

Isabella Augart

Non est hic. Materialisierungen des leeren Grabes Christi in der Cappella Rucellai

In der Kirche San Pancrazio in Florenz wird Leere räumlich erfahrbar. Im Folgenden möchte ich aufzeigen, wie Leere dort in der Cappella Rucellai verhandelt wird, um eine christliche Glaubenserfahrung – die Abwesenheit des auferstandenen Christus aus dem Grab – zu reflektieren. In der Kapelle zieht eine Kleinarchitektur, der *Heiliggrab-Tempietto*, den Blick auf sich, dieser wurde 1467 nach einem Entwurf des Leon Battista Alberti für die Kapelle der Florentiner Familie Rucellai fertiggestellt (Abb. 1).¹ Pilaster, Marmorinkrustationen aus weißem Carraramarmor und dunkelgrünem Verde di Prato, ein Schriftfries, ein Kranzgebälk sowie ein Dachziborium strukturieren den quaderförmigen Bau mit apsisähnlichem Abschluss. Giorgio Vasari beschreibt den 2,42 Meter breiten, 4,28 Meter langen und 3,5 Meter hohen Baukörper in seiner *Alberti-Vita*: «Nel mezzo di questa cappella, è un sepolcro di marmo molto ben fatto, in forma ovale e bislungo, simile, come in esso si legge, al sepolcro di Gesù Cristo in Gierusalem».²



1 Leon Battista Alberti, *Heiliggrab-Tempietto*, 1467, Marmor, Serpentin, Florenz, San Pancrazio, Cappella Rucellai



2 *Das Heilige Grab*, Umbau des 19. Jahrhunderts, Jerusalem, Grabeskirche

Der Bau figuriert als Evokation des Grabes Christi in der Grabeskirche in Jerusalem (Abb. 2).³ Bereits im frühen Mittelalter über eben jener Stelle errichtet, an der sich der Überlieferung nach die Grabkammer Christi befand, wurde das Heilige Grab im Verlauf der komplexen Baugeschichte der Grabeskirche mehrfach zerstört und wiedererbaut. Innerhalb der Anastasis-Rotunde gelegen, bildet das Heilige Grab bis heute einen Nukleus christlicher Frömmigkeitserfahrungen. Albertis als Kopie des Heiligen Grabes entstandener Tempietto fügt sich ein in eine Gruppe von Repliken und Kopien des Baues.⁴ Die in Italien seit dem 9. Jahrhundert entstandenen, in Form und Größe vielfältig angelegten Kopien, etwa in Acquapendente, Aquileia, Pisa, oder in Bologna, stellen sich unterschiedlich in Bezug zu ihren jeweiligen Aufstellungsorten.⁵ Eine weitere raumumspannende Dimension erfährt dieses Phänomen in den *Sacri Monti*.⁶ Die Heiliggrabkopien versuchen, die Erfahrung der Anwesenheit in der Jerusalemer Gnadenstätte zu evozieren und können als Übertragungen des religiösen Erfahrungsraumes verstanden werden.⁷

Albertis Kleinarchitektur ist insofern ungewöhnlich, als dass sie wohl die früheste privat finanzierte Grabkopie in Italien ist.⁸ Auftraggeber war der Florentiner Kaufmann Giovanni Rucellai (1403-1481).⁹ Zur Stiftung der Kapelle wurde er möglicherweise durch eine Rom-Wallfahrt und die Erfahrung der aus Jerusalem stammenden Reliquien und Spolien im Lateran angeregt.¹⁰ Während Giovanni selbst keine Wallfahrt nach Jerusalem unternahm, verfügte er wohl über Informationen über das Erscheinungsbild des Gnadenortes.¹¹ 1467 beschreibt er im *Zibaldone quaresimale* den neuerrichteten Tempietto als «similitudine» des Heiligen Grabes: «E anchora della chappela chol sancto Sipolcro a similitudine di quello di Gierusalem del nostro Signore Iesu Christo facta fare in Sancto Branchazio».¹² Als einer der reichsten Männer in Florenz trug Giovanni Rucellai durch seine Kunst- und Bauaufträge, etwa für die *Loggia Rucellai*, den *Heiliggrab-Tempietto* und für die Fassade von Santa Maria Novella¹³ wesentlich zur Einschreibung seiner Familie in den Stadtraum bei. 1448 begann Giovanni mit den Planungen für die Familienkapelle in der an den Palazzo Rucellai angrenzenden Klosterkirche San Pancrazio.¹⁴ Wenngleich Pläne für einen Durchgang zwischen dem Palazzo und der Kirche nicht umgesetzt wurden, kann doch die enge Bindung zwischen den beiden Gebäuden als wesentlich gelten.¹⁵ Das Kloster wurde seit dem Trecento durch Stiftungen der Rucellai unterstützt, welche dadurch Patronats- und Begräbnisrechte erhielten.

Die Cappella Rucellai misst 6,15/6,40 Meter in der Breite und 12,15 Meter in der Länge.¹⁶ Eckpilaster und je vier in *Pietra Serena* ausgeführte Pilaster an jeder Längsseite vereinheitlichen den Raum der tonnengewölbten Kapelle, die Bauornamentik greift Impulse Brunelleschis auf. Der Kapellenraum wurde bis zur Vermauerung im frühen 19. Jahrhundert durch einen Porticus vom Gemeinderaum abgetrennt, die Cappella Rucellai kann somit als halb-öffentlich, halb-privat verstanden werden. Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Kopien von Albertis Tempietto in Sansepolcro und Monselice legen nahe, dass die Kleinarchitektur als Architektureliquie wahrgenommen wurde.¹⁷ Dokumentiert sind ab 1471 Prozessionen der *Arte del Cambio* und zugesicherte Ablässe beim Besuch der Grabkopie.¹⁸

Innerhalb der Cappella Rucellai nimmt der Tempietto etwa ein Drittel des Raumes ein. Die Muster der Steinbänder verbinden sich mit den Inkrustationen am Fußboden und verankern die Kleinarchitektur im Raumgefüge, die Pilaster streben vergleichbar den Wandpilastern empor und verbinden Rauminnes und Raumhülle. Der Tempietto entstand zwischen 1460 und 1467 nach einem Entwurf Leon Bat-

tista Albertis.¹⁹ Außer Zahlungsbelegen Giovannis an das Kloster finden sich kaum Informationen zum Entwurf oder zu den beteiligten Handwerkern, der Florentiner Steinmetz Giovanni di Bertino wurde als ausführender Bauhandwerker diskutiert.²⁰ Strukturell erinnert der Bau an die Kleinarchitekturen, welche im Auftrag von Piero di Cosimo de' Medici wenige Jahre zuvor in San Miniato al Monte und in Santissima Annunziata entstanden waren.²¹

Als Heiliggrabkopie angelegt, nimmt der Bau Bezug auf die Schauplätze von Christi Leben und Leiden im Heiligen Land.²² Theorien über das Erscheinungsbild der Grabkapelle wurden durch Zeichnungen und Pilgerliteratur verbreitet.²³ So beschreibt Niccolò da Poggibonsi in seinem *Libro d'Oltramare* die Größe der Grabkapelle und Darstellungen von Jesus Christus, der Gottesmutter und Johannes dem Evangelisten, den drei Marien und der Kreuzabnahme oberhalb einer Eingangsöffnung, welche «kaum so groß ist, dass nur eine Person den Raum zu betreten vermag» («si è quanto una persona si puote entrare».)²⁴ Das Eindringen, die Annäherung an die Grabstätte Christi, wird in Albertis Tempietto durch eine niedrige Holztür ermöglicht. Die in Jerusalem erfahrbare Situation eines Vorraumes wurde nicht umgesetzt, der Gläubige gelangt kniend in die Grabkammer.

Im Heiligen Grab

Eine 193 Zentimeter lange und 80,5 Zentimeter breite Steinbank füllt den Innenraum (1,76 Meter breit) weitgehend aus und visualisiert die Grablege Christi (Abb. 3).²⁵ Auf einem profilierten Sockel steht ein quaderförmiger Sarkophag mit einer Deckplatte aus hellem Marmor. Eine eingelassene Marmorplatte verdeckt eine Öffnung zur Aufnahme von Reliquien, welche dem Steinobjekt die Funktion eines Altares zuweist.²⁶ Marmorleisten umschließen an den Wangen Felder aus rötlichen Buntmarmoren, welche die von den spätmittelalterlichen Jerusalem-Pilgern beschriebene Verkleidung der Grablege mit hellem Marmor anklingen lassen.²⁷ In der Kunst des Trecento und Quattrocento ist dieses Motiv des profilierten Grabsarkophags mit eingesetzten Steinfeldern zahlreich fassbar.²⁸

Die Innenausstattung des Tempietto ist im Referenzfeld der Heiliggrab-Kopien insofern singulär, als dass sie das Motiv des steingeschmückten Sarkophags auf die



3 Giovanni da Piamonte (zug.), *Marmi Finti und Szenen der Passion Christi*, Innenraum des Heiliggrab-Tempietto, um 1485 (?), Fresko, Florenz, San Pancrazio, Cappella Rucellai



4 Andrea del Verrochio, *Grabmal für Piero and Giovanni de' Medici*, 1469–1472, u.a. Marmor und Porphy, Florenz, San Lorenzo

Wandflächen des Kapelleninneren als *marmi finti* überträgt. Indem im Innenraum Innen und Außen des Grabes überlagert erscheinen, wird die Leere des Grabes gewissermaßen auch von innen erfahrbar. Während die Außenhülle des Tempietto im Muster der Steinplatten durchgearbeitet ist, umgibt den Eintretenden im Innenbereich an den Wänden gemalter Stein. Giovanni da Piamonte (Giovanni Piamontese), ein Gehilfe des Piero della Francesca, wurde mit den Fresken in Verbindung gebracht.²⁹ Eine nachträgliche Ausmalung der Kapelle, möglicherweise um 1485 nach dem Tode Giovannis 1481 durch dessen Sohn Pandolfo finanziert, ist anzunehmen.³⁰ Unter einer sternerleuchteten Decke werden die vier Wandflächen durch gemalte Gesimse und Pilaster in hellen Tönen und durch rechteckige Formen mit eingefügten Medaillons gegliedert.

Rötliche und grünliche Töne rufen bei den *marmi finti* die Materialfiktion von Marmor und von rotem und grünem Porphy auf (Abb. 4). An der Wand der Eingangstür schiebt sich deren Öffnung in das Dekorationssystem der *marmi finti*, in dem ein rötliches Feld mit grünem Medaillon mit zwei schmaleren Feldern mit einem roten Medaillon vor grünem Steingrund flankiert. Während die dunkelgrünen Scheiben an die dunkelgrünen Leisten aus Verde di Prato an der Außenhülle erinnern und somit Innen und Außen des Baues verschränken, greifen sie mit ihren Weisshöhungen die kantigen Einsprengsel der Feldspatleisten bei grünem Porphy auf. Variiert wird der Materialbezug in der zweiten Tafel auf der Längsseite, welche mit gelbbraunen, weißen und roten Farbwellen einen buntschillernden Marmor evoziert. An der dem Eingang gegenüberliegenden Seite blickt der Betrachter auf die Abfolge aus je einem schmalen grünlichen Feld mit rotem Medaillon und einer bronzefarbenen Scheibe zu beiden Seiten eines breiten roten Feldes mit mittiger grüner Scheibe. Die Steinfiktion fügt helle Punkte als Markierungen der körnigen Quarze im Porphy in den roten Grundton ein. In den Feldern der Bodenzone sind Spuren der *marmi finti* erkennbar. An der Längsseite umgeben zwei schmale Streifen mit grünen Scheiben auf rotem Grund das grünliche Feld mit einem roten Medaillon.

Vergleichbare *marmi finti* sind als Wanddekorationen in Profan- und Sakralbauten im Spätmittelalter und in der Renaissance weit verbreitet. Indem sie das Wissen über marmorne Wandverkleidungen in der Antike aufgreifen, fügen sie den schlichten Raumordnungen den Materialreichtum vergangener Zeiten zu. Die Aus-

stattungspraxis dringt von den gebauten Räumen ins Medium des Bildes: farbenprächtige Marmorfelder füllen die Wand- und Bodenflächen der gemalten Räume. In manchen Fällen, etwa bei Giottos Raumformungen, Fra Angelicos *Schattenmadonna* oder in Andrea del Castagnos *Abendmahl* in Sant'Apollonia in Florenz, wird der gemalte Stein zum Sinnträger innerhalb der ästhetischen Struktur.³¹ Vergleichbar geht es auch bei den *marmi finti* im Inneren des *Tempietto* weniger um eine durch Verfügbarkeit oder Kostenaufwand motivierte *Ersetzung* oder eine *Imitation* des Erscheinungsbildes, sondern um eine Bedeutungsschichten und Qualitäten des Materials einschließende *Materialfiktion*.³² Porphyry, oftmals als härtestes Gestein in naturkundlichen und christlich-allegorischen Steinbeschreibungen bezeichnet, ist eng verbunden mit herrschaftlichen Praktiken; gerade im Medici-Umkreis wird roter Porphyry zu einem lokalen Material stilisiert.³³ Der rote Porphyry aus Ägypten sowie der aus Griechenland stammende grüne Porphyry wurden in der Antike und in konstantinischer Zeit in der Baugestaltung eingesetzt. Gleichermaßen ist Porphyry christlich konnotiert: eine Formanalogie setzt den Stein mit seinen weißen Einsprengseln und der roten Farbe in Relation zum Schweiß und Blut der Passion Christi. Vielfach finden sich Darstellungen des Grabes Christi aus rotem Porphyry, welche die antiken Porphyrsarkophage christologisch überhöht ins Medium des Bildes setzen.³⁴ Der grüne Porphyry als natürlich-vegetabil anmutender «lebendiger Stein» wird in besonderem Maße mit der Verheißung der Auferstehung in Verbindung gebracht.³⁵ Diese Schichten des Steinernen lassen die wandumspannende Materialfiktion in der Florentiner Kapelle somit zu einer Translozierung des Sterbens und der Auferstehung Christi werden.

Eine weitere Materialisierung des leeren Grabes Christi ist der Engelsstein.³⁶ Der Überlieferung nach verkündete der Engel die Auferstehung Christi und saß auf einem von der Grabkammer weggerückten Steinblock. Ein damit in Verbindung gebrachter Stein wird in der Grabeskirche in Jerusalem in der Vorkammer (Engelskapelle) seit dem Mittelalter verehrt und dort von Poggibonsi beschrieben: «una pietra dove gli angioli revolverunt lapidem et sedebant super eam»³⁷. Ein vergleichbarer Steinquader befindet sich in der Cappella Rucellai an einer Außenwand. Die Cappella wird als Raumhülle in die Narration der Vakanz mit einbezogen. Während sie ähnlich der Anastasis-Rotunde die Grabstätte umhüllt, wird sie durch die Inszenierung des Engelssteines selbst zum sprechenden Zeugen der Abwesenheit Christi. Waren die Pilger in Jerusalem, wie auch die Besucher des *Tempietto* zwar in der Lage, die Hände auf die kühle Grabplatte zu legen, so wurde ihnen doch eine haptische Begegnung mit dem Auferstandenen verwehrt.³⁸ Gerade die Materialität des Steins erlaubt es, diese Unmöglichkeit des haptischen Zugriffs auf das Immaterielle zu manifestieren.

Neben die steinernen Zeugnisse der Abwesenheit Christi stellen sich in der Ausstattung des *Tempietto* auch figürliche Darstellungen. Beim Eintreten fällt der Blick auf eine freskierte *Kreuzabnahme*, den langgestreckten Körper des leblosen Christus stützt ein kniender Mann mit weißem Haar und Bart im roten Gewand; die zeitgenössische Bekleidung und der markant ausgestellte Rotton lassen Allusionen vom dargestellten Josef von Arimathäa zu Giovanni Rucellai (Rucellarius, der Rotfärber) anklingen. Die trauernde Gestalt zu Füßen Christi wäre in dieser Lesart an Giovanni Sohn Pandolfo Rucellai gebunden, der mit der nachträglichen Ausstattung des *Tempietto* seinen 1481 verstorbenen Vater an der Auferstehungsverheißung des leeren Grabes teilhaben lässt. Am Lünettenfeld oberhalb der Eingangstür

hinterfängt ein Ehrentuch aus rot-goldenem Textil Maria mit dem toten Sohn im Typus der *Pietà*. Oberhalb des Grabsarkophags zeigt ein Fresko den *Auferstandenen Christus* vor blauem Grund auf einer Wolkenbank schwebend im Segensgestus und umgeben von adorierenden Engeln. Die Verkürzung von Christi Kopf, Hand und der Fahne legt in die Darstellung eine Ahnung der Ambiguität und Immaterialität hinein, welche den auferstandenen Christus bestimmt. Er ist nicht hier, er ist auf-erstanden.

Vakanz beschreiben

Im Folgenden möchte ich nahelegen, dass neben der Malerei eine zweite Dimension im Tempietto dazu beiträgt, die Auferstehung Christi zu reflektieren: das Medium der Schrift. Auch der Umgang mit Schrift kann als «similtudine» der Gnadenstätte in Jerusalem verstanden werden und stützt sich auf die über die Pilgerberichte vermittelten Kenntnisse über Inschriften in der Grabeskirche. So ergänzt Poggibonsi seine Ausführungen zur Eingangsöffnung der Grabkapelle mit dem Hinweis: «Di sopra si e scritto: *Sancta Resurrectio Domini*». ³⁹ Der Florentiner Marco di Bartolomeo Rustici vermerkt in seiner *Dimostrazione dell'andata del Santo Sepolcro* (1441-1442) sechs Verse in vergoldeten Buchstaben: «SANTA REXUREXIO DOMINI». ⁴⁰

Bei Albertis Tempietto umläuft an allen vier Seiten ein Schriftenfries mit 74 Buchstaben den Bau (Abb. 5). ⁴¹ In den 13 Worten «YHESVM QVERITIS NAZARENVM CRVCIFIXVM. SVRREXIT NON EST HIC – ECCE LOCVS VBI POSVERVNT EVM» (Mk 16,6) verdichtet die Inschrift eine Passage aus dem Markusevangelium:

1 Als der Sabbat vorüber war, kauften Maria aus Magdala, Maria, die Mutter des Jakobus, und Salome wohlriechende Öle, um damit zum Grab zu gehen und Jesus zu salben. 2 Am ersten Tag der Woche kamen sie in aller Frühe zum Grab, als eben die Sonne aufging. 3 Sie sagten zueinander: Wer könnte uns den Stein vom Eingang des Grabes wegwälzen? 4 Doch als sie hinblickten, sahen sie, dass der Stein schon weggewälzt war; er war sehr groß. 5 Sie gingen in das Grab hinein und sahen auf der rechten Seite einen jungen Mann sitzen, der mit einem weißen Gewand bekleidet war; da erschrakten sie sehr. 6 Er aber sagte zu ihnen: Erschreckt nicht! Ihr sucht Jesus von Nazaret, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden; er ist nicht hier. Seht, da ist die Stelle, wohin man ihn gelegt hat. (Mk 16,1-6)

Die 74 Buchstaben mit ihren jeweils 16,6 Zentimeter Höhe sind aus schwarzem Marmor geschnitten. ⁴² Sie sind in einer Variation der Capitalis Monumentalis gearbeitet, diese römische Schrift wurde für Triumphinschriften und für Grabmonumente verwendet. ⁴³ Im Zuge des humanistischen Interesses an der antiken Epigraphik, etwa bei Felice Felicianos *Alphabetum Romanum* von 1460, wurde die Capitalis Monumentalis vielfach studiert. ⁴⁴ Auch Leon Battista Alberti beschäftigte sich in *De re edificatoria* mit antiken Inschriften auf Gebäuden und setzte sie am Tempio Malatestiano in Rimini (1455-1456) und am Plan für die Fassade von Santa Maria Novella ein. ⁴⁵ Während die Buchstaben auf den Kirchenfassaden einer horizontalen Anordnung folgen, bringt er beim Tempietto den Text an allen vier Seiten an. Die Anordnung der Buchstaben musste sowohl die Maße der Architektur als auch die geometrische Perfektion der Capitalis Monumentalis berücksichtigen. Eine ältere an Reliquiaren und kleinen Schreinarbeiten fassbare Praktik aufnehmend, kann Albertis raumkonstituierender Umgang mit Schrift an Gebäuden in Kontext des Quattrocento als singulär gelten. Die Topographie des Textes schließt den Kapellenbesucher mit ein. Indem er den Text liest, wird er angeregt, den Bau zu umschreiten



5 Leon Battista Alberti, *Heiliggrab-Tempietto*, 1467, Marmor, Serpentin, San Pancrazio, Cappella Rucellai

und dem Textfluss zu folgen. Im Prozess der Lektüre wird die Suche nach dem Text zur Suche nach dem auferstandenen Christus. Er ist auferstanden, er ist nicht hier. Die körperliche Bewegung führt dem Betrachter die Abwesenheit des Auferstandenen vor Augen, die im Bau angelegte räumliche Umkreisung läuft ins Leere.

Zentral ist in diesem Zusammenhang, dass der Tempietto eine Doppelfunktion als Architekturkopie des Heiligen Grabes und zugleich als Grabmonument der Familie Rucellai erfüllt. Die Cappella Rucellai rückt in ein Bezugsfeld zu den Florentiner Familienkapellen, welche die Selbstdarstellung des sozialen Status und Aspekte der Jenseitsvorsorge miteinander verbanden.⁴⁶ Indem Giovanni Rucellai anstelle eines in der Sepulkralkultur des toskanischen Quattrocento üblichen Wandgrabes die Grabplatten der Verstorbenen in Bezug zum *Heiliggrab-Tempietto* setzt, wirken Raum und Architektur als Träger der Memoria der Rucellai zusammen.⁴⁷ Die Inszenierung zielte mithin darauf ab, innerhalb des Repräsentationswettstreites der Florentiner Familien eine Sonderrolle einzunehmen und der eigenen Memorialkapelle, ähnlich der als Kapitelsaal genutzten Pazzi-Kapelle und der Alten Sakristei, eine zusätzliche liturgische Raumfunktion zuzuschreiben.⁴⁸ Über der Eingangstür zum Tempietto ruft eine Inschrift die Erinnerung an Giovanni Rucellai auf:

IOHANNES RVCELLARIVS
 PAVLI. F. VTINDE SALVTEM SVAM
 PRECARETVR VNDE OMNIVUM CVM
 CHRISTO FACTA EST RESVRECTIO
 SACELLVM HOC
 ADÏDSTAR IHEROSOLIMITANI SEPVL
 CHRI FACIVNDAM CVRAVIT
 MCCCCLXVII

«Giovanni Rucellai, Sohn des Paolo, stiftete diesen Schrein, der nach dem Vorbild des Heiligen Grabes in Jerusalem gemacht wurde, um für seine Rettung durch den auferstandenen Christus zu beten, von dem alles kommt, 1467»⁴⁹

Giovannis Einschreibung in den Bau wird ergänzt um eine überindividuelle Dimension: Florenz. Die lilienartige Form am Kranzgesims ruft den *Giglio Fiorentino* auf und setzt die Heilig-Grab-Kopie in einen Zusammenhang mit Vorstellungen über Florenz als Neues Jerusalem.⁵⁰ Die *Florentinitas* des Heiligen Grabes wird auf Ebene des Materialbezugs herausgestellt. Während der Innenraum durch den gemalten Stein und die Fresken Bezüge zur Historizität des Passionsgeschehens in Jerusalem aufmacht, verweist die Außenhülle auf die lokale Baupraxis und Ornamentgestaltung mit Marmorinkrustationen, wie sie etwa in San Miniato al Monte oder im Baptisterium zu fassen ist.⁵¹ Im Tempietto sind die schwarzen und roten Einlegearbeiten auf der Außenwand in drei Reihen angeordnet und durch Marmorstreifen und Pilaster abgetrennt. Die Rosetten zeigen geometrische Formen, Sterne, Objekte und vegetabile Elemente. Einige der Felder, die sogenannten Ringdevisen, lassen sich in Bezug zu Familienangehörigen der Medici und somit zur prosperierenden Stadtgemeinschaft setzen.⁵² Als eine letzte Schicht dieser zeitlich aktualisierenden Einschreibung können die Graffiti mit Daten und Namen von Kapellenbesuchern gelten, welche sich über Jahrhunderte in die Steinschichten des Tempietto gruben.⁵³ Während Christus selbst nicht hier ist, *non est hic*, und Giovanni Rucellai an dieser Auferstehungsverheißung räumlich teilzuhaben hofft, *non est hic*, bleibt das Heilige Grab somit doch nicht leer. Das Medium des Textes erlaubt es den Florentiner Gläubigen, sich selbst in die Gegenwärtigkeit der Frömmigkeitstopographie einzulassen und dort, im Stein bewahrt und haptisch erfahrbar, Spuren zu hinterlassen.

Anmerkungen

- 1 Grundlegend zum Tempietto: Anke Naujokat, *Non est hic. Leon Battista Albertis Tempietto in der Cappella Rucellai*, Aachen u. a. 2011. Vgl. Amedeo Belluzzi, «La Cappella Rucellai in San Pancrazio», in: *L'Uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, hg. v. Christina Acidini u. Gabriele Morolli, Florenz 2006, S. 175–176, Ausst.-Kat. Florenz 2006; Marco Dezzi Bardeschi: «Typice et figuraliter»: il Santo Sepolcro della Cappella Rucellai a Firenze ed il prototipo di Gerusalemme», in: *Oltre l'architettura: temi e protagonisti della cultura iconologica*, hg. v. Gabriella Guraico, Florenz 2003, S. 119–136; Robert Tavernor, *On Alberti and the Art of Building*, New Haven u. a. 1998, S. 106–119; Ludwig Heydenreich, «Die Cappella Rucellai von San Pancrazio in Florenz», in: *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, hg. v. Millard Meiss, New York 1961, S. 219–229.
- 2 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi, Bd. 3, Florenz 1971, S. 286.
- 3 Jürgen Krüger, *Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte, Gestalt, Bedeutung*, Regensburg 2000.
- 4 Damiano Neri, *Il S. Sepolcro riprodotto in occidente*, Jerusalem 1971; Michael Rüdiger, *Nachbauten des Heiligen Grabes in Jerusalem in der Zeit von Gegenreformation und Barock. Ein Beitrag zur Kultgeschichte architektonischer Devotionalkopien*, Regensburg 2003. Vgl. auch Kathryn Blair Moore, *The Architecture of the Christian Holy Land. Reception from Antiquity through the Renaissance*, New York 2017.
- 5 Silvia Beltramo, «I santi sepolcri nel Quattrocento», in: *Le rotonde del Santo Sepolcro*, hg. v. Piero Pierotti, Carlo Tosco u. Caterina Zannella, Bari 2005, S. 139–156; Laura Benassi, «Il Santo Sepolcro nell'area toscana», in: Ebd., S. 111–120.
- 6 Bram de Klerck, «Jerusalem in Renaissance Italy: The Holy Sepulchre on the Sacro Monte di Varallo», in: *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*, hg. v. Jeroen Goudeau, Mariëtte Verhoeven u. Wouter Weijers, Leiden 2014, S. 215–236.
- 7 Bianca Kühnel, «Virtual Pilgrimages to Real Places: the Holy Landscapes», in: *Imagining Jerusalem in the Medieval West*, hg. v. Lucy Donkin u. Hanna Vorholt, Oxford 2012, S. 243–264.
- 8 Naujokat 2011 (wie Anm. 1), S. 166.
- 9 Francis W. Kent, «The Making of a Renaissance Patron of the Arts», in: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, Bd. 2, hg. v. The Warburg Institute London, London 1981, S. 9–98.
- 10 Giovanni Rucellai, *Zibaldone quaresimale*, fol. 51r-56v, ed. Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, Bd. 1, hg. v. Alessandro Perosa, London 1960, S. 71.
- 11 Naujokat 2011 (wie Anm. 1), S. 133–135.
- 12 Rucellai 1960 (wie Anm. 10), S. 117.
- 13 Tavernor 1998 (wie Anm. 1), S. 78–124.
- 14 Naujokat 2011 (wie Anm. 1), S. 49–51.
- 15 Ebd., S. 179–180.
- 16 Candida Syndikus, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament*, Münster 1996, S. 54–55; Christoph Luitpold Frommel, *Die Architektur der Renaissance in Italien*, München 2009, S. 52; Walter u. Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. 9, Frankfurt am Main. 1952, S. 568–569.
- 17 Naujokat 2011 (wie Anm. 1), S. 216–224.
- 18 Ebd., S. 213–215.
- 19 Syndikus 1996 (wie Anm. 16), S. 54–57.
- 20 Naujokat 2011 (wie Anm. 1), S. 227–245.
- 21 Ebd., S. 190–191.
- 22 Blair Moore 2017 (wie Anm. 4), S. 183–210.
- 23 Arwed Arnulf: *Mittelalterliche Beschreibungen der Grabeskirche in Jerusalem*, Mainz 1998, S. 7–43.
- 24 Niccolò da Poggibonsi, *Libro d'Oltramare [1346–1350]*, ed. Alberti Bacchi della Lega, Bologna 1881, S. 62–63.
- 25 Naujokat 2011 (wie Anm. 1), S. 267.
- 26 Ebd., S. 76.
- 27 Poggibonsi [1346–1350] 1881 (wie Anm. 24), S. 65–66. Vgl. Arnulf 1998 (wie Anm. 23), S. 23 zum Pilgerbericht des Theodoricus, S. 31 zum Bericht des Felix Fabri.
- 28 Ugolino di Nerio, *Auferstehung Christi*, 1325–1328, London, The National Gallery; Maso di Banco u. Taddeo Gaddi, *Grablegung*, um 1335, Santa Croce, Kapelle der Bardi di Vernio; Jacopo di Cione, *Drei Marien am leeren Grab*, und *Auferstehung Christi*, 1370–1371, London, The National Gallery; Donatello, *Grablegung Christi*, 1443–1450, Padua, San Antonio; Andrea del Castagno, *Engelspietà*, Sant'Apollonia in Florenz, 1447.
- 29 Marco Collareta, «Giovanni da Piamonte, Maso Finiguerra und ein nodo dell'arte fiorentina di metà Quattrocento», in: *Kronos* 2013, Bd. 15.1, S. 139–142.
- 30 Naujokat 2011 (wie Anm. 1), S. 56/71.
- 31 Andrea De Marchi, «Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone: partimenti a finti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce», in: *Ricerche di storia dell'arte*, 2011, Bd. 102, S. 13–24; Georges Di-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995.
- 32 Vgl. das DFG-Projekt (natura – materia – artificium). Die Reflexion von Naturmaterialien in bildender Kunst und Kunsttheorie vom 15. bis

ins frühe 18. Jahrhundert» von Prof. Dr. Iris Wenderholm an der Universität Hamburg.

33 Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Münster u. a. 2008, S. 23; Sible de Blaauw, «Papst und Purpur. Porphyry in frühen Kirchenausstattungen in Rom», in: *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann*, Münster 1991, S. 36–50; Suzanne B. Butters, *The Triumph of Vulcan. Sculptors' Tools, Porphyry, and the Prince in Ducal Florence*, Florenz 1996.

34 Vgl. Duccio, *Grablegung*, 1308, Siena, Museo dell'Opera del Duomo; Giotto, *Auferstehung und Noli me Tangere*, 1303–1305, Padua, Scrovegni Kapelle.

35 Diese Verbindung der Auferstehungshoffnung mit dem roten und grünen Porphyry wird auch in Andrea del Verrocchio's *Grabmal für Piero und Giovanni de' Medici* (1469–1472, Florenz, San Lorenzo; Abb. 4) aufgerufen.

36 Rüdiger 2003 (wie Anm. 4), S. 66–67.

37 Poggibonsi [1346–1350] 1881, (wie Anm. 24), S. 62.

38 Robert Ousterhout, «Architecture as Relic and the Construction of Sanctity. The Stones of the Holy Sepulchre», in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2003, Bd. 62.1, S. 4–23.

39 Poggibonsi [1346–1350] 1881 (wie Anm. 24), S. 63.

40 Marco di Bartolommeo Rustici, *Dimostrazione dell'andata del Santo Sepolcro [1441–1442]*, ed. Lucia Gai, 1982, in: *Italia, Oriente, Mediterraneo, 1. Toscana e Terrasanta nel Medioevo*, hg. v. Franco Cardini, Florenz 1982, S. 189–233, hier S. 224–225.

41 Christine Sperling, «Leon Battista Alberti's Inscriptions on the Holy Sepulchre in the Cappella Rucellai, San Pancrazio, Florence», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1989, Bd. 52, S. 221–28.

42 Naujokat 2011 (wie Anm. 1), S. 110–113.

43 Armando Petrucci: «L'Alberti e le sculture», in: *Leon Battista Alberti*, hg. v. Joseph Rykwert u. Anne Engel, Mailand 1994, S. 276–281 und ders.: *Public Lettering, Script, Power and Culture*, Chicago u. a. 1993, S. 18.

44 Felice Feliciano, *Alphabetum Romanum* [c. 1460], fol. 1r, ed. Giovanni Mardersteig, Verona 1960, S. 33; Millard Meiss, «Toward a More Comprehensive Renaissance Paleography», in: *The Art Bulletin*, 1960, Bd. 42.2, S. 97–112.

45 Heinrich Klotz, «L. B. Albertis (De re aedificatoria) in Theorie und Praxis», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1969, Bd. 32, S. 93–103.

46 Josef Schmid, *Et pro remedio animae et pro memoria: bürgerliche «repraesentatio» in der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella*, München 2002; Annegret Höger, *Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und –Altären des Trecento in Florentiner Kirchen*, DisS. Universität Bonn, 1976.

47 Andrew Butterfield, «Social Structure and the Typology of Funerary Monuments in Early Renaissance Florence», in: *RES: Anthropology and Aesthetics* 1994, Bd. 26, S. 47–67.

48 Frommel 2009 (wie Anm. 16), S. 52.

49 Naujokat 2011 (wie Anm. 1), S. 255.

50 Lorenzo Amato, «Firenze come nuova Gerusalemme», in: *Come a Gerusalemme*, hg. v. Anna Benvenuti u. Pierantonio Piatti, Florenz 2013, S. 195–218.

51 *Arte magistri: intarsio marmoreo in Toscana nel XII-XIII secolo*, hg. v. Nicoletta Matteuzzi, Alessandro Naldi u. Leonardo Giovanni Terreni, Empoli 2016, Tagungsakten, Empoli, 2015.

52 Naujokat 2011 (wie Anm. 1), S. 181–190.

53 Ebd., S. 214–215.