, S. 160–201.

Del Badia 1907

Del Badia, Jodoco, La nuova sede nei Palazzi della Condotta e della Mercanzia, Florenz, 1907.

Del Rosso 1815

Del Rosso, Giuseppe, Ragguaglio di alcune particolarità ritrovate nella costruzione dell'antico Palazzo della Signoria di Firenze, detto in oggi il Palazzo Vecchio, con un aneddoto d'antiquaria in appendice, Siena, 1815.

De Nicola 1918

De Nicola, Giacomo, Notes on the Museo Nazionale of Florence (VII). Two Florentine Cassoni – (2) The Feast of S. John in Florence at the Beginning of the 15th Century, in: The Burlington Magazine, 32/183 (1918), S. 218–226.

Dessi 2014

Dessi, Alessia, La committenza Barbo nella Casa dei Cavalieri di Rodi a Roma, in: Arte e committenza a Roma e nel Lazio tra Umanesimo e Rinascimento maturo, hrsg. von Stefano Colonna, (Saggi di storia dell'arte, 29), Rom, 2014, S. 57–79.

Dezzi Bardeschi 1966

Dezzi Bardeschi, Marco, Il complesso monumentale di San Pancrazio a Firenze ed il suo restauro (nuovi documenti), in: Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura, 13/73–78 (1966), S. 1–66.

Dezzi Bardeschi 1970

Dezzi Bardeschi, Marco, La facciata di Santa Maria Novella, Pisa, 1970.

Dezzi Bardeschi 1981

Dezzi Bardeschi, Marco, Il monumento e il suo doppio. Ideologia e pratica dell'infedele in Toscana, Florenz, 1981.

Dillon 1987

Dillon, Gianvittorio, La casa di Bianca Cappello: decorazione a graffito, primo esempio di restauro, in: *Il giornale dell'arte*, Nr. 5 (1987), S. 50–52.

Dogliani/Bellina/Bona/Biscontin 1986

Dogliani, Francesco, Bellina, Alba, Bona, Andrea, Biscontin, Guido et.al., Ricerca sulle tecnologie storiche di costruzione e manutenzione del Duomo di S. Andrea Ap. A Venzone (UD): le malte da sacco murario. (Tagungsband *Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione ed innovazione*, Bressanone, 1986), Padua, 1986, S. 571–595.

Donato/Vanni Desideri 2001/02

Donato, Eugenio, Vanni Desideri, Andrea, Palazzo Davanzati (Firenze) tra storia e restauro, in: *Archeologia dell'Architettura*, 6 (2001/2002), S. 133–145.

Doren 1901

Doren, Alfred, Die Florentiner Wollentuchindustrie vom vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des modernen Kapitalismus, Stuttgart, 1901.

Dornik-Eger 1966

Dornik-Eger, Hanna, Kaiser Friedrich III. in Bildern seiner Zeit, in: *Ausstellung Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt* [Ausst.-Kat., Wiener Neustadt, St. Peter an der Sperr, 28. Mai–30. Oktober 1966] Wien, 1966, S. 64–86.

Due secoli 1969

Due secoli di pittura murale a Prato: mostra di affreschi, sinopie e graffiti dei secoli XIV e XV [Ausst.-Kat., Prato, Galleria di Palazzo Pretorio, September–November 1969], hrsg. von der Azienda Autonoma di Turismo di Prato, Prato, 1969.

Dunn 1989

Dunn, Josephine M., Andrea del Castagno e i Carducci: documenti vecchi e nuovi riguardanti la villa Carducci di Firenze, in: *Archivio Storico Italiano*, 147/2 (540) (1989), S. 251–275.

E**Eckert 2000**

Eckert, Anja, Die Rustika in Florenz. Mittelalterliche Mauerwerks- und Steinbearbeitungstechniken in der Toskana, (Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung, 7), Braubach, 2000.

Edler 1999

Edler De Roover, Florence, L'Arte della Seta a Firenze nei secoli XIV e XV, hrsg. von Sergio Tonetti, Florenz, 1999.

Ehrle/Stevenson 1897

Ehrle, Franz, Stevenson, Enrico, Gli affreschi del Pinturicchio nel Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom, 1897.

Elam 1979

Elam, Caroline, The Site and Early Building History of Michelangelo's New Sacristy, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 23/1/2 (1979), S. 155–186.

Elet 2002

Elet, Yvonne, Seats of Power. The outdoor benches of early modern Florence, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 61 (2002), S. 444–469.

Eltgen 1995

Eltgen, Ulrich, Steinimitation in Putz und Farbe in Deutschland [Dissertationsschrift, Universität Bonn, 1995], Bonn, 1995.

Emmenegger 1993

Emmenegger, Oskar, Traditional Techniques of Plastering, Masonry and „Pietra Rasa“, in: *Conservation of architectural surfaces: Stones and wall covering*, hrsg. von Graziano Biscontin, Venedig, 1993, S. 105–118.

Erben 1996

Erben, Dietrich, Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento, (Studi / Deutsches Studienzentrum in Venedig, 15), Siegmaringen, 1996.

Erben 2017

Erben, Dietrich, *Architekturtheorie: eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, München, 2017.

Errico/Finozzi/Giglio 1985

Errico, Maria, Finozzi, Stella Sandra, Giglio, Irene, Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI, in: *Bollettino d'arte*, 33/34 (1985), S. 53–134.

Esch 1972

Esch, Arnold, Florentiner in Rom um 1400. Namensverzeichnis der ersten Quattrocento-Generation, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 52 (1972), S. 476–525.

Esposito 2015

Esposito, Daniela, Tecniche costruttive con laterizi a Roma e in area romana fra XIII e XIV secolo, in: *Archeologia dell'Architettura*, 20 (2015), S. 69–74.

EawGlos 2015

European illustrated Glossary of Conversation Terms for Wall Decoration and Architectural Surfaces, hrsg. von Angela Weyer, Pilar Roig Picazo, Daniel Pop, JoAnn Cassar, Aysun Özköse, Jean-Marc Vallet, Ivan Srša, (Schriften des Hornemann-Instituts Hildesheim, 17), Petersberg, 2015.

Ewert 1991

Ewert, Christian, Die Kapitelle der Kutubīya-Moschee in Marrakesch und der Moschee von Tinmal, (Forschungen zur almohadischen Moschee, 4; Madrider Beiträge, 16), Mainz, 1991.

F

Fabbri 1991

Fabbri, Lorenzo, *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del '400: studio sulla famiglia Strozzi*, Florenz, 1991.

Fabriczy 1891

Fabriczy, Cornelius von, *Lo Spedale di Santa Maria degl'Innocenti a Firenze*, in: *Archivio storico dell'Arte*, 4/4 (Juli/August 1891), S. 3–12.

Fabriczy 1892

Fabriczy, Cornelius von, *Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke*, Stuttgart, 1892.

Fabriczy 1904

Fabriczy, Cornelius von, *Michelozzo di Bartolomeo*, in: *Jahrbuch der Königlich-Preußischen Kunstsammlungen*, 25, Beiheft (1904), S. 34–110.

Fabriczy 1907

Fabriczy, Cornelius von, *Brunelleschiana. Urkunden und Forschungen zur Biographie des Meisters*, in: *Jahrbuch der Königlich-Preußischen Kunstsammlungen*, Beiheft, 28 (1907), S. 1–84.

Fahy 1967

Fahy, Everett, *Rezension zu: Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko. 14.–17. Jahrhundert*, in: *The Burlington Magazine*, 109/777 (1967), S. 717.

Fanelli 1973

Fanelli, Giovanni, *Firenze. Architettura e città*, Rom, 1973.

Fanelli 1980

Fanelli, Giovanni, *Firenze (Le città nella storia d'Italia, 9)*, Florenz, 1980.

Fantelli 1988

Fantelli, Pier Luigi, *Appunti per una storia della decorazione pubblica a Padova*, in: *Padova e il suo territorio*, 3/13 (1988), S. 14–17.

Fantelli 1989

Fantelli, Pier Luigi, *Pittura murale esterna nel Veneto: Padova e Provincia*, Bassano del Grappa, 1989.

Fantozzi 1841/1843

Fantozzi, Federigo, *Pianta geometrica della città di Firenze*, dell'ingegnere architetto Federigo Fantozzi, Florenz, (Plan:) 1841, (Text:) 1843.

Fantozzi 1842

Fantozzi, Federigo, *Nuova guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Florenz, 1842.

Farinelli/Francovich 2000

Guida alla Maremma medievale. Itinerari di archeologia nella provincia di Grosseto, hrsg. von Roberto Farinelli und Riccardo Francovich, Siena, 2000.

Favre 2000

Favre, Paule, Facciate a sgraffito in Italia centrale e in Engadina (Svizzera), in: Zanardi, Bruno, Le facciate a sgraffito in Europa e il restauro della facciata del Palazzo Racani-Arroni in Spoleto [Band zum Studientag, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 23. September 2000], Spoleto, 2000 S. 51–57.

Felici 1990

Felici, Alberto, Catalogazione ragionata di affreschi staccati in Firenze nel periodo 1945–1980, in: Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione, hrsg. von Cristina Danti, Mauro Matteini und Arcangelo Moles, Florenz, 1990.

Fenech Kroke 2001

Fenech Kroke, Antonella, Les façades peintes et à sgraffito des palais privés florentins au XVIe siècle [unveröffentlichte Masterarbeit, Université Paris I, 2000].

Fenech Kroke 2001

The History of Florence in painting, hrsg. von Antonella Fenech Kroke, New York/London, 2013.

Ferragni 1984

Ferragni, Daniela, Forti, Massimo, Malliet, Joseph, Mora, Laura, Mora, Paolo, Torraca, Giorgio, La Conservazione degli intonaci sgraffiti: un esempio: la facciata cinquecentesca in via della Fossa a Roma, in: Ricerche di storia dell'arte, 24 (1984), S. 33–43.

Ferrara/Quinterio 1984

Ferrara, Miranda, Quinterio, Francesco, Michelozzo di Bartolomeo, Florenz, 1984.

Ferrazza 1985

Ferrazza, Roberta, Palazzo Davanzati: Elia Volpi e Leopoldo Bengujat, in: Antichità viva, 24/5/6 (1985), S. 62–68.

Ferrazza 1993

Ferrazza, Roberta, Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi, Florenz, 1993.

Fiderer Moskowitz 1983

Fiderer Moskowitz, Anita, Trecento Classicism and the Campanile Hexagons, in: Gesta, 22/1 (1983), S. 49–65.

Filarete ed. Finoli/Grassi 1972

Filarete, Trattato di architettura, hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, 2 Bände, Mailand, 1972.

Finoli 1993

Finoli, Anna Maria, Il Filarete, il Trattato di architettura, la crociera, in: La Ca' Granda di Milano. L'intervento conservativo sul cortile richiniano, hrsg. von Giovanna Alessandrini und Antonio Antonioli, Cinisello Balsamo, 1993, S. 41–47.

Fiorani 2008

Finiture murarie e architetture nel Medioevo: Una panoramica e tre casi di studio nell'Italia centro-meridionale, hrsg. von Donatella Fiorani, Rom, 2008.

Fiorini 1951

Fiorini, Guido, La casa dei Cavalieri di Rodi al Foro di Augusto, Rom, 1951.

Firenze Fotografia 2015

Firenze, ‚fotografia‘ di una città tra storia e attualità. La collezione Borbottoni ed altre vedute dalle raccolte d'arte dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Mostra per il 150° anniversario della proclamazione di Firenze a Capitale del Regno d'Italia nell'ambito del progetto „L'Ente Cassa per Firenze Capitale 1865–1870“ [Ausst.-Kat., Florenz, Ente CRF Spazio Mostre, 17. Februar–5. April 2015], hrsg. von Emanuele Barletti, Florenz, 2015.

Florentiner Malerei München 2017

Florentiner Malerei. Alte Pinakothek: Die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts, hrsg. von Andreas Schumacher mit Annette Kranz und Annette Hojer unter Mitarbeit von Alexander Röstel, Berlin/München, 2017.

Florenz! 2013

Florenz! [Ausst.-Kat., Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 22. November 2013–9. März 2014], hrsg. von Katharina Chrubasik, Annamaria Giusti, Bernd Roeck und Gerhard Wolf, München, 2013.

Foratti 1917

Foratti, Aldo, I tondi nel cortile del Palazzo Riccardi a Firenze, in: L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna, 20 (1917), S. 19–30.

Forster 1976

Forster, Kurt W., The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the Development of Renaissance Buildings, In: The Art Bulletin, 58 (März 1976), S. 109–113.

Förster 1848

Förster, Ludwig, Haus des Apothekers Herrn Semper in Hamburg, in: Allgemeine Bauzeitung, 13 (1848), S. 279–282.

Fortuna 1958

Fortuna, Alberto M., Alcune note su Andrea del Castagno, in: L'arte, 23/57 (1958), S. 345–355.

Fossi Todorow 1986

Palazzo Davanzati, hrsg. von Maria Fossi Todorow, (Biblioteca de ‚Lo Studiolo‘, 2), Florenz, 1986.

Frati 2006

Marco Frati, *De bonis lapidibus conciis. La costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio*, Florenz, 2006.

Fredona 2010

Fredona, Robert A., *Political Conspiracy in Florence, 1340–1382* [Dissertationsschrift, Cornell University, 2010].

Frey 1923

Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 3 Bände, München, Bd. 1: 1923.

Frick 2002

Frick, Carole Collier, *Dressing Renaissance Florence. Families, fortunes, and fine clothing*, Baltimore, 2002.

Friedman 1988

Friedman, David, *Florentine new towns. Urban design in the late Middle Ages*, New York, 1988.

Friedman 1989

Friedman, David, *Il palazzo e la città: facciate fiorentine tra XIV e XV secolo*, in: *Il Palazzo dal Rinascimento a oggi in Italia, nel Regno di Napoli in Calabria. Storia e attualità* [Band zum Convegno internazionale, Reggio Calabria, 20.–22. Oktober 1988], hrsg. von Simonetta Valtieri, Rom, 1989, S. 101–112.

Friedman 1992

Friedman, David, *Palaces and the street in the Late Medieval and Renaissance Italy*, in: *Urban landscapes. International perspectives*, hrsg. von Jeremy W.R. Whitehand und Peter J. Larkham, London, 1992, S. 69–113.

Friedman 2001

Friedman, David, „Fiorenza“: *Geography and representation in a fifteenth century city view*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64/1 (2001), S. 56–77.

Friederich 1932

Friederich, Karl, *Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert*, Augsburg, 1932.

Friedrich III. 1966

Ausstellung *Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt* [Ausst.-Kat., Wiener Neustadt, St. Peter an der Sperr, 28. Mai–30. Oktober 1966], Wien, 1966.

Frommel 1983

Frommel, Christoph Luitpold, *Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II., Teil 1: Der Petersplatz und weitere römische Bauten Pius' II. Piccolomini*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20 (1983), S. 107–154.

Frommel 1984

Frommel, Christoph Luitpold, Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II., Teil 2: Palazzo Venezia, Palazzetto Venezia und San Marco, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 21 (1984), S. 71–164.

Frommel 1994

Frommel, Christoph Luitpold, Living all'antica: Palaces and Villas from Brunelleschi to Bramante, in: *The Renaissance. From Brunelleschi to Michelangelo. The representation of Architecture*, hrsg. von Henry Millon und Vittorio Lampugnani, Venedig, 1994, S. 183–203.

Frommel 2008

Frommel, Christoph Luitpold, Il Palazzo Sforza Cesarini nel Rinascimento, in: *Palazzo Sforza Cesarini*, hrsg. von Lucia Calabrese und Francesco Sforza Cesarini, Rom, 2008, S. 23–44.

Frommel 2009

Frommel, Christoph Luitpold, *Die Architektur der Renaissance in Italien*, München, 2009.

Frommel 2017

Frommel, Sabine, Il modello di palazzo Strozzi e lo sviluppo del modello architettonico, in: *Giuliano da Sangallo: Disegni degli Uffizi*, Florenz/Mailand, 2017, Kat. Nr. 10.

G**Gallori 2016**

Gallori, Corinna Tania, Devozioni, temi e obiettivi domenicani nelle immagini di Santa Maria delle Grazie, in: *Il Convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla fondazione a metà del Cinquecento* [Band zum Studientag, Mailand, 22.–24. Mai 2014], hrsg. von Stefania Buganza und Marco Rainini, (*Memorie Domenicane*, 47/2016), S. 361–378, Abb.: 575–582.

Ganna 2009

Ganna, Raffaella, Palazzo Branda, in: *Lo specchio di Castiglione Olona*, hrsg. von Alberto Bertoni e Rosangela Cervini, Varese, 2009, S. 28–33.

Ganz 2007

Ganz, Maregry A., „Buon amici, ma non per sempre“: Agnolo Acciaiuolo, Dietisalvi Neroni, Luca Pitti, Niccolò Soderini, and the Medici, 1430s to 1460, in: *Italian art, society, and politics*, A Festschrift in Honor of Rab Hatfield, hrsg. von Barbara Deimling, Jonathan K. Nelson und Gary M. Radke, Florenz, 2007, S. 72–82.

Gaye 1839

Gaye, Johannes, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 Bände, Florenz, 1839–40.

Gemäldegalerie/Gesamtverzeichnis 1996

Gemäldegalerie Berlin, *Gesamtverzeichnis*, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, bearb. von Henning Bock et al., red. von Rainald Grosshans, Berlin, 1996.

Gemäldegalerie/Meisterwerke 2010

Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke der europäischen Malerei, Berlin, 2010.

Gentilini 2007

Gentilini, Giancarlo, Scultura decorativa e arredi lapidei, in: Desiderio da Settignano: sculptor of Renaissance Florence [Ausst.-Kat., Paris, Florenz, Washington, 27. Oktober 2006–8. Oktober 2007], hrsg. von Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi und Nicolas Penny, Mailand, 2007, S. 218–221.

Georges 1913/1998

Georges, Karl Ernst, Ausführliches lateinisch-deutsches und deutsch-lateinisches Handwörterbuch, Hannover, 1913 (Nachdruck Darmstadt, 1998).

Ghirlandaio 1996

Domenico Ghirlandaio 1449–1494 [Tagungsband, Florenz, 16.–18. Oktober 1994], hrsg. von Wolfram Prinz und Max Seidel, Florenz, 1996.

Gilbert 1969

Gilbert, Creighton, The earliest guide to Florentine architecture, 1423, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 14/1 (1969/70), S. 33–46.

Gimma 2001

Il centro storico di Viterbo. Chiese, conventi, palazzi, musei e fontane, hrsg. von Maria Giuseppina Gimma, Viterbo, 2001.

Ginori Lisci 1972

Ginori Lisci, Leonardo, I palazzi di Firenze, 2 Bände, Florenz, 1972.

Giorgi/Matracchi 2004

Giorgi, Luca, Matracchi, Pietro, I reperti ipogei delle primitive Santa Maria Novella, Santa Croce, Santa Maria del Fiore, Sant'Egidio, in: S. Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e del Trecento nella città delle fabbriche arnolfiane (Studi e rilievi di architettura medioevale e moderna, 4), hrsg. von Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi, Florenz, 2004, S. 97–112.

Giorgi/Matracchi 2011

Giorgi, Luca, Matracchi, Pietro, La chiesa di Santa Croce e i precedenti insediamenti francescani. Architettura e resti archeologici, in: Santa Croce. Oltre le apparenze, hrsg. von Andrea De Marchi und Giacomo Piratz, (Quaderni di Santa Croce, 4), Pistoia, 2011, S. 13–31.

Giorgi 2012

Giorgi, Luca, Studi e analisi per palazzo Strozzi, in: Piero Sanpaolesi. Restauro e Metodo, hrsg. von Gennaro Tampone, Francesco Gurrieri und Luca Giorgi, Florenz, 2012, S. 237–259.

Giovannini 1993

Giovannini, Prisca, Florentine plasters and sgraffiti from the 13th century: materials, tools and execution technique, in: Science and technology for cultural heritage, 2 (1993), S. 27–42.

Giovannini 1995

Giovannini, Prisca, I „cavatori di pietre per far calcina“ e le conoscenze sulla pietra da calce a Firenze (secoli XVI–XVIII), in: *Le pietre delle città d'Italia* [Tagungsband zu Ehren von Francesco Rodolico, Oktober 1993], hrsg. von Daniela Lamberini, Florenz, 1995, S. 213–225.

Giovenale 1909

Giovenale, Giovanni Battista, Tor Millina, in: *Annuario della Reale Accademia di S. Luca*, 1 (1909/11), S. 127–137.

Giurescu 1977

Giurescu, Ena, Trecento family chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce: architecture, patronage, and competition [Dissertationsschrift, New York University, 1977].

Giurescu 1997

Giurescu, Ena, Trecento Family Chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce: Architecture, Patronage, and Competition [Dissertationsschrift, New York University, 1997].

Giusti 1990

Giusti, Maria Adriana, Edilizia in Toscana dal XV al XVII secolo, Florenz, 1990.

Gnoli 1936/37

Gnoli, Umberto, Facciate graffite dipinte a Roma, in: *Il Vasari*, 14–15/3–4 (1936–37), S. 89–100.

Gnoli/Elenco 1936/37

Gnoli, Umberto, Facciate graffite dipinte a Roma – Elenco delle case graffite e dipinte in Roma, in: *Il Vasari*, 14–15/3–4 (1936–37), S. 101–123.

Gnoli/Elenco 1938

Gnoli, Umberto, Facciate graffite dipinte a Roma (Fortsetzung des Elenco delle case graffite e dipinte in Roma, Gnoli/Elenco 1936/37), in: *Il Vasari*, 16/4 (1938), S. 24–49.

Gnocchi 1988

Gnocchi, Lorenzo, Le preferenze artistiche di Piero di Cosimo de' Medici, in: *Artibus et Historiae*, 9/18 (1988), S. 41–78.

Gobbi Sica 2012

Gobbi Sica, Grazia, *The Florentine Villa. Architecture, History, Society*, London, 2012.

Goffen 1979

Goffen, Rona, *Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*, in: *The Art Bulletin*, 61/2 (Juni 1979), S. 198–222.

Goldthwaite 1980

Goldthwaite, Richard, *Building of Renaissance Florence*, Baltimore/London, 1980.

Goldthwaite 1995

Goldthwaite, Richard, *La famiglia*, in: *Due libri mastri degli Alberti. Una grande compagnia di Calimala, 1348–1358*, hrsg. von Richard A. Goldthwaite, Enzo Settesoldi und Marco Spallanzani, 2 Bände, Florenz, 1995, S. XXV–XXXIV.

Gombrich 1955

Gombrich, Ernst, *Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 18/1–2 (1955), S. 16–34.

Golzio/Zander 1968

Golzio, Vincenzo, Zander, Giuseppe, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Bologna, 1968.

Gosebruch 1958

Gosebruch, Martin, *Florentinische Kapitelle von Brunelleschi bis zum Tempio Malatestiano und der Eigenstil der Frührenaissance*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 8 (1958), S. 63–193.

Graffiti 1993

Graffiti, affreschi e murali a Firenze, Edizione Cooperativa Lo Studio, hrsg. von Amici dei Musei Fiorentini [Ausst.-Kat., Florenz, 1993], Katalogbeiträge von Francesca de Luca und Eleonora Pecchioli, Florenz, 1993.

Grafton 2002

Grafton, Anthony, *Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance*, Berlin, 2002.

Grandjean/Famin 1815

Grandjean de Montigny, August, Famin, August, *Architecture Toscane ou palais, maisons, et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*, Paris, 1815.

Grassi 1972

Grassi, Liliana, *Lo „Spedale di Poveri“ del Filarete*, Mailand, 1972.

Grassi 1981

Grassi, Liliana, „... il glorioso albergo de' poveri di Dio, sotto Francesco Sforza, duca quarto di Milano“, in: *La Ca' Granda. Cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano* [Ausst.-Kat., Mailand, Palazzo Reale, März–August 1981], hrsg. von Anna della Valle, Mailand, 1981, S. 23–43.

Gregori/Blasio 1994

Gregori, Mina, Blasio, Silvia, *Firenze nella Pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, Mailand, 1994.

Gregory 1987

Gregory, Heather, *Palla Strozzi's Patronage and Pre-Medicean Florence*, in: *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy* [Tagungsband, Melbourne, Mai 1983], hrsg. von Francis W. Kent, Patricia Simons und John Christopher Eade, Oxford, 1987, S. 201–220.

Gremmo 2001

Gremmo, Lucia, Tribuna della chiesa di Santa Maria delle Grazie, in: Bramante in Lombardia. Restauri 1974–2000 [Band zur Ausstellung Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Mailand, 24. Oktober–24. November 2001], hrsg. von Rosa Auletta Marrucci, Mailand, 2001, S. 22–25.

Grifi 1896

Grifi, Elvira, Saunterings in Florence, Florenz, 1896.

Gritti 2018

Gritti, Jessica, „al modo che s’usa oggi di in Firenze, all’antica“: il palazzo di Cosimo Medici a Milano, in: Annali di architettura, 30 (2018), S. 21–44.

Guagliumi/Guagliumi 2014

Guagliumi, Silvia, Guagliumi, Luca, Un gioiello d’architettura rinascimentale in Lombardia: la cappellina ed il portico bramanteschi residui della ‚Cascina Pozzobonelli‘ a Milano, Cologno Monzese, 2014.

Gualandi 2007

Gualandi, Daniele, Il restauro di Casa Lapi, in: Cento anni di restauro a Firenze [Ausst.-Kat., Florenz, Sala d’Arme di Palazzo Vecchio, 11.–22. Januar 2008], hrsg. von der Comune di Firenze, Ufficio Belle Arti, Florenz, 2007, S. 199–202.

Gualdi 2009

Gualdi, Fausta, Per il „primo“ Raffaello e per la cappella Tiranni di Giovanni Santi in San Domenico di Caldi, in: Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale [Ausst.-Kat., Urbino, Palazzo Ducale, 4. April 2009–12. Juli 2009], hrsg. von Lorenza Mochi Onori, Mailand, 2009, S. 60–73.

Guasti 1857

Guasti, Cesare, La Cupola di Santa Maria del Fiore illustrata con documenti di archivio dell’Opera secolare, Florenz, 1857.

Guasti 1877

Guasti, Cesare, I Manoscritti Torrigiani Donati al R. Archivio centrale di Stato di Firenze, in: Archivio Storico Italiano, 26/102 (1877), S. 361–416.

Guasti 1887

Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall’Archivio dell’Opera Secolare e da quello di Stato, hrsg. von Cesare Guasti, Florenz, 1887.

Guicciardini/Dori 1952

Guicciardini, Paolo, Dori, Emilio, Le antiche case e il palazzo dei Guicciardini in Firenze, Florenz, 1952.

Gurrieri 1967

Gurrieri, Francesco, Graffiti rinascimentali scoperti in Palazzo Vai, in: Prato. Storia e Arte, 8/19 (1967), S. 229–233.

Gurrieri 1969

Gurrieri, Francesco, I graffiti pratesi di Palazzo Vai, in: *Antichità viva*, 8 (1969), S. 35–39.

Gurrieri 1975

Il Castello dell'Imperatore a Prato, hrsg. von Francesco Gurrieri, Florenz, 1975.

Guerrieri 1992

Guerrieri, Francesco, Il Palazzo Tornabuoni Corsi. Sede a Firenze della Banca Commerciale Italiana, Florenz, 1992.

Gurrieri 1996

Gurrieri, Francesco, Brunelleschi e Michelozzo: Sviluppi architettonici, in: *Santa Croce nel solco della storia*, 1996, S. 233–244.

Gurrieri 2017

Il Campanile di Giotto [Publikation zur Vortragsreihe in Florenz Mai–Juni 2015], hrsg. von Francesco Gurrieri, Florenz, 2017.

Gurrieri/Gori/Petrucci/Tesi 1998

Gurrieri, Francesco, Gori, Stefania, Petrucci, Francesca, Tesi, Valerio, La „Bottega“ dei Benini, Arte e restauro a Firenze nel Novecento, Florenz, 1998.

Güthner 2010

Güthner, Tobias, Florentiner Kaufleute und Bankiers in Rom: Auftraggeberschaft und Repräsentation im 15. und 16. Jahrhundert, München, 2010.

H**Habermayer 1983**

Habermayer, Robert, Mauerwerkstechniken und Steinbearbeitung der romanischen Zeit im ehemaligen Bistum Minden, Hannover, 1983.

Hahn/Renger-Patzsch 1961

Hahn, Hanno, Renger-Patzsch, Albert, Hohenstaufenburgen in Süditalien, Ingelheim am Rhein, 1961.

Haines 1983

Haines, Margaret, La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze, Florenz, 1983.

Hall 1979

Hall, Marcia B., *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565–1577*, Oxford, 1979.

Hammer 2003

Hammer, Ivo, Bedeutung historischer Fassadenputze und denkmalpflegerische Konsequenzen. Zur Erhaltung der Materialität von Architekturoberfläche, in: *Historische Architekturoberflächen. Kalk-Farbe-Putz* [Band zur Internationalen Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München, 20.–22. November 2002] (Hefte des

Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, 39; zugleich Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 117/2003), München, 2003, S. 183–214.

Hansen 2007

Hansen, Hauke Gert, Die verlorene Kirche S. Maria degli Ughi in Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 51/3–4 (2007), S. 555–567.

Hansmann 1993

Hansmann, Martina, Die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato al Monte. Ein dynastisches Grabmonument aus der Zeit Piero de' Medici, in: Piero de' Medici „il Gottoso“. Kunst im Dienste der Mediceer, hrsg. von Andreas Beyer und Bruce Boucher, Berlin, 1993, S. 291–316.

Hansmann 1993

Hansmann, Martina, Andrea del Castagnos Zyklus der „Uomini famosi“ und „Donne famose“: Geschichtsverständnis und Tugendideal im florentinischen Frühhumanismus (=Bonner Studien zur Kunstgeschichte 4), Münster 1993.

Hartt 1945

Hartt, Frederick, Florentine art under fire, Princeton, 1945.

Hartt/Corti/Kennedy 1964

Hartt, Frederick, Corti, Gino, Kennedy, Clarence, The chapel of the Cardinal of Portugal 1434–1459 at San Miniato in Florence, Philadelphia, 1964.

Hatfield 1996

Hatfield, Rab, Giovanni Tornabuoni, i fratelli Ghirlandaio e la cappella maggiore di Santa Maria Novella, in: Domenico Ghirlandaio 1449–1494 [Tagungsband, Florenz, 16.–18. Oktober 1994], hrsg. von Wolfram Prinz und Max Seidel, Florenz, 1996.

Hatfield 2004

Hatfield, Rab, The Funding of the Façade of Santa Maria Novella, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 67 (2004, ersch. 2006), S. 81–127.

Haupt 1922

Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XIII. bis XVIII. Jahrhundert, Bd. 6: Pisa, Siena, Pistoia, San Gimignano, Montepulciano, Lucca, Florenz, Massa, hrsg. von Albrecht Haupt, Berlin, 1922.

Hayez 2012

Hayez, Jérôme, Il migrante e il padrone. Il palazzo nella vita di Francesco Datini, in: Palazzo Datini a Prato, hrsg. von Jérôme Hayez, Florenz, 2012, Bd. 1, S. 169–207.

Hegarty 1996

Hegarty, Melinda, Laurentian patronage in the Palazzo Vecchio. The frescoes of the Sala dei Gigli, in: The Art Bulletin, 78/2 (1996), S. 264–285.

Heikamp 1966

Heikamp, Detlef, [Rezension zu:] Thiem, Christel, Thiem, Gunther, Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko. 14. bis 17. Jahrhundert, München 1964, in: Kunstchronik, 19 (1966), S. 75–78.

Helas 2004

Helas, Philine, Ghirlandaios Fresken in der sala dei gigli: „ewiges“ Abbild einer ephemeren Inszenierung?, in: Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance, hrsg. von Michael Rohlmann, Weimar, 2004, S. 63–88.

Hespers 2007

Hespers, Simone, Kunstlandschaft. Eine terminologische und methodologische Untersuchung zu einem kunstwissenschaftlichen Raumkonzept, Stuttgart, 2007.

Heydenreich 1960

Heydenreich, Ludwig Heinrich, Il bugnato rustico nel '400 e nel '500, in: Bollettino Centro di Studi Andrea Palladio, 2 (1960), 40–41.

Heydenreich 1961

Heydenreich, Ludwig Heinrich, Über den Palazzo Guadagni in Florenz, in: Eberhardt Hanfstaengl zum 75. Geburtstag, München, 1961, S. 43–51.

Heydenreich/Lotz 1974

Heydenreich, Ludwig Heinrich, Lotz, Wolfgang, Architecture in Italy 1400–1600, (Pelican History of Art, 38), Harmondsworth/Middlesex, 1974.

Hieronymus ed. Migné

Hieronymus Stridonensis, De nominibus Hebraicis, hrsg. von Jacques Paul Migné, Paris, 1845.

Hirschfeld 1911

Hirschfeld, Werner, Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI. und XVII. Jahrhundert, Halle, 1911.

Hochkirchen 1990

Hochkirchen, Dorothea, Mittelalterliche Steinbearbeitung und die unfertigen Kapitelle des Speyrer Doms, Köln, 1990.

Höfler 1988

Höfler, Janez, Maso di Bartolomeo und sein Kreis, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 32/3 (1988), S. 537–546.

Höfler 2004

Höfler, Janez, Der Palazzo Ducale in Urbino unter den Montefeltro (1376–1508). Neue Forschungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte, Regensburg, 2004.

Höger 1976

Höger, Annegret, Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und -Altären des Trecento in Florentiner Kirchen [Dissertationschrift, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 1976], Bonn, 1976.

Holgate 2002

Holgate, Ian, Paduan culture under Venetian care. The Patronage of Bishop Pietro Donato (Padua 1428–47), in: *Renaissance studies* 16 (2002), S. 1–23.

Hollberg Tessuto 2017

Tessuto e ricchezza a Firenze nel '300 [Ausst.-Kat., Florenz, Galleria dell'Accademia, 5. Dezember 2017–18. März 2018], hrsg. von Cecilie Hollberg, Florenz/Mailand, 2017.

Hollingsworth 1984

Hollingsworth, Mary, The architect in fifteenth century Florence, in: *Art History*, 7 (1984), S. 385–410.

Holmes 1992

Holmes, George, in: *Cosimo ,il Vecchio' de' Medici, 1389–1464. Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth*, hrsg. von Francis Ames-Lewis, Oxford, 1992, S. 21–31.

Hoshino 1980

Hoshino, Hidetoshi, *Il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII–XV*, (Biblioteca storica toscana, 21), Florenz, 1980.

Howard 2008

Howard, Peter, Preaching Magnificence in Renaissance Florence, in: *Renaissance Quarterly*, 61 (2008), S. 325–369.

Howard 2012

Howard, Peter, *Creating Magnificence in Renaissance Florence*, Toronto, 2012.

Howard 2016

Howard, Peter, „In Magnificentiae Cosmi Medicei Florentini“. Maffei preaching „against the grain“, in: *The Badia Fiesolana. Augustinian and academic locus amoenus in the Florentine hills*, hrsg. von Angela Dressen und Klaus Pietschmann, Wien, 2016, S. 117–131.

Hub 2020

Hub, Berthold, *Filarete: Der Architekt der Renaissance als Demiurg und Pädagoge*, (Hermathena, 2), Wien/Köln/Weimar, 2020.

Hunt 1994

Hunt, Edwin S., *The medieval super-companies. A study of the Peruzzi company of Florence*, Cambridge, 1994.

Huth 2014

Huth, Andreas, *Albaria insignita. Zur Technologie der Sgraffito-Dekorationen des 15. Jahrhunderts in Florenz*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 28 (2014), S. 5–28.

Huth 2015

Huth, Andreas, „Un bel dossale Robbiano“ in der Basilika des Bode-Museums. Der Madonnen-Altar von Andrea della Robbia für Francesco Sassettis Villa bei Florenz, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 54 (2012) (ersch. 2015), S. 21–37.

Huth 2016

Huth, Andreas, Grauer Putz, silberne Fassade. Zur Rolle der Kunst in den Sgraffito-Dekorationen des Florentiner Quattrocento, in: *Die Farbe Grau* [Tagungsband, Mainz, 18.–20. April 2013], hrsg. von Magdalena Bushart und Gregor Wedekind, (Phoenix. Mainzer kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 1), München, 2016, S. 71–89.

Huth 2019a

Huth, Andreas, „Zum ersten Male wieder seit der Zeit der Renaissance“ – Die Wiederentdeckung der Sgraffito-Technik im 19. Jahrhundert, in: *Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren*, hrsg. von Magdalena Bushart, Henrike Haug und Stefanie Stallschus, (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, Bd. 4), Wien/Köln/Weimar, 2019, S. 119–143.

Huth 2019b

Huth, Andreas, „Degli sgraffiti delle case...“ Zur Geschichte, Technologie und Erhaltung von Sgraffito-Dekorationen in Italien, in: *Sgraffito im Wandel. Materialien, Techniken, Themen und Erhaltung/Sgraffito in Change. Materials, techniques, Topics, and Preservation* [Tagungsband, Hildesheim, 2.–4. November 2017], (Schriften des Hornemann Instituts, Bd. 19, zugleich: Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Bd. 51), hrsg. von Angela Weyer und Kerstin Klein, Petersberg, 2019, S. 94–111.

Hyman 1975

Hyman, Isabelle, Notes and Speculations on S. Lorenzo, Palazzo Medici, and an Urban Project by Brunelleschi, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 34/2 (1975), S. 98–120.

Hyman 1977

Hyman, Isabelle, Fifteenth century Florentine studies: The Palazzo Medici and a ledger for the church of San Lorenzo [Dissertationsschrift, New York University, 1968], New York, 1977.

I**Isidor ed. Lindsay 1911**

Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum, libri XX, hrsg. von Wallace Martin Lindsay, 2 Bände, Oxford, 1911.

J**Jacks 1996**

Jacks, Philip, Michelozzo di Bartolomeo and the ‚Domus Pulcra‘ of Tommaso Spinelli in Florence, in: *architectura – Journal of the History of Architecture*, 26 (1996), S. 47–83.

Jacks 1999

Jacks, Philip, Gli Spinelli in Santa Croce, in: *Il Principe architetto* [Tagungsband, Mantua, 21.–23. Oktober 1999], hrsg. von Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti und Cesare Vasoli, (Ingenium, 4), Florenz, 1999, S. 455–492.

Jacks/Caferro 2001

Jacks, Philip Joshua, Caferro, William, *The Spinelli of Florence. Fortunes of a Renaissance Merchant Family*, University Park/Pennsylvania, 2001.

Jacobsen 2001

Jacobsen, Werner, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, München, 2001.

Jacorossi/Bargellini 1972

Jacorossi, Marcello, Bargellini Pietro, *I Palazzi fiorentini. Quartiere di San Giovanni*, Florenz, 1972.

Janson-LaPalme 1975

Janson-LaPalme, Robert J. H., *Taddeo Gaddi's Baroncelli Chapel. Studies in Design and Content* [Dissertationsschrift, Princeton University, 1975], Princeton, 1976.

Jehel 2001

Georges Jehel, *L'Italie et le Maghreb au Moyen Âge. Conflits et échanges du VII^e au XV^e siècle*, Paris, 2001.

Jenkins 1970

Jenkins, David Fraser, *Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970), S. 162–170.

Jones 1984

Jones, Roger, *Palla Strozzi e la Sagrestia di S. Trinita*, in: *Rivista d'Arte*, 1/37, 1984, S. 9–106.

Joost-Gaugier 1982

Joost-Gaugier, Christiane L., *Castagno's humanistic program at Legnaia and its possible inventor*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45/3 (1982), S. 274–282.

K**Kanter 2005**

Kanter, Laurence B., *A Decade of Transition (1422–32)*, in: *Fra Angelico* [Ausst.-Kat., New York, Metropolitan Museum, 26. Oktober 2005–29. Januar 2006], hrsg. von Laurence B. Kanter und Pia Palladino, New York, 2005, S. 79–87.

Karl 2017

Karl, Daniela, *Die Maltechnik der Florentiner Meister*, in: *Florentiner Malerei. Alte Pinakothek: Die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Andreas Schumacher mit Annette Kranz und Annette Hojer unter Mitarbeit von Alexander Röstel, Berlin/München, 2017, S. 56–91.

Karwacka Codini 2005

Karwacka Codini, Ewa, Ospedale dei trovatelli, in: *Architettura a Pisa nel primo periodo mediceo*, hrsg. von Ewa Karwacka Codini, (*Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento*), Rom, 2010, S. 36–47.

Kecks 2000

Kecks, Ronald G., Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance, (*Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 4/2*), München/Berlin, 2000.

Kemp 2001/2006

Kemp, Wolfgang, Kommunikative Distanz. Zu den Anfängen der Fassade am Beispiel des Trierer Doms, in: *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, hrsg. von Kilian Heck, München, 2006, S. 309–327.

Kent/Kent 1979

Kent, Dale, Kent, Francis W., Two comments of March 1445 on the Medici palace, in: *The Burlington Magazine*, 121 (1979), S. 795–796.

Kent 1981

Kent, Francis W., Making of a Renaissance Patron of the Arts, in: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, Bd. 2: A Florentine Patrician and his Palace*, (*Studies of the Warburg Institute, 24/2*), London, 1981, S. 9–95.

Kent 1987

Kent, Francis W., Palaces, Politics and Society in Fifteenth-Century Florence, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 2 (1987), S. 41–70.

Kent 2004

Kent, Francis W., *Lorenzo de' Medici and the Arte of Magnificence*, Baltimore, 2004.

Kent 2007

Kent, Dale, 'The Lodging House of All Memories': An Accountant's Home in Renaissance Florence, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 66/4 (2007), S. 444–463.

Kent 2009

Kent, Dale, *Friendship, love, and trust in Renaissance Florence*, Cambridge, 2009.

Kent/Elam 2015

Kent, Francis W., Elam, Caroline, Piero del Massaio. Painter, mapmaker and military surveyor, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 57/1 (2015), S. 65–89.

King 1998

King, Catherine E., *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy c. 1300–1550*, Manchester/New York, 1998.

Kirshner 2015

Kirshner, Julius, *Marriage, Dowry, and Citizenship in Late Medieval and Renaissance Italy*, Toronto, 2015.

Klapisch-Zuber 1985

Klapisch-Zuber, Christiane, *Women, family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago, 1985.

Klapisch-Zuber 1995

Klapisch-Zuber, Christiane, *Das Haus, der Name, der Brautschatz. Strategien und Rituale im gesellschaftlichen Leben der Renaissance*, (Reihe Geschichte und Geschlechter, 7), Frankfurt 1995.

Klotz 1969

Klotz, Heinrich, L. B. Albertis „De re aedificatoria“ in Theorie und Praxis, in: *Architektur. Texte zur Geschichte, Theorie und Kritik des Bauens*, Ostfildern-Ruit 1996, S. 130–141 (zuerst in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 32 [1969], S. 93–103).

Klotz 1984

Klotz, Heinrich, *Der Florentiner Stadtpalast. Zum Verständnis einer Repräsentationsform*, Weimar, 1984.

Klotz 1990

Klotz, Heinrich, *Filippo Brunelleschi: Seine Frühwerke und die mittelalterliche Tradition*, Stuttgart, 1990.

Klotz-Warislohner 1999

Klotz-Warislohner, Gerhard, *Mauermörtel*, in: *Burgen in Mitteleuropa. Ein Handbuch*, Bd. 1, Stuttgart, 1999.

Knoepfli/Emmenegger 1990

Knoepfli, Albert, Emmenegger, Oskar, *Die Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Band 2: *Wandmalerei, Mosaik*, hrsg. von Albert Knoepfli, Oskar Emmenegger, Manfred Koller und André Meyer, Stuttgart, 1990.

Kobler 2003

Kobler, Friedrich, *Mauertugungen. Ihre Erscheinung zwischen Funktion und Gestaltung*, in: *Historische Architekturoberflächen. Kalk-Farbe-Putz* [Band zur Internationalen Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München, 20.–22. November 2002] (Hefte des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, 39; zugleich Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 117/2003), München, 2003, S. 76–80.

Kohl/Witt 1978

Kohl, Benjamin G., Witt, Ronald G., *The Earthly Republic: Italian Humanists on Government and Society*, Manchester, 1978.

Kohl 1998

Kohl, Benjamin G., *Padua under the Carrara, 1318–1405*, Baltimore, 1998.

Koller 1990

Koller, Manfred, Wandmalerei der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 2: Wandmalerei, Mosaik, hrsg. von Albert Knoepfli, Oskar Emmenegger, Manfred Koller und André Meyer, Stuttgart, 1990.

Koller 2019

Koller, Manfred, Sgraffito: Erscheinungsformen, Techniken und Restaurierungsprobleme, in: Sgraffito im Wandel. Materialien, Techniken, Themen und Erhaltung/Sgraffito in Change. Materials, techniques, Topics, and Preservation [Tagungsband, Hildesheim, 2.–4. November 2017], (Schriften des Hornemann Instituts, Bd. 19, zugleich: Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Bd. 51), hrsg. von Angela Weyer und Kerstin Klein Petersberg, 2019, S. 44–58.

Königer 1990

Königer, Maribel, Die profanen Fresken des Palazzo Davanzati in Florenz. Private Repräsentation zur Zeit der internationalen Gotik, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 34/3 (1990), S. 245–278.

Kraus/Wisser/Knöfel 1989

Kraus, Katrin, Wisser, Stefan, Knöfel, Dietbert, Gruppe 6 (Stein), Über das Löschen von Kalk vor der Mitte des 18. Jahrhunderts. Literaturobwertung und Laborversuche, in: Arbeitsblätter für Restauratoren, Heft 1 (1989), S. 206–211.

Krautheimer 1994

Krautheimer, Richard, Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate, in: Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, hrsg. von Henry Millon und Vittorio Magnago Lampugnani, Mailand, 1994, S. 233–258.

Kress 2003

Kress, Susanne, Die camera di Lorenzo, bella im Palazzo Tornabuoni. Rekonstruktion und künstlerische Ausstattung eines Florentiner Hochzeitszimmers des späten Quattrocento, in: Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance, hrsg. von Michael Rohlmann, Weimar, 2003, S. 245–285.

Kreytenberg 1984

Kreytenberg, Gert, Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts, (Italienische Forschungen, 3), München, 1984, S. 56–78.

Krüger 2007

Ingrid Krüger, Arnolfo di Cambio als Architekt und die Stadtbaukunst in Florenz um 1300, Worms, 2007.

Kubler 1962

Kubler, George, The Shape of Time. Remarks on the History of Things, New Haven/London, 1962.

Kubler 1982

Kubler, George, Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, übers. von Bettina Blumenberg, Frankfurt am Main, 1982.

L

Ladis 1982

Ladis, Andrew, Taddeo Gaddi. Critical reappraisal and catalogue raisonné, Columbia/London, 1982.

Lange/Bühlmann/Lange 1867

Lange, Emil, Bühlmann, Joseph, Die Anwendung des Sgraffito für Façaden-Decoration. Nach italienischen Originalwerken dargestellt und bearbeitet von Emil Lange und Joseph Bühlmann, unter Mitwirkung von Ludwig Lange, Baurath und Professor an der k. Akademie zu München, München/Berlin, 1867.

Leccese 1914

Leccese, Salvatore, Cronaca d'arte e storia, Firenze – Antiche Fabbriche, in: Arte e Storia. Rivista mensile, 33/11 (15. November 1914), S. 346–348.

Lechi 1974

Lechi, Fausto, Le dimore bresciane in cinque secoli di storia, o. O., 1974.

Lefevre 1972

Lefevre, Renato, Fiorentini a Roma nel '400: I Dati, in: Studi romani, 20/2 (1972), S. 187–197.

Lehmann 1936

Lehmann, Heinz, Une vue de Place Ognissanti à Florence, in: Gazette des Beaux-Arts, 6 (1936), S. 244–247.

Leinz 1977

Leinz, Gottlieb, Die Loggia Rucellai, ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia. Mit einem Katalog Florentiner ‚Loggienfamilien‘ [Dissertationsschrift, Universität Bonn, 1977], Bonn, 1977.

Leitner 2005

Leitner, Heinz, Behandlung von salzbelasteter Wandmalerei: eine interdisziplinäre Aufgabe aus Sicht eines Restaurators, in: Restoration of Buildings and Monuments/Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege, 11/6 (2005), S. 365–380.

Lensi 1920

Lensi, Alfredo, Il Palagio della Parte Guelfa in Firenze, in: Dedalo. Rassegna d'arte, 1 (1920), S. 250–162.

Lensi 1924

Lensi, Alfredo, Il Palagio della Parte Guelfa, in: Il secentenario della morte di Dante 1321–1921, celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna, Firenze, Roma, Ravenna/Florenz/Rom, 1924, S. 191–141.

Lensi Orlandi 1977

Lensi Orlandi, Giulio, Il Palazzo vecchio di Firenze, Florenz, 1977.

Letarouilly 1849–1866

Letarouilly, Paul Marie, *Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la Ville de Rome*, 6 Bände, Liège, 1849–1866.

Leuker 2007

Leuker, Tobias, *Bausteine eines Mythos: Die Medici in Dichtung und Kunst des 15. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar, 2007.

Lex. Kunstwissenschaft 2011

Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. *Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart, 2011.

Lex. Renaissance-Humanismus 2014

Renaissance-Humanismus. *Lexikon zur Antikerezeption*, hrsg. von Manfred Landfester, (Der neue Pauly, Supplemente, 9), Stuttgart, 2014.

Lex. Theologie Kirche

Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Walter Kasper, Freiburg, 1993–2001.

Libri Alberti 1995

Due libri mastri degli Alberti. Una grande compagnia di Calimala, 1348–1358, hrsg. von Richard A. Goldthwaite, Enzo Settesoldi und Marco Spallanzani, 2 Bände, Florenz, 1995.

Lillie 1984

Amanda Lillie, Francesco Sassetti and his Villa at La Pietra, in: *Oxford, China and Italy – Writings in Honour of Sir Harold Acton on his Eightieth Birthday*, hrsg. von Edward Chaney und Neil Ritchie, Florenz, 1984, S. 83–93.

Lillie 1995

Lillie, Amanda, *The Humanist Villa Revisited*, in: *Language and Images of Renaissance Italy*, hrsg. von Alison Brown, Oxford, 1995, S. 193–215.

Lillie 2000

Lillie, Amanda, *Memory of Place: Luogo and lineage in the fifteenth-century Florentine countryside*, in: *Art, memory, and family in Renaissance Florence*, hrsg. von Patricia Lee Rubin und Giovanni Ciappelli, Cambridge, 2000, S. 195–214.

Lillie 2005

Lillie, Amanda, *Florentine Villas in the Fifteenth Century. An Architectural and Social History*. Cambridge, 2005.

Lillie/Mussolin 2017

Lillie, Amanda, Mussolin, Mauro, *The wooden models of Palazzo Strozzi as flexible instruments in the design process*, in: *Giuliano da Sangallo*, hrsg. von Amadeo Belluzzi, Carolin Elam und Francesco Paolo Fiore, Mailand, 2017, S. 210–228.

Limburger 1910

Limburger, Walther, Die Gebäude von Florenz, Architekten, Straßen und Plätze in alphabetischen Verzeichnissen, Leipzig, 1910.

Limburger/Fossi 1968

Limburger, Walther, Le costruzioni di Firenze, Übersetzung mit aktualisierten bibliografischen und historischen Anmerkungen von Mazzino Fossi, unpubliziertes Typoskript in der BSBAP – Biblioteca della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio per le province di Firenze Pistoia e Prato, 4/166.

Linaker 1915

Linaker, Arturo, I restauri del Palazzo Mediceo Riccardi, in: Atti della Società Colombaria di Firenze, 15 (1913/14), Florenz, 1915.

Lindow 2007

Lindow, James R., The Renaissance Palace in Florence. Magnificence and Splendour in Fifteenth-Century Italy, Aldershot, 2007.

Lingohr 1997

Lingohr, Michael, Der Florentiner Palastbau der Hochrenaissance – Der Palazzo Bartolini-Salimbeni in seinem historischen und architekturgeschichtlichen Kontext, Worms, 1997.

Lingohr 2005

Lingohr, Michael, Architectus. Überlegungen zu einem vor- und frühneuzeitlichen Berufsbild, in: architectura – Journal of the History of Architecture, 35/1 (2005), S. 47–68.

Lingohr 2006

Lingohr, Michael, Architektenstil, Zeitstil oder Politikum. Zur Fassadengestaltung des Florentiner Renaissancepalastes, in: Bauen als Kunst und historische Praxis (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 26/1), 2006, S. 159–204.

Lohde 1868

Lohde, Max, [Rezension zu:] Lange, Emil, Bühlmann, Joseph, Die Anwendung des Sgraffito für Façaden-Decoration. Nach italienischen Originalwerken dargestellt und bearbeitet von Emil Lange und Joseph Bühlmann, unter Mitwirkung von Ludwig Lange, Baurath und Professor an der k. Akademie zu München, München/Berlin 1867, in: Zeitschrift für Bauwesen, 18 (1868), Sp. 141–144.

Lomazzo 1590

Lomazzo, Gian Paolo, Idea del Tempio della Pittura, Mailand, 1590.

Lomazzo ed. Ciardi

Lomazzo, Gian Paolo, Idea del Tempio della Pittura, in: ders., Scritti sulle arti, Bd. 1, hrsg. von Roberto Paolo Ciardi, Florenz, 1973, S. 241–373.

Looper 1992

Looper, Matthew G., Political messages in the Medici palace garden, in: Journal of garden history, 12 (1992), S. 255–268.

Lóvei 1993

Lóvei, Pál, Fassaden mit gemalter Quaderung bei Profanbauten des mittelalterlichen Ungarn, in: Putz und Farbigkeit an mittelalterlichen Bauten, hrsg. von Hartmut Hofrichter, (Veröffentlichung der Deutschen Burgenvereinigung e.V., Reihe B: Schriften), Marksburg/Braubach, 1993, S. 85–96.

Lucarella 1986

Lucarella, Agostino, Storia dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze, Bari, 1986.

M**Maccaferri 2007**

Maccaferri, Luca, Sulla genesi di una demora rinascimentale fiorentina: Il palazzo degli Antinori, in: Naldi, Giovanna, Futuro antico. Storia della famiglia Antinori e del suo palazzo, Florenz, 2007, S. 244–262.

Maccari 1874

Maccari, Enrico, Graffiti e chiaroscuri, esistenti nell'esterno delle case, riprodotti in rame (Saggi di architettura e decorazione italiana, 3), Rom, 1874.

Macci/Orgera 1994

Macci, Loris, Orgera, Valeria, Architettura e civiltà delle torri. Torri e famiglienella Firenze medievale, Florenz, 1994.

Machiavelli ed. Vivanti 2005

Machiavelli, Niccolò, Opere, hrsg. von Corrado Vivanti, 3 Bände, Turin, 2005.

Machiavelli ed. Reumont 1934

Machiavelli, Niccolò, Geschichte von Florenz, übers. von Alfred von Reumont, Wien, 1934.

Mack 1972

Mack, Charles Randall, Studies in the architectural career of Bernardo di Matteo Ghamberelli called Rossellino [Dissertationsschrift, University of North Carolina, 1972].

Mack 1974

Mack, Charles Randall, The Rucellai Palace: Some New Proposals, In: The Art Bulletin, 56/4 (Dezember 1974), S. 517–529.

Mack 1981

Mack, Charles Randall, Brunelleschi's spedale degli Innocenti rearticulated, in: architectura – Journal of the History of Architecture, 11 (1981), S. 129–146.

Mack 1982

Mack, Charles Randall, Bernardo Rossellino, L. B. Alberti and the Rome of Pope Nicolas V, in: South-eastern College Art Conference review, 10 (1982), S. 60–69.

Mack 1987

Mack, Charles Randall, Pienza. The Creation of a Renaissance City, Ithaca/London 1987.

Maestri 1989

Maestri fiorentini nei cantieri romani del cinquecento, hrsg. von Silvia Danesi Squarzina, (Fonti e documenti per la storia dell'architettura, 10), Rom, 1989.

Maffei 1990

La casa fiorentina nella storia della città dalle origini all'Ottocento, hrsg. von Gian Luigi Maffei, Venedig, 1990.

Magnuson 1958

Magnuson, Torgil, Studies in Roman Quattrocento Architecture, Stockholm, 1958.

Maier 2012

Maier, Jessica, A „True Likeness“: The Renaissance City Portrait, in: Renaissance Quarterly, 65/3 (2012), S. 711–752.

Manetti ed. Saalman 1970

The Life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti, hrsg. von Howard Saalman, übers. ins Engl. von Catherine Enggass, Pennsylvania/London, 1970

Manganelli del Fa' 1987

Manganelli del Fa', Carlo, Pietra Serena e Pietraforte: le arenarie utilizzate nell'architettura fiorentina. Alterazione, restauro, conservazione, in: Il progetto di restauro e alcune realizzazioni [Tagungsband und Ausst.-Kat., Rom, 20.–22. November 1986], hrsg. von Maria Giuseppina Gimma, Rom, 1987, S. 108–115.

Mandelli/Bartoli 1989

Mandelli, Emma, Bartoli, Maria Teresa, Palazzi del Rinascimento. Dal rilievo al confronto (catalogo), (Studi e documenti di architettura, 16, Sonderheft), Florenz, 1989.

Manni Osservazioni

Manni, Domenico Maria, Osservazioni istoriche [...] sopra i sigilli antichi de' secoli bassi, Florenz, 1740.

Marchionne ed. Delizie 3/9/1777

Marchionne di Coppo Stefani, Istoria fiorentina, Bd. 3, (Delizie degli eruditi toscani, 9), hrsg. von Ildefonso di San Luigi, Florenz, 1777.

Marchionne ed. Delizie 6/12/1779

Marchionne di Coppo Stefani, Istoria fiorentina, Bd. 6, (Delizie degli eruditi toscani, 12), hrsg. von Ildefonso di San Luigi, Florenz, 1779.

Marchionne ed. Delizie 8/14/1781

Marchionne di Coppo Stefani, Istoria fiorentina, Bd. 8, (Delizie degli eruditi toscani, 14), hrsg. von Ildefonso di San Luigi, Florenz, 1781.

Marchionne ed. Delizie 11/17/1783

Marchionne di Coppo Stefani, *Istoria fiorentina*, Bd. 11, (Delizie degli eruditi toscani, 11/17), hrsg. von Ildefonso di San Luigi, Florenz, 1783.

Marchionne ed. Rodolico 1903/1955

Marchionne di Coppo Stefani, *Cronaca fiorentina*, hrsg. von Niccolò Rodolico, (*Rerum italicarum scriptores*, 30,1), Città di Castello, 1903 [erschienen 1955].

Marchini 1959

Marchini, Giuseppe, Giuliano da Maiano. *Appunti dalle lezioni di Giuseppe Marchini. Anno accademico 1958–1959*, Florenz, 1959.

Marchini 1961

Marchini, Giuseppe, *Il Palazzo Datini a Prato*, in: *Bollettino d'Arte*, 46 (1961), S. 212–218.

Marchini 1969

Marchini, Giuseppe, *Due secoli di pittura murale a Prato. Mostra di affreschi, sinopie e graffiti dei secoli XIV e XV*, Prato, 1969.

Marchini/Micheletti 1987

La chiesa di Santa Trinita a Firenze, hrsg. von Giuseppe Marchini und Emma Micheletti, Florenz, 1987.

Marsch 2010

Marsch, Angelika, Friedrich Bernhard Werner: 1690–1776. *Corpus seiner europäischen Städteansichten, illustrierten Reisemanuskripte und der Topographien von Schlesien und Böhmen-Mähren*, Weißhorn, 2010.

Marsciano 2008

Marsciano, Raffaella di, *Palazzo Sforza Cesarini in Roma*, in: *Palazzo Sforza Cesarini*, hrsg. von Lucia Calabrese und Francesco Sforza Cesarini, Rom, 2008, S. 103–107.

Martines 1963

Martines, Lauro, *The Social World of the Florentine Humanists 1490–1460*, London, 1963.

Marrucci 2001

Lombardia. Restauri 1974–2000, hrsg. von Rosa Auletta Marrucci, Mailand, 2001.

Mather 1942

Mather, Rufus Graves, *New Documents on Michelozzo*, in: *The Art Bulletin*, 24/3 (1942), S. 226–231.

Matteini 1991

Matteini, Mauro, *In Review: An Assessment of Florentine Methods of Wallpainting Conservation Based on the Use of Mineral Treatments*, in: *The Conservation of Wall Paintings* [Band zum Symposium des Courtauld Institute of Art und dem Getty Conservation Institute, 13.–16. Juli 1987], hrsg. von Sharon Cather, London, 1991, S. 137–149.

Mazzatinti/Degli Azzi 1911

Mazzatinti, Giuseppe, Degli Azzi, Giuseppe, Gli archivi della storia d'Italia, Bd. 7, Rocca San Casciano, 1911.

Mazzè 1998

Mazzè, Angela, La decorazione murale. Stucchi affreschi graffiti nella trattatistica (1 sec. a.C.–XIX sec.), Palermo/Sao Paolo, 1998.

Mazzini 1982

Mazzini, Franco, I mattoni e le pietre di Urbino, Urbino, 1982.

Mazzini 2004

Mazzini, Donata, Villa Medici a Fiesole. Leon Battista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale, Florenz, 2004.

Mazzoni 2010

Mazzoni, Vieri, Accusare e proscrivere il nemico politico. Legislazione antighibellina e persecuzione giudiziaria a Firenze (1347–1378), (Dentro il Medioevo. Temi e ricerche di storia economica e sociale, Collana del Dipartimento di Storia dell'Università di Siena, 4), Ospedaletto (Pisa), 2010.

Mecatti 1755

Mecatti, Giuseppe Maria, Storia cronologia della città di Firenze, Neapel, 1755.

Meckseper 2012

Meckseper, Cord, Das Piano nobile. Eine abendländische Raumkategorie, Hildesheim/Zürich/New York, 2012.

Melato 2012

Melato, Fabrizio Maria Alessio, Dizionario etimologico Longobardo-Italiano, Perugia, 2012.

Mencherini 1929

Mencherini, Saturnino, Santa Croce di Firenze. Memorie e documenti, Florenz, 1929.

Mercati 1925

Mercati, Giovanni, Per la cronologia della vita e degli scritti di Niccolò Perotti arcivescovo di Siponto. Ricerche, Rom, 1925 (Reprint 1973).

Meyer 1993

Meyer, André, Verputz und Tünche an mittelalterlichen Bauten: Schutzschicht oder Dokument, in: Putz und Farbigekeit an mittelalterlichen Bauten, hrsg. von Hartmut Hofrichter, Stuttgart, 1993, S. 23–29.

Michalsky 1999

Michalsky, Tanja, Der Reliefzyklus am Florentiner Domcampanile oder die Kunst der Bildhauer, sich an der Heilsgeschichte zu beteiligen, in: Artes im Mittelalter, hrsg. von Ursula Schaefer, Berlin, 1999, S. 324–343.

Middeldorf 1955

Middeldorf, Ulrich, L'Angelico e la scultura, in: *Rinascimento*, 6/2 (1955), S. 179–194.

Middeldorf 1966

Middeldorf, Ulrich, [Rezension zu:] Thiem, Christel, Thiem, Gunther, Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko. 14. bis 17. Jahrhundert, München 1964, in: *Renaissance News*, Bd. 19, Nr. 2 (1966), S. 146–147.

Milanesi 1887

Milanesi, Gaetano, Documenti inediti dell'arte toscana dal XII al XVI secolo, in: *Il Buonarroti*, 2/10 (1887).

Milanesi 1901

Milanesi, Gaetano, Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo, Florenz, 1901.

Minerbetti ed. Bellondi 1969

Cronica volgare di anonimo fiorentino: dall'anno 1385 al 1409 [früher Piero di Giovanni Minerbetti zugeschrieben, AH], hrsg. von Elina Bellondi, (*Rerum italicarum scriptores*, 27,2), Turin, 1969.

Miniatura 2003

Miniatura del '400 a San Marco. Dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico [Ausst.-Kat., Florenz, Museo di San Marco, 1. April–30. Juni 2003], hrsg. von Magnolia Scudieri und Giovanna Rasario, Florenz, 2003.

Missirini 1839

Missirini, Melchior, Della chiesa priorale di S. Remigio e del suo altare del SS. Sacramento, Florenz, 1839.

Mitrović 2005

Mitrović, Branko, *Serene Greed of the Eye. Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundations of Renaissance Architectural Theory*, München/Berlin, 2005.

Moisè 1845

Moisè, Francesco, Santa Croce di Firenze, Florenz, 1845.

Möller 1993

Möller, Roland, Oberflächenstruktur und Farbigkeit durch Steinbearbeitung – Putz und Farbe an mittelalterlichen Bauten in Thüringen, in: *Putz und Farbigkeit an mittelalterlichen Bauten*, (Veröffentlichung der Deutschen Burgenvereinigung e.V., Reihe B: Schriften), hrsg. von Hartmut Hofrichter, Marksburg/Braubach, 1993, S. 36–50.

Molho 1970

Molho, Anthony, *The florentine „Tassa dei Traffichi“ of 1451*, (*Studies in the Renaissance*, 17), New York, 1970.

Molho 1971

Molho, Anthony, *Florentine public finances in the early Renaissance, 1400–1433*, Cambridge, 1971.

Monbeig-Goguel 2008

Monbeig-Goguel, Catherine, Une invention baroque à Florence: Baldassarre Franceschini dit Il Volterrano, e la décoration du Palazzo Dal Borro, in: Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien (Arts d'Orient et d'Occident: mélanges offerts à Erminia Gentile Ortona), 14 (2008, ersch. 2009), S. 56–61.

Montelli 2006

Montelli, Emanuela, Tecniche costruttive murarie medievali: mattoni e laterizi in Roma e nel Lazio fra X e XV secolo, in: Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare [Band zum Convegno internazionale di Studi, Florenz/Colle di Val d'Elsa, 7.–10. März 2006] (Arte Medievale, 4/2005), hrsg. von Alessia Ludovisi, Mailand, 2006, S. 369–378.

Morelli ed. Delizie 1785

Croniche di Giovanni di Iacopo e di Lionardo di Lorenzo Morelli, hrsg. von Ildefonso di San Luigi, (Delizie degli eruditi toscani, 19), Florenz, 1785.

Moretti 2004

Moretti, Italo, La Badia a Passignano, in: Passignano e i Vallombrosani nel Chianti [Band zum Studientag, Badia a Passignano, 3. Oktober 1998], hrsg. von Italo Moretti, (Il Chianti, 23), Florenz, 2004.

Morolli 2011

Morolli, Gabriele, Gli ordini architettonici nel tabernacolo della Parte Guelfa ad Orsanmichele, in: Bollettino d'arte, 95/6 (2011), S. 29–42.

Mosato 1963

Mosato, Arnaldo, Corsi, Angelo, Il Palazzo Pazzi a Firenze, Rom, 1963.

Moschella 1942

Moschella, Pietro, Le case a „Sporti“ in Firenze, in: Palladio, 6 (1942), S. 167–173.

Mulazzi 1998

Mulazzani, Germano, L'interventi decorativi, in: Santa Maria delle Grazie, hrsg. von P. Mario Frassinetti, Rosa Auletta Marrucci, Sylvia Righini Ponticelli und Germano Mulazzani, Mailand, 1998, S. 168–267.

Müller 1975

Müller, Renate, Die Entwicklung der Naturwerksteinindustrie im toskanischen Apennin als Funktion städtebaulicher Gestaltung, Frankfurt am Main, 1975.

Municchi 1911

Municchi, Alfredo, La fazione antmedicea detta „del Poggio“, Florenz, 1911.

Munro 2007

Munro, John H. A., I panni di lana: Nascita, espansione e declino dell'industria tessile di lana italiana, 1100–1730, in: Il Rinascimento italiano et l'Europa, Bd. 4: Commercio e cultura mercantile, Vicenza, 2007, S. 105–141.

Müntz Les Arts 1879–1882

Müntz, Eugène, Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines, 3 Bände, Paris, 1879–1882.

N**Najemy 2006**

Najemy, John M., A History of Florence 1200–1575, Blackwell, 2006.

Nenci 2006

Nenci, Cinzia, Katalogeinträge zu Campanile-Reliefs, Kat. Nr. 1–3, in: L'uomo del Rinascimento, Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza [Ausst.-Kat., Florenz, Palazzo Strozzi, 11. März–23. Juli 2006], hrsg. von Cristina Acidini und Gabrielle Morolli, Florenz, 2006, S. 44–46.

Neuburger 1981

Neuburger, Susanne, Paggi, Passignano oder Empoli: Ein Konkurrenzentwurf zum „Paradies“ in San Remigio in Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 25/3 (1981), S. 383–390.

Neumeyer 1966

Neumeyer, Alfred, [Rezension zu:] Thiem, Christel, Thiem, Gunther, Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko. 14. bis 17. Jahrhundert, München 1964, in: The Art Bulletin, 48/3–4 (1966), S. 456.

Niglio/Giraldo 2005

Niglio, Olimpia, Giraldo, Martina, Palazzo Altini a Pisa. Storia, iconografia e restauro delle pitture murali a graffito, in: Sulle pitture murali: riflessioni, conoscenze, interventi, hrsg. von Guido Biscontin e Guido Driussi, (Scienza e beni culturali, 21), Marghera/Venedig, 2005.

Nimoth 2001

Nimoth, Thomas, Restauratorische Untersuchungen zu mittelalterlichen Fassadendekorationen in Aue und Riesa, in: Historische Fassadenputze. Erhaltung und Rekonstruktion [Band zum 3. Workshop des Instituts für Bauchemie Leipzig, Kloster Nimbschen, 16.–17. Juni 2000], Stuttgart, 2001, S. 143–150.

Nys 2002

Nys, Ludovic, Le testament artistique de Giotto. Les reliefs hexagonaux du campanile de Florence, in: Le verbe, l'image et les représentations de la société urbaine au Moyen Âge, hrsg. von Marc Boone, Antwerpen/Apeldoorn, 2002, S. 87–105.

O**Oertel 1940**

Oertel, Robert, Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 5, 4/5 (1940), S. 217–314.

OPD 2001

Bandini, Fabrizio, Danti, Cristina, Lanfranchi, Mariarosa, Matteini, Mauro, Rizzi, Maria, Ruschi, Pietro, Senserini, Umberto, Il graffito quattrocentesco della facciata del Palazzo Gerini-Barbolani di Montauto in Firenze e il suo restauro, in: *OPD Restauro*, 13 (2001), S. 60–89.

Orefice 1986

Orefice, Gabriella, Rilievi e memorie dell'antico centro di Firenze 1885–1895, Florenz, 1986.

Orefice 1992

Orefice, Gabriella, Da Ponte Vecchio a S. Croce. Piani di risanamento a Firenze, (Saggi e documenti di storia dell'architettura 21), Florenz, 1992.

Orgera/Balzanetti 2000

Orgera, Valeria, Balzanetti, Giovanna, Il quartiere di Santo Spirito dai gonfaloni ai rioni. Una metodologia d'indagine per un piano delle funzioni della vita cittadina, (Architettura e Arte in Toscana, 13), Florenz, 2000.

Orlandi 1955

Orlandi, Stefano, Necrologio di S. Maria Novella, 2 Bände, Florenz, 1955.

Orlandi 1964

Orlandi, Stefano, Beato Angelico. Monografia storica della vita e delle opere con un'appendice di nuovi documenti inediti, Florenz, 1964.

Orsanmichele 1997

Orsanmichele: Documents 1336–1452, hrsg. von Diane Finiello Zervas, Modena, 1997.

Oy-Marra 1992

Oy-Marra, Elisabeth: Das Davanzati-Grabmal in S. Trinita zu Florenz, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 36/1–2 (1992), S. 1–22.

P**Paatz/Paatz Kirchen**

Paatz, Walter, Paatz, Elisabeth, Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch, Frankfurt am Main, 1940–1954.

Padoa Rizzo 1987.

Padoa Rizzo, Anna, Ricerche sulla pittura del '400 fiorentino: Bernardo di Stefano Rosselli, in: *Antichità viva*, 26/5–6 (1987), S. 20–27.

Pagliara 1980

Pagliara, Pier Nicola, Note su muratore e intonaci a Roma tra '400 e '500, in: *Ricerche di Storia dell'arte*, 11 (1980), S. 35–44.

Pagliara 1987

Pagliara, Nicola, [Rezension zu:] Errico, Maria, Finozzi, Stella Sandra, Giglio, Irene, Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI, in: Bolletino d'arte, 33/34 (1985), S. 53–134.

Palazzo Davanzati 1962

Una casa fiorentina del Trecento: Palazzo Davanzati [Beitrag der Redaktion, AH], in: Antichità viva, 1/7 (September 1962), S. 34–47.

Palazzo Davanzati 2001/2002

Palazzo Davanzati (Firenze) tra storia e restauro, in: Archeologia dell'Architettura, 6 (2001/2002), S. 133–145.

Panofsky 1920

Panofsky, Erwin, Der Westbau des Doms zu Minden, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 42 (1920), S. 51–76.

Papini 1962

Papini, Giovanni, Ein erledigter Mensch, München, 1962.

Papini 2011

Papini, Giovanni, Un uomo finito: e altri scritti inediti, Rom, 2011.

Paravicini 1897

Paravicini, Tito Vespasiano, L'èvo moderno. Storia e critica, in: Le arti del disegno in Italia, hrsg. von Pietro Selvatico, Bd. 3, Mailand, 1897.

Parenti 2008

Giovanni da Milano. Capolavori del Gotico fra Lombardia e Toscana [Ausst.-Kat., Florenz, Accademia, 10. Juni–2. November 2008], hrsg. von Daniela Parenti, Florenz, 2008.

Parenti 2011

Parenti, Daniela, Katalogeintrag zur Incoronazione della Zecca, in: Firenze, il denaro, la bellezza [Ausst.-Kat., Florenz, Palazzo Strozzi, 17. September 2011–22. Januar 2012], hrsg. von James M. Bradburne, Tim Parks und Ludovica Sebregondi, Florenz, 2011, S. 134, Kat. Nr. 1.13.

Passerini 1853

Passerini, Luigi, Storia di beneficenza e d'instruzione elementare gratuita dell città di Firenze, Florenz, 1853.

Passerini Alberti 1869

Passerini, Luigi, Gli Alberti di Firenze. Genealogia, storia e documenti, 2 Bände, Florenz, 1869.

Pastor 1901–1931

Pastor, Ludwig von, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, 3 Bände, Freiburg im Breisgau, 1901–1931.

Patetti 2002

Patetti, Luciano, Nuove ipotesi su alcuni monumenti del Quattrocento milanese, in: Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo, hrsg. von Christoph L. Frommel, Luisa Giordano und Richard Shofield, Venedig, 2002, S. 147–163.

Patrologiae ed. Migné

Patrologiae cursus completus [...], hrsg. von Jacques Paul Migné, Paris, 1864.

Patzak 1912

Patzak, Bernhard, Die Renaissance- und Barockvilla in Italien. Palast und Villa in Toscana, Bd. 1: Die Zeit des Werdens, Leipzig, 1912.

Patzak 1913

Patzak, Bernhard, Die Renaissance- und Barockvilla in Italien. Palast und Villa in Toscana, Bd. 2: Die Zeit des Suchens und des Findens, Leipzig, 1913.

Paul 1969

Paul, Jürgen, Der Palazzo Vecchio in Florenz. Ursprung und Bedeutung einer Form, Florenz, 1969.

Payne 2001

Payne, Alina, Von ornatus zu figura: Das figürliche Ornament in der italienischen Architektur des 16. Jahrhunderts, in: Die Rhetorik des Ornaments, hrsg. von Isabelle Frank und Freia Hartung, München, 2001, S. 205–239.

Payne 2009

Payne, Alina, Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture, in: Oxford Art Journal, 32/3 (2009), S. 365–386.

Payne 2013

Payne, Alina, Renaissance Sgraffito Facades and the Circulation of Objects in the Mediterranean, in: Synergies in Visual Culture/Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf, hrsg. von Manuela De Giorgi, Annette Hoffmann und Nicola Suthor, Paderborn/München, 2013, S. 228–230.

Payne 2016

Payne, Alina, Wrapped in fabric. Florentine façades, Mediterranean textiles, and a-tectonic ornament in the Renaissance, in: Histories of Ornament: From Global to Local, ed. by Gülru Necipoğlu and Alina Payne, Princeton/Oxford 2016, S. 274–289.

Pearce 1957

Pearce, Stella Mary, Costumi tedeschi e borgognoni in Italia nel 1452: 1. I due cassoni di Federico III., in: Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte, 8, (1957), S. 244–247.

Pecchioli 2009

Pecchioli, Eleonora, ‚Florentia picta‘, Le facciate dipinte e graffite dal XV al XX secolo, Florenz, 2009. (auch in Englisch als: Pecchioli, Eleonora, The painted Facades from the Fifteenth to the Twentieth Century, Florenz, 2005.)

Pecchioni/Fratini/Cantisani 2008

Pecchioni, Elena, Fratini, Fabio, Cantisani, Emma, *Le malte antiche e moderne: tra tradizione ed innovazione*, Bologna, 2008.

Pellecchia 2008

Pellecchia, Linda, *Stepping up. Observations on the Renaissance Staircase in Florence*, in: *Opvs incertvm*, 2/4 (2008), S. 42–49.

Pericoli Ridolfini 1960

Le case romane con facciate graffite e dipinte: catalogo, hrsg. von Cecilia Pericoli Ridolfini, Rom, 1960.

Perosa 1981

Perosa, Alessandro, *Lo Zibaldone di Giovanni Rucellai*, in: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, Bd. 2: *A Florentine Patrician and his Palace (Studies of the Warburg Institute, 24/2)*, London, 1981, S. 99–152.

Perotti ed. Charlet

Perottus, Nicolai [=Perotti, Niccolò], *Cornv copiae seu linguae Latinae commentarii*, hrsg. von Jean-Louis Charlet et. al., Sassoferrato, 1989–2001.

Perrig 1987

Perrig, Alexander, Lorenzo Ghiberti. *Die Paradiestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt*, Frankfurt am Main, 1987.

Peruzzi 1868

Peruzzi, Simone Luigi, *Storia del comercio e dei banchieri di Firenze in tutto il mondo conosciuto dal 1200 al 1345*, Florenz, 1868.

Plinius ed. König/Brodersen 1992

Plinius Secundus, Gaius, *Buch 36: Die Steine*, übers. und hrsg. von Roderich König und Kai Brodersen, München, 1992.

Piattoli 1930

Piattoli, Renato, *Un mercante del Trecento e gli artisti del suo tempo*, in: *Rivista d'Arte*, 12/1 (1930), S. 97–150.

Pigment 2008

Pigment Compendium. A dictionary and optical microscopy of historical pigments, hrsg. von Nicolaus Eastaugh, Amsterdam, 2008.

Piccinini 2000

Piccinini, Chiara, *Capitelli a foglie nella Firenze del Due e Trecento. „Fogliame rustico e barbaro“*, Florenz, 2000.

Piccolino Boniforti 2011

Piccolino Boniforti, Francesca, La pietra serena, la pietraforte e le cave dell'area Fiorentina, in: Ammannati e Vasari. Per la città dei Medici, hrsg. von Cristina Acidini Luchinat, Florenz, 2011, S. 60–61.

Pietrangeli/Pecchioli 1981

Pietrangeli, Carlo, Pecchioli, Arrigo, La Casa di Rodi e i cavalieri di Malta a Roma, Rom, 1981.

Pinzi 1887–1913

Pinzi, Cesare, Storia della Città di Viterbo, illustrata con note e nuovi documenti in gran parte inediti, 4 Bände, Rom, 1887–1913.

Pirillo 2001

Pirillo, Paolo, Costruzione di un contado: il fiorentini e il loro territorio nel basso medioevo, Florenz, 2001.

Plinius 1978

Plinius Secundus, Gaius, Farben, Malerei, Plastik, hrsg. von Roderich König und Gerhard Winkler, München, 1978.

Ploder 1998

Ploder, Heinrich von Geymüller und die Architekturzeichnung. Werk, Wirkung und Nachlaß eines Renaissance-Forschers, Wien/Köln/Weimar, 1998.

Poeschke 1990

Poeschke, Joachim, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1 (Donatello und seine Zeit), München, 1990.

Poeschke 2000

Poeschke, Joachim, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, 2 Bände, München, 2000.

Poggi 1903

Poggi, Giovanni, Restauri nel cortile des Palazzo Medici, in: L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna, 6 (1903), S. 119.

Poggio Bracciolini/Flor. Hist. ed. Oliva 1723

Poggio Bracciolini, Florentini historiae. De varietate fortunae libri quatuor [...], hrsg. von Giovanni Oliva, Paris, 1723, (Reprint: Medium aevum, B. Scriptores, 5, 102, Bologna, 1969).

Pontano ed. Tateo

Pontano, Giovanni, I trattati delle virtù sociali. De liberalitate, de beneficentia, de magnificentia, de splendore, de conviventia, hrsg., eingeführt und übersetzt von Francesco Tateo, Rom, 1965.

Pontecorvi 2011

Pontecorvi, Alessandro, Niccolò Perotti – Governatore del Patrimonio di S. Pietro in Tuscia, in: Niccolò Perotti: The Languages of Humanism and Politics [Tagungsband, Un umanista romano del secondo Quattrocento. Niccolò Perotti, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo/Det Danske Institut i

Rom, Rom 4.–5. Juni 2009; *Renæssanceforum – Tidsskrift for renæssanceforskning*, 7 (2011)], hrsg. von Marianne Pade und Camilla Plesner Horster, Aarhus/Kopenhagen, 2011, S. 73–84.

Pope-Hennessy 1974

Pope-Hennessy, Fra Angelico, London, 1974.

Pope-Hennessy 1980

Pope-Hennessy, John, *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, Princeton, 1980.

Premoli 1909–1912

Premoli, Palmiro, *Vocabolario nomenclatore illustrato*, Mailand/Rom, 1909–1912.

Preyer 1980

Preyer, Brenda, *The Rucellai Palace*, in: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, Bd. 2, *A Florentine Patrician and His Palace (Studies of the Warburg Institute, 24, 2)*, hrsg. von Francis W. Kent, London, 1980, S. 155–225.

Preyer 1983

Brenda Preyer, *The „chasa overo palagio“ di Alberto Zanobi: A Florentine Palace about 1400 and its later Remodelling*, in: *Art Bulletin*, 65 (1983), S. 387–399.

Preyer 1990

Brenda Preyer, *L'architettura del palazzo mediceo*, in: *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, hrsg. von Giovanni Cherubini und Giovanni Fanelli, Florenz, 1990, S. 58–73.

Preyer 1993

Brenda Preyer, *Il Palazzo Corsi-Horne. Dal diario di restauro di H.P. Horne*, Rom, 1993.

Preyer 2000

Brenda Preyer, *Florentine palaces and memories of the past*, in: *Art, memory, and family in Renaissance Florence*, hrsg. von Giovanni Ciappelli und Patricia Lee Rubin, Cambridge, 2000, S. 176–194.

Preyer 2004

Preyer, Brenda, *Around and in the Gianfigliuzzi Palace in Florence: Developments on Lungarno Corsini in the 15th and 16th Centuries*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 48/ 1–2 (2004), S. 55–104.

Preyer 2006

Preyer, Brenda, *La facciata di Palazzo Rucellai*, in: *L'uomo del Rinascimento, Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza [Ausst.-Kat., Florenz, Palazzo Strozzi, 11. März 2006– 23. Juli 2006]*, hrsg. von Cristina Acidini und Gabrielle Morolli, Florenz, 2006, S. 159–160.

Preyer 2008

Preyer, Brenda, *Non solo facciate: Dentro i palazzi Pazzi, Lenzi e Ridolfi Guidi*, in: *Opvs incertvm*, 2/4 (2008), S. 7–18.

Preyer 2012

Preyer, Brenda, La struttura dell'abitare. Il confronto con i palazzi fiorentini, in: Palazzo Datini a Prato, hrsg. von Jérôme Hayez, Florenz, 2012, Bd. 1, S. 73–89.

Preyer 2014

Preyer, Brenda, Palazzo Capponi-Barocchi. From the Agli to the Barocchi through six centuries, Florenz, 2014.

Preyer 2015

Preyer, Brenda, Palazzo Tornabuoni in 1498. A palace ‚in progress‘ and its interior arrangement, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 57/1 (2015), S. 42–63.

Price 1996

Price, Clifford A., Stone Conservation. An overview of current research, Santa Monica, 1996.

Procacci 1935

Procacci, Ugo, Gherardo Starnina, in: Rivista d'Arte, 17 (1935), S. 333–384.

Procacci 1936

Procacci, Ugo, Gherardo Starnina, in: Rivista d'Arte, 18 (1936), S. 77–94.

Prose 1753

Prose, e rime liriche edite ed inedite di Dante Alighieri con copiose ed erudite aggiunte, Venedig, 1753.

Proto Pisani 2009

Proto Pisani, Rosanna Caterina, Lo „splendido“ ripristino di Palazzo Davanzati: Una nota sul restauro die dipinti murali, in: Federigo e la bottega degli Angeli/Federigo and the Angeli Workshop. Palazzo Davanzati. Tra realtà e sogno/Dream and Reality, hrsg. von Rosanna Caterina Proto Pisani und Francesca Baldry, Florenz, 2009, S. 46–53.

Proto Pisani/Baldry 2009

Federigo e la bottega degli Angeli/Federigo and the Angeli Workshop. Palazzo Davanzati. Tra realtà e sogno/Dream and Reality, hrsg. von Rosanna Caterina Proto Pisani und Francesca Baldry, Florenz, 2009.

Q**Quadflieg 1981**

Quadflieg, Ralph, Filaretos Ospedale Maggiore in Mailand. Zur Rezeption islamischen Hospitalwesens in der italienischen Frührenaissance, Köln, 1981.

Querci 1984a

Querci, Rosita, L'architettura di villa del primo Rinascimento nel Mugello, in: Annali, 1 (1984), S. 35–54.

Querci 1984b

Querci, Rosita, Palazzaccio di Bernadetto de' Medici, in: *Il paesaggio riconosciuto: luoghi, architetture e opere d'arte nella provincia di Firenze*, hrsg. von Massimo Tarassi, Mailand, 1984, S. 94–96.

Quinterio 1996

Quinterio, Francesco, Giuliano da Maiano „grandissimo domestico“, (*Fonti e documenti per la storia dell'architettura*, 11), Rom, 1996.

Quinterio/Canali 2009

Marche, hrsg. von Francesco Quinterio und Ferruccio Canali (*Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento*), Rom, 2009.

R**Raft 1996**

Raft, Adam, Quellenschriften zur Wandmalerei in Italien, in: *Fassadenmalerei. Forschungsprojekt Eurocare 492 Muralpaint* (*Restauratorenblätter*, 16), Wien, 1996, S. 35–40.

Raschdorff 1888

Raschdorff, Julius, *Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana*, Bd. 2: Toscana: vom XV. bis XVII. Jahrhundert, Berlin, 1888.

Rastrelli 1792

Rastrelli, Modesto, *Illustrazione storica del Palazzo della Signoria detto in oggi il Palazzo Vecchio*, Florenz, 1792.

Redig de Campos 1967

Redig de Campos, Deoclezio, *I Palazzi Vaticani*, Bologna, 1967.

Renouard 1941

Renouard, Yves, *Les relations des papes d'Avignon et des compagnies commerciales et bancaires, de 1316 à 1378*, (*Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome*, 151), Paris, 1941.

Reumont Tavole 1841

Reumont, Alfred von, *Tavole cronologiche e sincrone della storia fiorentina*, Florenz, 1841.

Ricci 1930

Ricci, Corrado, *Il Foro d'Augusto e la Casa dei Cavalieri di Rodi*, in: *Capitolium*, 6/4 (April 1930), S. 157–189.

Richa 1754–1762

Richa, Giuseppe, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Florenz, 1754–1762.

Riegl 1923

Riegl, Alois, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1923.

Riegl/Bacher 1995

Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, hrsg. von Ernst Bacher, Wien/Köln/Weimar, 1995.

Righini Ponticelli 2001

Righini Ponticelli, Sylvia, Cascina Pozzobonelli, in: Bramante in Lombardia. Restauri 1974–2000 [Band zur Ausstellung Chiesa di Santa Maria delle Grazie, 24. Oktober–24. November 2001 Mailand], hrsg. von Rosa Auletta Marrucci, Mailand, 2001, S. 26–29.

Rinascimento 1994

Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura [Ausst.-Kat. Venedig, 31. März–6. November 1994], hrsg. von Henry Millon und Vittorio Magnago Lampugnani, Mailand, 1994.

Rinuccini ed. Aiazzi 1840

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.

Roberts 2009

Roberts, Perri Lee, Familial Values and Franciscan Polemics in Late Trecento Florence: The iconographic program of the Castellani Chapel in Sta. Croce, in: *Gesta*, 48/1 (2009), S. 87–115.

Rodolico 1953

Rodolico, Francesco, *Le pietre della città d'Italia*, Florenz, 1953.

Rohlmann 2003

Rohlmann, Michael, Ghirlandaios Florenz, in: Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance, hrsg. von Michael Rohlmann, Weimar, 2003, S. 9–61.

Romagnoli 2012

Romagnoli, Margherita, Gli ambienti esterni. Proposte per una lettura iconografica, in: *Palazzo Datini a Prato*, hrsg. von Jérôme Hayez, Florenz 2012, Bd. 1, S. 125–139.

Romby 2006

Romby, Giuseppina Carla, Per costruire ai tempi del Brunelleschi. Modi norme e consuetudini del quattrocento fiorentino, in: *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare* [Tagungsband, Florenz/Colle di Val d'Elsa, 7.–10. März 2006], hrsg. von Vittorio Franchetti Pardo, Rom, 2006, S. 299–306.

Ronen 1998

Ronen, Avraham, The façade of the Palazzo Rucellai and its classical sources: new proposal, in: *Gedenkschrift für Richard Harprath*, hrsg. von Wolfgang Liebenwein und Anchise Tempestini im Auftrag der Vereinigung der Freunde der Staatlichen Graphischen Sammlung München, München, 1998, S. 402–412.

Roover 1963

Roover, Raymond de, *The Rise and Decline of the Medici Bank*, Cambridge, 1963.

Rosenberg 1922

Rosenberg, Louis Conrad, *The Davanzati Palace, Florence, Italy. A restored palace of the fourteenth century. Measured and drawn together with a short descriptive text*, New York, 1922.

Ross 1910

Ross, Janet, *Lives of the early Medici as told in their correspondance*, London, 1910.

Rossi 2009

Rossi, Tosca, *Le facciate dipinte di Bergamo tra XV e XVII secolo. Censimento e schedatura di tutti i dipinti murali degli edifici di Bergamo Alta, bassa e dei colli esistenti o citati dalle fonti*, Treviolo, 2009.

Rotondi 1950

Rotondi, Pasquale, *Ancora un'opera sconosciuta di Francesco di Giorgio Martini*, in: *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte*, 1 (1950), S. 89–91.

Rubinstein 1968

Rubinstein, Nicolai, *La confessione di Francesco Neroni e la congiura antimedicea del 1466*, in: *Archivio storico italiano*, 126 (1968), S. 373–387.

Rubinstein 1995

Rubinstein, Nicolai, *The Palazzo Vecchio. 1298–1532. Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, Oxford, 1995.

Ruggieri Pianta 1731

Ruggieri, Ferdinando, *Pianta della Città di Firenze*, Florenz, 1731.

Ruiz Alonso 2014

Ruiz Alonso, Rafael, *Del encintado al esgrafiado, una hipótesis sobre el origen y desarrollo del esgrafiado a través de la arquitectura islámica y mudéjar*, in: *Estudios segovianos*, 56/113 (2014), S. 107–169.

Ruiz Alonso 2015a

Ruiz Alonso Rafael, *El esgrafiado en los ámbitos islámico y mudéjar. De las relaciones entre graffito inciso, ysería y esgrafiado*. in: *Estudios segovianos*, 57/114 (2015), S. 19–71.

Ruiz Alonso 2015b

Ruiz Alonso, Rafael, *Esgrafiado. Materiales, técnicas y aplicaciones, (Corrientes nacionales e internacionales del esgrafiado, 1)*, Segovia, 2015.

Ruiz Alonso 2019

Ruiz Alonso, Rafael, *Sgraffito in Europe. A global vision of an important, almost unnoticed, reality*, in: *Sgraffito im Wandel. Materialien, Techniken, Themen und Erhaltung/Sgraffito in Change. Materials, techniques, Topics, and Preservation [Tagungsband, Hildesheim, 2.–4. November 2017]*, (Schriften des Hornemann Instituts, Bd. 19, zugleich: Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Bd. 51), hrsg. von Angela Weyer und Kerstin Klein, Petersberg, 2019, S. 28–43.

Rüsche/Welzel 2009

Die St.-Johann-Baptist-Kirche in Dortmund-Brechten, hrsg. von Silke Rüsche und Barbara Welzel, (Dortmunder Exkursionen zur Geschichte und Kultur), Dortmund, 2009.

Ruschi 1996

Ruschi, Pietro, Le ‚case‘ dei Neroni nella via del borgo San Lorenzo. Un'importante vicenda urbana e architettonica nella Firenze di metà Quattrocento, in: Palazzo Neroni a Firenze. Storia, architettura, restauro, hrsg. von Paola Benigni, Florenz, 1996, S. 47–72.

Ruschi 1998

Ruschi, Pietro, Conferme Michelozziane per il Palazzo di Dietisalvi Neroni a Firenze, in: Michelozzo. Scultore e architetto (1396–1472), hrsg. von Gabriele Morolli, Florenz, 1998, S. 215–230.

Ruschi 2007

Ruschi, Pietro, La Sagrestia Nuova, metamorfosi di uno spazio, in: Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti [Ausstellungskatalog, Casa Buonarroti, Florenz, 20. Juni 2007–12. Dezember 2007], Florenz, 2007, S. 15–49 und Kat. Nr. 9–13.

S**Saalman 1958**

Saalman, Howard, Filippo Brunelleschi: Capital Studies, in: *The Art Bulletin*, 40/2 (1958), S. 113–137.

Saalman 1964

Saalman, Howard, The Authorship of the Pazzi Palace, in: *The Art Bulletin*, 46/3 (1964), S. 388–364.

Saalman 1965

Saalman, Howard, The Palazzo Comunale in Montepulciano. An unknown work by Michelozzo, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 28 (1965), S. 1–46.

Saalman 1966a

Saalman, Howard, Michelozzo Studies, in: *The Burlington Magazine*, 108 (1966), S. 242–250.

Saalman 1966b

Saalman, Howard, Tommaso Spinelli, Michelozzo, Manetti, and Rossellino, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 25/3 (1966), S. 151–164.

Saalman 1985

Saalman, Howard, The New Sacristy of San Lorenzo before Michelangelo, in: *The Art Bulletin*, 67/2 (1985), S. 199–228.

Saalman 1988

Saalman, Howard, [Rezension zu:] Kent, Francis W., Making of a Renaissance Patron of the Arts, in: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, Bd. 2: A Florentine Patrician and his Palace (Studies of the Warburg Institute, 24/2), London, 1981, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 47/1 (1988), S. 82–90.

Saalman 1993a

Saalman, Howard, San Lorenzo 1426–'66: The Neroni ascendancy, in: Hülle und Fülle. Festschrift für Tillmann Buddensieg, hrsg. von Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani und Gunter Schweikhart, Alfter, 1993, S. 483–489.

Saalman 1993b

Saalman, Howard, Filippo Brunelleschi: The Buildings, (Studies in Architecture, 27), London, 1993.

Saalman/Mattox 1985

Saalman, Howard, Mattox, Philip, The First Medici Palace, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 44/4 (1985), S. 329–345.

Sachs 1987

Sachs, Hannelore, Zwei Putzritzzeichnungen des 13. Jahrhunderts, in: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, hrsg. von Friedrich Möbius und Ernst Schubert, Weimar, 1987, S. 109–120.

Salerno/Spezzaferro/Tafuri 1973

Salerno, Luigi, Spezzaferro, Luigi, Manfredo Tafuri, Via Giulia, una utopia urbanistica del 500, Rom, 1973.

Salmi 1969

Salmi, Mario, Santa Maria delle Grazie ad Arezzo ed il suo piazzale, in: Commentari: rivista di critica e storia dell'arte, 20 (1969), S. 37–51.

Sanpaolesi 1940

Sanpaolesi, Piero, Un progetto di costruzione per una casa del secolo XIV, in: Atti del IV Convegno nazionale di storia dell'architettura [Band zum IV Convegno nazionale di storia dell'architettura, Mailand, 18.–25. Juni 1939], Mailand, 1940, S. 259–266.

Sanpaolesi 1962

Sanpaolesi, Piero, Brunelleschi, Mailand, 1962.

Sanpaolesi 1963

Sanpaolesi, Piero, Precisazioni su palazzo Rucellai, in: Palladio, 13 (1963), S. 61–67.

Sanpaolesi 1978

Sanpaolesi, Piero, Scritti vari di storia, restauro e critica dell'architettura di Piero Sanpaolesi, Florenz, 1978.

Santi 1995

Guida storico-artistica alla Maremma. Itinerari culturali nella provincia di Grosseto, hrsg. von Bruno Santi, Siena, 1995.

Sapori 1934

Libri di commercio dei Peruzzi, hrsg. von Armando Sapori, Mailand, 1934.

Sapori 1979

Sapori, Giovanni, Per un catalogo delle facciate graffite in Umbria, in: *Spoletium*, 24 (1979), S. 63–75.

Sartor 1996

Sartor, Alessandro: Il rilievo delle pareti graffite, in: *Disegnare – idee: immagini*, 7/12 (1996), S. 25–31.

Sartori 2007

Sartori, Rino, Alberese, zone di estrazione, suoi impieghi nel passato e sue varietà, in: *Bollettino degli ingegneri*, 55/12 (2007), S. 15–20.

Savorelli 2017

Savorelli, Alessandro, Gli stemmi delle camere nuziali dei Davizzi (1350–1361), in: *Palazzo Davanzati e Firenze*, hrsg. von Brunella Teodori, Florenz, 2017, S. 35–37.

Scamozzi ed. Ticozzi/Masieri 1835

Scamozzi, Vincenzo, *L'idea architettura universale*, hrsg. von Stefano Ticozzi und Luigi Masieri, Mailand, 1835.

Schiaparelli 1908/1983

Schiaparelli, Attilio, *La Casa Fiorentina e i suoi arredi nei secoli XVI e XV*, hrsg. von Maria Sframeli und Laura Pagnotta, Florenz, 1983.

Schiavo 1955

Schiavo, Armando, *La Badia di S. Michele Arcangelo a Passignano in Val di Pesa*, in: *Benedictina*, 1–4 (1954), S. 257–287.

Schlegel 1980

Schlegel, Ursula: Das „Bildhafte“ in der Architektur Brunelleschis, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 22 (1980), S. 153–172.

Schlosser 1896

Schlosser, Julius, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 17 (1896), S. 13–199.

Schmid 2002

Schmid, Josef, *„et pro remedio animae et pro memoria“ – Bürgerliche repraesentatio in der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella*, München/Berlin, 2002.

Schmitter 2002

Schmitter, Monika, *Falling Through the Cracks: The Fate of Painted Palace Facades in Sixteenth-Century Italy*, in: *The Built Surface. Architecture and the Pictorial Arts from Antiquity to the Enlightenment*, hrsg. von Christy Anderson, Bd. 1, London, 2002, S. 130–161.

Schubring Cassoni

Schubring, Paul, *Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, 2 Bände, Leipzig, 1915.

Schulte 1900

Schulte, Aloys, Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien mit Ausschluss von Venedig, 2 Bände, Berlin, 1900.

Schulze Altcapenberg 2007

Schulze Altcapenberg, Hein, Die Große Ansicht von Florenz – Der Zeichner im Bild, in: Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit [Ausst.-Kat., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kulturforum Potsdamer Platz, Kupferstichkabinett, 23. November 2007–24. Februar 2008], hrsg. von Hein-Thomas Schulze Altcapenberg, Heiko Damm, Ulf Sölter, Michael Thimann, Berlin, 2007, S. 10–13, Kat. Nr. 1 (S. 56–58).

Schwartz 2009

Schwartz, Frithjof, Il bel cimitero. Santa Maria Novella in Florenz 1279–1348. Grabmäler, Architektur und Gesellschaft, Berlin, 2009.

Schwarz 2008

Schwarz, Michael Viktor, Giottos Werke, (Italienische Forschungen/I Mandorli, 8), Wien/Köln/Weimar, 2008.

Schweikhart 1973

Schweikhart, Gunter, Fassadenmalerei in Verona vom 14. bis zum 20. Jahrhundert, (Italienische Forschungen, 7), München, 1973.

Schweikhart/Cova/Sona 1993

Schweikhart, Gunter, Cova, Mauro, Sona, Giuliana, Pittura murale esterna nel Veneto: Verona e provincia, Bassano del Grappa, 1993.

Sciurie 1983

Sciurie, Helga, Zur Ikonographie der Putzritzzeichnungen am Magdeburger Domkreuzgang, in: Wandmalerei des Hochfeudalismus im europäisch-byzantinischen Spannungsfeld (12. und 13. Jahrhundert), hrsg. von Heinrich L. Nickel, (Schriftenreihe der Arbeitsgruppe für Byzantinische und Osteuropäische Kunst des Mittelalters der Sektion Orient- und Altertumswissenschaft, 2), Halle/Saale, 1983, S. 83–95.

Scotti 2016

Scotti, Aurora, The Sforza Castle of Milan (1450–1499), in: A Renaissance Architecture of Power: Princely Palaces in the Italian Quattrocento, hrsg. von Silvia Beltramo, Flavia Cantatore und Marco Folin, Leiden/Boston, 2016, S. 134–162.

Scriattoli 1915–1920

Scriattoli, Andrea, Viterbo nei suoi monumenti, 2 Bände, Rom, 1915/1920.

Sebregondi 1997

Sebregondi, Ludovica, Santa Croce sotterranea – trasformazioni e restauri, Florenz, 1997.

Sebregondi 1997

Sebregondi, Ludovica, San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze, Florenz, 2005.

Semper 1849

Semper, Gottfried, Das Königliche Hoftheater zu Dresden, Braunschweig, 1849.

Semper 1868

Semper, Gottfried, Die Sgraffitodekoration, in: Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 6 (10. Januar 1868), S. 45–48.

Semper 1878

Semper, Gottfried, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1: Die textile Kunst, für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, München, 1878.

Semper 1884

Semper, Gottfried, Kleine Schriften, in: Gesammelte Schriften, hrsg. von Henrik Karge, Bd. 4, Nachdruck der Ausgabe Berlin/Stuttgart 1884, Hildesheim/Zürich/New York, 2008.

Sepoltuario Rosselli/Moreniana

Rosselli, Stefano, Sepoltuario fiorentino, ovvero Descrizione delle chiese, cappelle e sepolture loro armi & iscrizioni della città di Firenze e fuori contorni (1657), Digitalisat als CD-Rom, in: Di Stasi, Michela, Stefano di Francesco Rosselli: antiquario fiorentino del XVII sec. e il suo Sepoltuario, Florenz, 2013.

Settesoldi 1989

Settesoldi, Enzo, La Canonica di S. Maria del Fiore e la „Casa Arcidiaconale“, in: Settesoldi, Enzo, Zangheri, Luigi, Viciani, Enzo, La Nuova Residenza dell'Opera di S. Maria del Fiore, Florenz, 1989, S. 9–14.

Settesoldi/Zangheri/Vaciani 1989

Settesoldi, Enzo, Zangheri, Luigi, Viciani, Enzo, La Nuova Residenza dell'Opera di S. Maria del Fiore, Florenz, 1989.

Seznec 1953

Seznec, Jean, The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art, übers. von Barbara F. Sessions, New York, 1953.

Sframeli 1989

Il Centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco, hrsg. von Maria Sframeli, Florenz, 1989.

Sframeli 2007

Maria Sframeli, Firenze 1892–1895. Immagini dell'antico centro scomparso, Florenz, 2007.

Sicca 2002

Sicca, Cinzia Maria, Architettura civile e alleanze politico-mercantili nella Firenze del Quattrocento, in: Storia delle arti in Toscana. Il quattrocento, hrsg. von Gigetta Dalli Regoli und Roberto Paolo Ciardi, Florenz, 2002, S. 177–198.

Simi Varanelli 1995

Simi Varanelli, Emma, *Artisti e dottori nel medioevo: il Campanile di Firenze e la rivalutazione delle „arti belle“*, Rom, 1995.

Simon 2002

Simon, Stefan, *Historische Mörtel und Putze. Möglichkeiten und Grenzen der wissenschaftlichen Analytik*, in: *Historische Architekturoberflächen. Kalk-Farbe-Putz* [Band zur Internationalen Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München, 20.–22. November 2002], (Hefte des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, 39; zugleich Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 117/2003), München, 2003, S. 178–182.

Simons 1987

Simons, Patricia, *Patronage in the Tornabuoni Chapel, Santa Maria Novella, Florence*, in: *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy* [Tagungsband, Melbourne, Mai 1983], hrsg. von Francis W. Kent, Patricia Simons und John Christopher Eade, Oxford, 1987, S. 221–250.

Sinding-Larsen 1975

Sinding-Larsen, Staale, *A tale of two cities. Florentine and Roman visual context for 15th century palaces*, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 6 (1975), S. 163–212.

Skaug 1994

Skaug, Erling S., *Punchmarks from Giotto to Fra Angelico*, Oslo, 1994.

S. Maria del Fiore 2004

S. Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e del Trecento nella città delle fabbriche arnofiane (Studi e rilievi di architettura medioevale e moderna, 4), hrsg. von Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi, Florenz, 2004.

Spinelli 2005

Spinelli, Riccardo, *I Riccardi e la trasformazione seicentesca del palazzo dei Medici*, in: *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi*, hrsg. von Cristina Giannini und Silvia Meloni Trkulja, Florenz 2005, S. 55–84.

Stegmann/Geymüller

Stegmann, Carl von, Geymüller, Heinrich von, *Die Architektur der Renaissance in Toscana, dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten*, München, 1885–1908.

Steiger/Dannecker 1994

Steiger, M., Dannecker, W., *Determination of wet and dry deposition of atmospheric pollutants on building stone by field exposure experiments* [Akten des 3. Internationalen Symposiums Conservation of Monumentes in the Mediterranean Basin, Venedig, 22.–25. Juni 1994], Venedig, 1994, S. 171–178.

Stichel 1979

Stichel, Rainer, *Die Namen Noes, seines Bruders und seiner Frau. Ein Beitrag zum Nachleben jüdischer Überlieferungen in der außerkanonischen und gnostischen Literatur und in Denkmälern der Kunst*, Göttingen, 1979.

Stieler/Kaden/Paulus 1876

Stieler, Karl, Kaden, Eduard, Paulus, Woldemar, Italien. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna, Stuttgart, 1876.

Stockebrand 1983

Stockebrand, M., Fassadendekorationen in Sgraffito in Florenz im 19. und 20. Jahrhundert, Düsseldorf, 1983.

Stoffregen 1992

Stoffregen, J., Charakterisierung der Immissionssituationen von Kulturbauten und Gesteinsprüfkörpern in verschiedenen Orten Deutschlands mit Hilfe mobiler und stationärer Messstationen. Angewandte Analytik [Dissertationschrift, Universität Hamburg, 1992], Hamburg, 1992.

Stradario 1838

Nuovo stradario della città di Firenze, Florenz, 1838.

Strehlke 2005

Strehlke, Palla di Nofri Strozzi, ‚Kavaliere‘ e mecenate, in: Gentile da Fabriano agli Uffizi, hrsg. von Alessandro Cecchi, Mailand, 2005, S. 41–58.

Strehlke 2008

Strehlke, Carl Brandon, From Nofri Strozzi to Lorenzo di Palla Strozzi: the Taste of the Florentine Oligarchy, 1417–1438, in: Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento (Atti el convegno internazionale, Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco, 20.–21. Mai 2005), hrsg. von Francesca Pasut und Johannes Tripps, Florenz, 2008, S. 145–185.

Studi storici 1889

Studi storici sul centro di Firenze, hrsg. von der Commissione Storico-Archeologica des Municipio di Firenze [Tagungsband, IV. Congresso Storico Italiano, 1889, Florenz], Florenz, 1889.

Suckale 1989/2003

Suckale, Robert, Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Suckale, Robert, Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters, hrsg. von Peter Schmidt und Gregor Wedekind, München, 2003, S. 287–302.

Syndikus 1996

Syndikus, Candida, Leon Battista Alberti: Das Bauornament, Münster, 1996.

Sznura 1975

Sznura, Franek, L'espansione urbana di Firenze nel Dugento, Florenz, 1975.

T

Tacconi 2005

Tacconi, Marica S., Cathedral and civic ritual in late medieval and Renaissance Florence. The service books of Santa Maria del Fiore, Cambridge, 2005.

Teodori 2017

Palazzo Davanzati e Firenze, hrsg. von Brunella Teodori, Florenz, 2017.

Thiem/Thiem 1964

Thiem, Gunther, Thiem Christel, Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko. 14.–17. Jahrhundert (Italienische Forschungen, 3), München, 1964.

Thiersch/Weimer 1985

Thiersch, Katharina, Weimer, Joseph, Hessischer Kratzputz: Substanzuntersuchungen und Modellversuch der Konservierung und Restaurierung an Beispielen in Dautphetal-Herzhausen, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 43 (1985), S. 53–62.

Thomas 1995

Thomas, Anabel, The painter's practice in Renaissance Tuscany, Cambridge, 1995.

Thoenes 1963

Thoenes, Christoph, Studien zur Geschichte des Petersplatzes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 26 (1963), S. 97–145.

Tintori/Borsook 1965

Tintori, Leonetto, Borsook, Eve, Giotto. The Peruzzi Chapel, New York, 1965.

Tioli 2005

Tioli, Francesco, Il campanile sopra la cappella Castellani, in: Firenze delle Torri: Architetture verticali e loro intorno, hrsg. von Giorgio Verdani, (Materia e geometria, 13), Florenz, 2005.

Tomei 1942

Tomei, Piero, L'architettura a Roma nel Quattrocento, Rom, 1942.

Tönnemann 1983

Tönnemann, Andreas, Der Palazzo Gondi in Florenz, (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 1), Worms, 1983.

Tönnemann 1984

Tönnemann, Andreas, „Palatium Nervae“ – Ein antikes Vorbild für Florentiner Rustikafassaden, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 21 (1984), S. 61–70.

Tönnemann 1990

Tönnemann, Andreas, Pienza. Städtebau und Humanismus (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana, 26), München, 1990.

Tozzetti 1768–1779

Targioni Tozzetti, Giovanni, Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana, per osservare le produzioni naturali, e gli antichi monumenti di essa dal Dottor Giovanni Targioni Tozzetti, Florenz, 1768–1779.

Trachtenberg 1971

Trachtenberg, Marvin, The Campanile of Florence Cathedral. „Giotto's Tower“, New York, 1971.

Trachtenberg 1989

Trachtenberg, Marvin, Archaeology, merriment, and murder. The first cortile of the Palazzo Vecchio and its transformations in the late Florentine Republic, in: *The Art Bulletin*, 71/4 (1989), S. 565–609.

Trexler 1978

Trexler, Richard C., Honor among Thieves. The Trust Function of the Urban Clergy in the Florentine Republic, in: *Essays presented to Myron P. Gilmore*, hrsg. von Sergio Bertelli und Gloria Ramakus, Bd. 1, Florenz, 1978.

Trexler 1980

Trexler, Richard C., *Public life in Renaissance Florence*, New York, 1980.

Triumph 2008

The Triumph of Marriage: Painted Cassoni of the Renaissance [Ausst.-Kat., Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 16. Oktober 2008–18. Januar 2009 und *The John and Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota, 14. Februar 2009–17. Mai 2009], hrsg. von Cristelle L. Baskins, Boston, 2008.

U**Uetz 2006**

Uetz, Karin, *La Badia di Firenze. Die Abteikirche von Florenz 969–1310. Die Kirche Santa Maria Assunta nella Badia Fiorentina und ihr Glockenturm. Ein Beitrag zur Klärung der älteren Baugeschichte von Kirche und Campanile der Benediktinerabtei von Florenz* [Dissertationsschrift, Universität Bamberg, 2003] Bamberg, 2006.

Untermann 2009

Untermann, Matthias, *Handbuch der mittelalterlichen Architektur*, Darmstadt, 2009.

Urbach 1928

Urbach, Hans, *Geschichtliches und Technisches vom Sgraffitoputz*, Berlin, 1928.

V**Valtieri 1972**

Valtieri, Simonetta, *Rinascimento a Viterbo: Bernardo Rossellino*, in: *L'architettura*, 17 (1972), S. 686–694.

Valtieri/Bentivoglio 2012

Valtieri, Simonetta, Bentivoglio, Enzo, *Viterbo nel Rinascimento*, Rom, 2012.

Varchi ed. 1721

Varchi, Benedetto, *Storia fiorentina di Messer Benedetto Varchi [...]*, Köln, 1721.

Vasari ed. Bettarini/Barocchi

Vasari, Giorgio, in: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz, 1966–1997.

Vasari ed. Lorini/Burioni 2006

Vasari, Giorgio, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei*, übers. von Victoria Lorini, hrsg., kommentiert und eingeleitet von Matteo Burioni, Berlin, 2006.

Vasari ed. Lorini/Pfisterer 2013

Vasari, Giorgio, *Das Leben des Donatello und des Michelozzo*, übers. von Victoria Lorini, hrsg., kommentiert und eingeleitet von Ulrich Pfisterer, Berlin, 2013.

Verdon 1994

Verdon, Timothy, „Alza la voce con forza“: *L'iconographia del Campanile e l'annuncio cristiano*, in: *Il Campanile di Giotto*, hrsg. von Timothy Verdon, (Alla riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze, 3), Florenz, 1994, S. 85–116.

Virtù d'amore 2010

Virtù d'amore. Pittura nunziale nel Quattrocento Fiorentino [Ausst.-Kat., Florenz, Galleria dell'Accademia und Museo Horne, 8. Juni–1. November 2010], hrsg. von Claudio Paolini, Daniela Parenti und Ludovica Sebregondi, Florenz, 2010.

Viti 1926

Viti, Vincenzo, *La Badia Fiesolana (Pagine di storia e d'arte)*, Florenz, 1926.

Vitiello 2006

Vitiello, Maria, *La committenza Medicea nel Rinascimento. Opere, architetti, orientamenti linguistici*, Rom, 2006.

Vitruv ed. Fensterbusch 1964

Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt, 1964 (Reprint 1996).

Vocabolario Crusca 1863–1923

Vocabolario degli Accademici della Crusca, 5. Auflage, Florenz, 1863–1923.

Vojnovic 2007

Vojnovic, Paola, *La sacrestia di S. Croce in Firenze. Le sue varie funzioni nel '300*, in: *Città di vita*, 62 (2007), S. 293–312.

W**Wackernagel 1938**

Wackernagel, Martin, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig, 1938.

Warburg 1907

Warburg, Aby, Francesco Sassettis letztwillige Verfügung (1907), in: ders., Die Erneuerung der heidnischen Antike, Bd. 1.1, Gesammelte Schriften, hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers u.a., Berlin, 1998, S. 127–163.

Ward 2008

Encyclopedia of Materials and Techniques in Art, hrsg. von Gerald W. R. Ward, Oxford, 2008.

Waschbüsch 2012

Waschbüsch, Andreas, Beatae memoriae praedecessoris. Amtsgenealogie und Stiftergedenken in den Putzritzzeichnungen des Magdeburger Domkreuzgangs, in: Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext, hrsg. von Wolfgang Schenkluhn und Andreas Waschbüsch, Regensburg, 2012, S. 309–322.

Watson 1979

Watson, Paul F., The Garden of Love, Philadelphia/London, 1979.

Wehlte 1967

Wehlte, Kurt, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg, 1967.

Weil-Garris 1994

Weil-Garris Brandt, Kathleen, Il rapporto tra scultura e architettura nel Rinascimento, in: Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura [Ausst.-Kat., Venedig, 31. März–6. November 1994], hrsg. von Henry Millon und Vittorio Magnago Lampugnani, Mailand, 1994.

Weil-Garris/D'Amico 1980

Weil-Garris, Kathrin, D'Amico, John F., The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's *De Cardinalatu*, in: *Studies in Italian Art and Architecture: 15th through 18th Centuries*, hrsg. Henry A. Millon, (Studies in Italian Art History, 1), Cambridge/London, 1980, S. 45–123.

Weisbach 1913

Weisbach, Werner, Eine Darstellung der letzten deutschen Kaiserkrönung, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 24 (1913), S. 255–266.

Weller 1943

Weller, Allen Stuart, Francesco di Giorgio Martini 1439–1501, Chicago, 1943.

Werner 1735

Werner, Friedrich Bernhard, Florentia. La Famosa e meritevole Citta di Firenze, cio é piu considerabili Prospetti delli Chiese, Residenze, Pallazi, Piezze e Ville d'entro e fuori di detta excelsa Citta / Florenz. Das sehenswürdige und berühmte Florenz, das ist Accurate Abbildungen, derer vornehmsten Prospecten von Kirchen, Residentien, Pallatien, Plaetzen und Lust-Häussern, in und um die berühmte Haupt- und Residenzstadt, Augsburg, 1735.

Wester/Simon 1965

Wester, Ursula, Simon, Erika, Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 7 (1965), S. 15–49, 90–91.

Westfall 1974

Westfall, Carroll William, In this most perfect paradise. Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome 1447–55, London, 1974.

Weyer/Klein 2019

Sgraffito im Wandel. Materialien, Techniken, Themen und Erhaltung/Sgraffito in Change. Materials, techniques, Topics, and Preservation [Tagungsband, Hildesheim, 2.–4. November 2017], (Schriften des Hornemann Instituts, Bd. 19, zugleich: Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Bd. 51), hrsg. von Angela Weyer und Kerstin Klein, Petersberg, 2019.

Wilkins 2001

Wilkins, David G., Introduction: Recognizing New Patrons, Posing New Questions, in: Reiss, Sheryl E., Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy, Kirksville, 2001, S. 1–17.

Witthoft 1982

Witthoft, Brucia, Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence, in: *Artibus et Historiae*, 3/5 (1982), S. 43–59.

Witting 1915

Witting, Félix, Luciano da Lauranna als Maler, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 36 (1915), S. 208–214.

Wolf 2009

Wolf, Gerhard, Alexandria aus Athen zurückerobern? Perspektiven einer mediterranen Kunstgeschichte mit einem Seitenblick auf das mittelalterliche Sizilien, in: *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, hrsg. von Margit Mersch und Ulrike Ritzerfeld (Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik, 15), Berlin, 2009, S. 39–62.

Wolfgang 2002

Wolfgang, Marvin E., in: *Crime and Justice at the Millennium. Essays by and in Honor of Marvin E. Wolfgang*, hrsg. von Robert A. Silverman, Terence P. Thornberry, Bernhard Cohen und Barry Krisberg, New York, 2002, S. 365–381.

Worcester Katalog 1974

European paintings in the collection of the Worcester Art Museum, hrsg. von Louisa Dresser, 2 Bände, Worcester, 1974.

Wulfram 2001

Wulfram, Hartmut, Literarische Vitruvrezeption in Leon Battista Albertis *De re aedificatoria* (Beiträge zur Altertumskunde, 155), Leipzig, 2001.

Z**Zachmann 2009**

Zachmann, Daniela, Die Ausstattung des Palazzo Davanzati in Florenz und ihr Verhältnis zur antiken Wandmalerei, in: *Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik* [Publikation des Euro-

päischen Graduiertenkollegs Institutionelle Ordnungen, Schrift und Symbole, Technische Universität Dresden, École Pratique des Hautes Études, Paris], hrsg. von Gernot Kamecke, Bruno Klein, Jürgen Müller, Berlin, 2009.

Zahn 2001

Zahn, Matthias, Untersuchungen über den Aufbau und die Technologie der Sgraffiti in der Renaissance, in: Historische Fassadenputze. Erhaltung und Rekonstruktion [Band zum 3. Workshop des Instituts für Bauchemie Leipzig, Kloster Nimbschen 16. und 17. Juni 2000], Stuttgart, 2001, S. 135–142.

Zampa 2007

Zampa, Paolo, Un progetto per la sistemazione del ‚cortile grande‘ di Palazzo Medici a Firenze, in: Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura, 44/50 (2004/2007, ersch. 2007), S. 145–160.

Zanardi/Sapori 2000

Sapori, Giovanna, La facciata a sgraffito del palazzo Racani a Spoleto, in: Zanardi, Bruno, Le facciate a sgraffito in Europa e il restauro della facciata del Palazzo Racani-Arroni in Spoleto [Band zur Giornata di studio, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 23. September 2000], Spoleto, 2000, S. 7–16.

Zervas 1984

Zervas, Diane Finiello, The Parte Guelfa Palace, Brunelleschi and Antonio Manetti, in: The Burlington Magazine, 126/977 (1984), S. 494–499, 501.

Zervas 1987

Zervas, Diane Finiello, The Parte Guelfa, Brunelleschi & Donatello, (Villa i Tatti, 8), Locust Valley/New York, 1987.

Zervas 1991

Zervas, Diane Finiello, Lorenzo Monaco, Lorenzo Ghiberti and Orsanmichele (Teil 2), in: The Burlington Magazine, 133/1065 (Dezember 1991), S. 812–819.

Zervas/Preyer 2008

Zervas, Diane Finiello, Preyer, Brenda, Donatello's ‚Nunziata del Sasso‘: The Cavalcanti Chapel at S. Croce and its Patrons, in: The Burlington Magazine, 150/1260 (März 2008), S. 152–165.

Zippel 1921

Zippel, Giuseppe, Ricordi romani dei Cavalieri di Rodi, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, 44 (1921), S. 169–205.

Zocchi 1754

Zocchi, Giuseppe, Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della città di Firenze, 7 Bände, Florenz, 1754.

Zumkeller 1938

Zumkeller, Luigi, L'isolamento della Basilica di San Lorenzo e la questione della parete tergale della Chiesa, in: Firenze. Rassegna mensile del Comune, 7/10 (Oktober 1938), S. 377–381.

Online-Ressourcen

Adam 1974 (online)

Adam, Rudolf George, Francesco Filelfo at the Court of Milan (1439–1481) [Dissertationsschrift, Oxford University, 1974] (Digitalisat)

<http://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:4a3d6a89-f32f-4ddc-a467-416cb97a4d32>

Angeli/Berti 2001 (online)

Angeli, Fabrizio Alessio, Berti, Elisabetta, La casina del cardinal bessarione l'area archeologica, gli interventi medioevali, la trasformazione rinascimentale, Rom, 2007 (PDF online)

http://www.medioevo.roma.it/pdf/casina_bessarione.pdf

Angeli 2009 (online)

Federigo Angeli, cenni biografici, hrsg. von Archivio Federigo Angeli, Florenz 2009 (PDF online)

http://www.consiglio.regione.toscana.it:8085/news-ed-eventi/mostre/federigo-angeli/bio_Angeli.pdf

ArchiDis (online)

ARCHIDIS – Fondo disegni tecnici del Comune di Firenze, Archivio storico del Comune di Firenze (Datenbank/Digitalisate)

<http://archivistorici.comune.fi.it/easyweb/dis/>

Archivio Alinari (online)

Archivio Alinari (Datenbank)

<http://www.alinariarchives.it/it/>

Archivio Opera (online)

Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore (Datenbank)

<http://archivio.operaduomo.fi.it/cupola/home.html>

ASF Ceramelli Papiani (online)

Archivio di Stato, Florenz, I blasoni delle famiglie toscane nella Raccolta Ceramelli Papiani (Datenbank)

<http://www.archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/>

ASF Panciatichi Inventario (online)

Archivio di Stato, Florenz, Archivio Panciatichi Ximenes d'Aragona, Teil 1 und 2 (Inventar-Listen)

Teil 1: https://www.sa-toscana.beniculturali.it/fileadmin/risorse/inventari/Panciatichi_Primaparte.pdf

Teil 2: https://www.sa-toscana.beniculturali.it/fileadmin/risorse/inventari/Panciatichi_Secondaparte.pdf

ASI Fondo Datini (online)

Archivio di Stato Italiano, Prato, Fondo Datini (Datenbank)

<http://datini.archiviodistato.prato.it/la-ricerca/archivio/search>

Battista 2015 (online)

Battista, Gabriella, La canonica di Santa Maria del Fiore e i suoi abitanti nella prima metà del XV secolo, in: Gli anni della Cupola – studi/The years of the Cupola – studies, 2015
<http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/STUDIES/study005/Battista-La-canonica-di-Santa-Maria-del-Fiore.html>

Baldinucci 1681 (online)

Baldinucci, Filippo, Vocabolario toscano dell'arte del disegno, Florenz, 1581 (Digitalisat)
<http://baldinucci.biblio.signum.sns.it>

Beauvais (online)

Vincent von Beauvais, Bibliotheca mundi Vincentii Burgundi, Bd. 4, Douai, 1624, (Digitalisat)
<https://archive.org/details/BibliothecaMundiVincentiiBurgundi4>

Buonsignori 1584/94 (online)

Stefano Buonsignori, Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata, Florenz, 1584/94, in: Florentine Renaissance Resources: Online Gazetteer of Sixteenth Century Florence (Datenbank und Digitalisat)
http://cds.library.brown.edu/projects/florentine_gazetteer/index_map.php

Catasto 1427 (online)

Online Catasto of 1427, hrsg. von David Herlihy, Christiane Klapisch-Zuber, R. Burr Litchfield und Anthony Molho (Datenbank).
<http://cds.library.brown.edu/projects/catasto/>

Carnesecchi (online)

(Private Seite zur Familienforschung in Florenz) (Datenbank)
<http://www.carnesecchi.eu/>

Census (online)

Census of Antique Works of Art and Architecture (Datenbank)
<http://www.census.de>

Comestor ed. Migne (online)

Petrus Comestor, Historia scholastica, in: Adami Scoti canonici regularis ordinis Praemonstratensis opera omnia [...], hrsg. von Jacques Paul Migne, Paris, 1855, monumenta.ch (Datenbank)
http://www.monumenta.ch/latein/verzeichnis4.php?tabelle=Petrus_Comestor&xy=Petrus%20Comestor,%20Historia%20Scholastica&level=3&nummer=&apparat=&step=&domain=&lang=1&inframe=1&hide_apparatus=1

Cortesi 1510 (online)

Cortesi, Paolo, De Cardinalatu, Siena, 1510 (Digitalisat nach Exemplar in BNC Florenz) (Digitalisat)
https://archive.org/details/bub_gb_ZKBziRF-RSoC/mode/2up?view=theater

Cosmographia/Vat. Urb. Lat. 277 (online)

Ptolemaeus, Claudius, *Cosmographia* [libri I–VIII] – Interpretatio Latina Iacobi Angeli, 1472 (mit Karten von Pietro Massaio) (Digitalisat)

http://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.277

Cosmographia/Vat. Lat. 5699 (online)

Ptolemaeus, Claudius, *Cosmographia* [libri I–VIII] – Interpretatio Latina Iacobi Angeli, 1469 (mit Karten von Pietro Massaio) (Digitalisat)

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.5699

Cosmographia/Paris (online)

Ptolemaeus, Claudius, *Cosmographia* [libri I–VIII] – Interpretatio Latina Iacobi Angeli, 1485 (mit Karten von Pietro Massaio) (Digitalisat)

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454687p.r=Claudius%20Ptolomaeus%20%2C%20Cosmographia%20%2C%20Jacobus%20Angelus%20interpres.>

Dati I storia (online)

Dati, Gregorio, *I storia di Firenze dall'anno 1380 all'anno 1405*, Florenz, 1735 (Digitalisat).

<http://dlc.mpdl.mpg.de/dlc/view/escidoc:7134:6/recto-verso>

DBI (online)

Dizionario Biografico degli Italiani (Datenbank).

<http://www.treccani.it/biografico/>

Dizionario artisti (online)

Dizionario degli Artisti, hrsg. von Giuliano Matteucci, Maria Cristina Bonagura und Laura Rago, 1997 (Datenbank)

<http://www.istitutomatteucci.it/dizionario-degli-artisti>

Enciclopedia Dantesca (online)

Enciclopedia Dantesca, 1970 (Datenbank)

https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca

Enciclopedia Italiana (online)

Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, 1929–1952 (Datenbank)

<http://www.treccani.it/enciclopedia/>

Gregory 1981 (online)

Gregory, Heather, *A Florentine Family in Crisis: The Strozzi in the Fifteenth Century* [Dissertations-schrift, University of London, 1981] (Digitalisat)

<https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/1407/GREGORYFlorentineFamily1981.pdf?sequence=1>

Lillie 2014a (online)

Lillie, Amanda, Domenico Veneziano, Saint Zenobius restores to life a French widow's son, in: Building the Picture: Architecture in Italian Renaissance Painting, The National Gallery, London (Online-Katalog)

<https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/exhibition-catalogues/building-the-picture/place-making/veneziano-miracle-of-saint-zenobius>

Lillie 2014b (online)

Lillie, Amanda, Place Making, in: Building the Picture: Architecture in Italian Renaissance Painting, The National Gallery, London (Online-Katalog)

<https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/exhibition-catalogues/building-the-picture/place-making/introduction>

Minutoli 2018 (online)

Minutoli, Giovanni, Palazzo Capponi delle Rovinate a Firenze: analisi e valutazioni per il progetto di restauro, in: Restauro Archeologico (Online-Journal), 26/2 (Dezember 2018), S. 92–111.

<https://oaj.fupress.net/index.php/ra/index>

Molini/pianta 1847 (online)

Molini, Giuseppe, Pianta della Citta di Firenze, Florenz, 1847 (Digitalisat)

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/1847_Molini_Pocket_Map_of_Florence_\(Firenze\)%2C_Italy_-_Geographicus_-_Firenze-molini-1847.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/1847_Molini_Pocket_Map_of_Florence_(Firenze)%2C_Italy_-_Geographicus_-_Firenze-molini-1847.jpg)

Monaldi ed. 1835 (online)

Diario del Monaldi, in: Istorie Pistolesi ovvero delle cose avvenute in Toscana dall'anno MCCC. al MCCCXLVIII e Diario del Monaldi, Prato, 1835, S. 495–528 (Digitalisat)

https://books.google.de/books?id=-Ho5AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=diario+monaldi+1835 &hl=de&sa=X&ved=oahUKEwi_haHJhdDNAhVTkrQKHTEVDfcQ6AEIITAA#v=onepage&q=diario%20monaldi%201835&f=false

Morgan (online)

The Morgan Library and Museum (Online-Katalog)

<http://www.themorgan.org/collection>

Mozzato (online)

Mozzato, Andrea, I notai di Venezia (PDF online)

<http://www.newsontherialto.com/mozzato-database.pdf>

Pellegrino 2014 (online)

Pellegrino, Sabino, L'intonaco sgraffito nei palazzi fiorentini: approccio metodologico per la conoscenza e la documentazione dei fronti [Dissertationsschrift, Università di Firenze, 2014] (PDF online)

<https://flore.unifi.it/retrieve/handle/2158/865628/28799/File%2001.pdf>

Repertorio (online)

Repertorio delle Architetture Civili di Firenze, Palazzo Spinelli Firenze (Datenbank).

<http://www.palazzospinelli.org/architetture/ricerca.asp>

Stemmario KHI Florenz (online)

Stemmario. Wappen Florentiner Familien, Kirchen, Bruderschaften und Hospitäler (Datenbank).
<http://stemmario.khi.fi.it/>

Tratte (online)

Online Tratte of Office Holders 1282–1532, hrsg. von David Herlihy, R. Burr Litchfield, Anthony Molho und Roberto Barducci (Datenbank).
<http://cds.library.brown.edu/projects/tratte/>

Villani ed. Porta (online)

Villani, Giovanni, Nuova cronica, hrsg. von Giuseppe Porta, 3 Bände, Parma 1990–1991 (PDF online)
http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t48.pdf

Weissen 2001 (online)

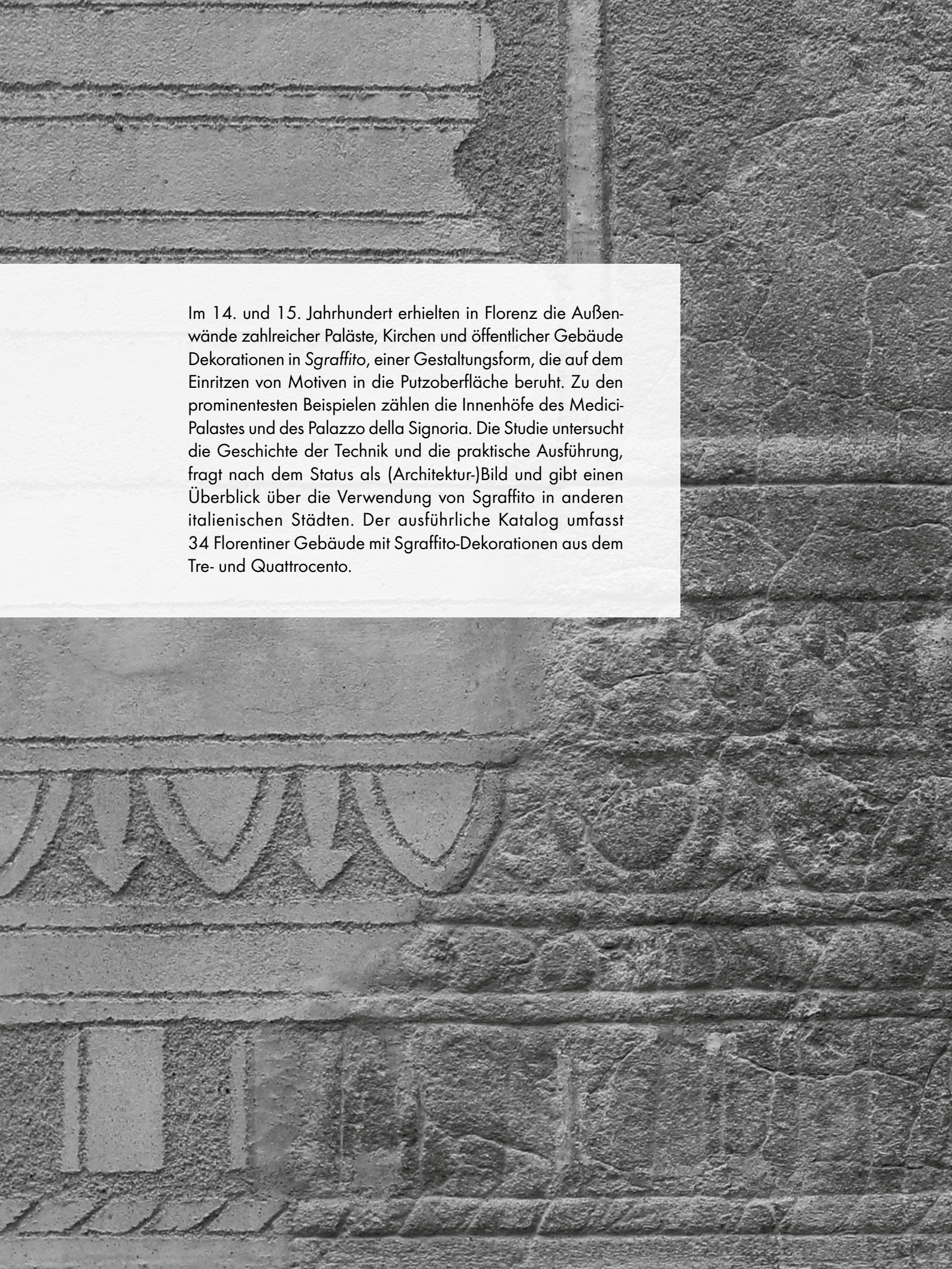
Weissen, Kurt, Florentiner Bankiers und Deutschland (1275–1475). Kontinuität und Diskontinuität wirtschaftlicher Strukturen (Habilitationsschrift in der Fassung von 2001) (PDF online)
<https://kweissen.ch/> (Zugriff im März 2023 nicht mehr möglich)

Zefferino 2014 (online)

Zefferino, Mélanie, Le Chateau d'Uzzano son histoire et ses mécènes (PDF online)
https://www.academia.edu/10633592/Le_Chateau_dUzzano_son_histoire_et_ses_m%C3%A9c%C3%A8nes

Siglen

ArchiDis	Archivio dei Disegni, Archivio Storico di Comune di Firenze
ASAT	Archivio della Soprintendenza Archeologica per la Toscana
ASCFU	Archivio Storico del Comune di Fucecchio
ASCCS	Archivio Storico del Comune di Castelfranco di Sotto
ASF	Archivio di Stato Firenze
ASCFi	Archivio storico del Comune di Firenze
ASCSM	Archivio storico Comunale di San Miniato
ASI	Archivio di Stato Italiano
ASP	Archivio di Stato Padova
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BNF	Bibliothèque nationale de France
SBAP	Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le Province di Firenze, Pistoia e Prato



Im 14. und 15. Jahrhundert erhielten in Florenz die Außenwände zahlreicher Paläste, Kirchen und öffentlicher Gebäude Dekorationen in *Sgraffito*, einer Gestaltungsform, die auf dem Einritzen von Motiven in die Putzoberfläche beruht. Zu den prominentesten Beispielen zählen die Innenhöfe des Medici-Palastes und des Palazzo della Signoria. Die Studie untersucht die Geschichte der Technik und die praktische Ausführung, fragt nach dem Status als (Architektur-)Bild und gibt einen Überblick über die Verwendung von *Sgraffito* in anderen italienischen Städten. Der ausführliche Katalog umfasst 34 Florentiner Gebäude mit *Sgraffito*-Dekorationen aus dem Tre- und Quattrocento.