



archimaera  
architektur.kultur.kontext.online

Anke Naujokat  
(Aachen)

## Kopie der Kopie.

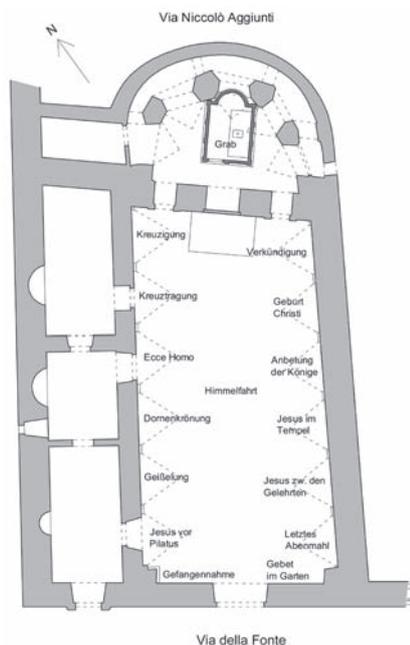
Das Heilige Grab von San Rocco, Sansepolcro

In der Unterkirche San Rocco in Sansepolcro erhebt sich eine Kleinarchitektur, die laut Inschrift als Kopie des Jerusalemer Christusgrabes ausgewiesen ist. Statt sich an die architektonische Gestalt des nächstlichen Originals anzulehnen orientiert sie sich jedoch an einer älteren Heiliggrabkopie, dem Heiliggrabtempietto von Leon Battista Alberti in San Pancrazio, Florenz. Der Aufsatz untersucht, auf welche Weise die „doppelte Kopie“ ihr Vorbild interpretiert und stellt Überlegungen zu Motivation, Bedeutung und Autorschaft der Heiliggrabkopie von Sansepolcro an.

<http://www.archimaera.de>  
ISSN: 1865-7001  
urn:nbn:de:0009-21-19183  
Januar 2007  
#2 "Raubkopie"  
S. 13-34



Abb. 1a-b. Heiliggrabtempietto und Grundriss der Unterkirche der Chiesa di San Rocco in Sansepolcro. Foto aus Tafi 1994 (vgl. Anm. 38), S. 386. Zeichnung: A. Naujokat.



In der Unterkirche der *Chiesa di San Rocco* in Sansepolcro (Toscana, Provinz Arezzo) erhebt sich ein miniaturhafter Sandstein-Tempietto von einfacher quaderförmiger Gestalt. Der kleine Bau ist frei in dem unterirdischen, kryptenartig gewölbten Raumteil aufgestellt, der das ehemalige Oratorium im Nordosten halbrund abschließt (Abb. 1).<sup>1</sup>

Ringsum gliedern Pilaster den blockhaften Baukörper und dienen als optisches Auflager für einen umlaufenden bekrönenden Fries. Während die hintere Schmalseite des Tempietto mit einer halbrunden Apsis abschließt, führt an der vorderen eine niedrige Kriech-

tür in eine kleine Kammer. Hier im Inneren befindet sich zur Rechten des Eintretenden ein einfacher steiner Grabtrog, der beinahe die gesamte Länge und etwa die Hälfte der Breite der Kammer einnimmt (Abb. 2).

Die quadratisch gerahmte Inschrift über der Kriechtür gibt Aufschluss über das Entstehungsdatum der Kleinarchitektur im Jahr 1596.<sup>2</sup> Obendrein klärt sie den Besucher auch über die Bedeu-

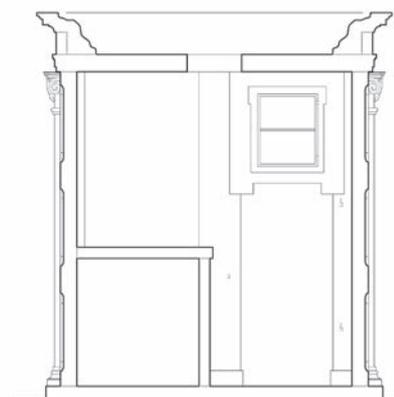
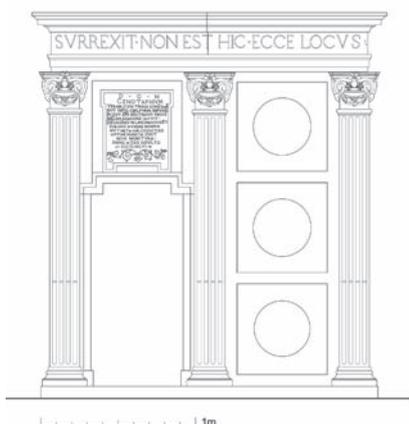
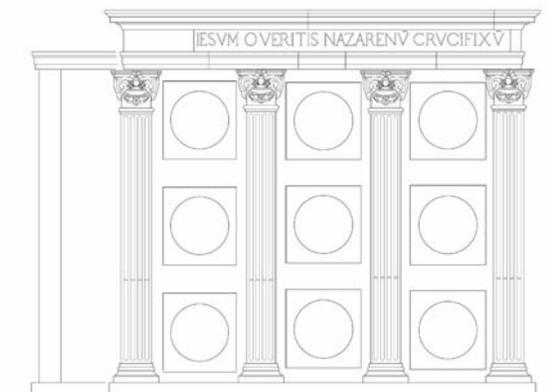
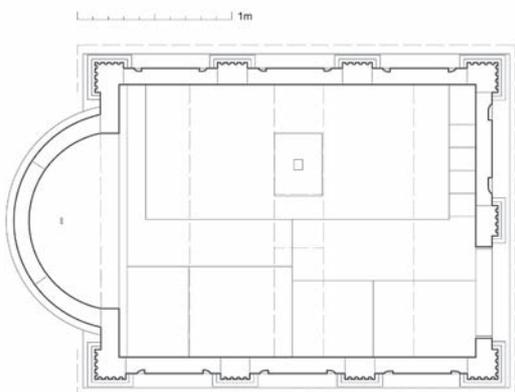


Abb. 2a-d. Der Heiliggrabtempietto von San Rocco. Grundriss, Ansicht der westlichen Längsseite, Ansicht der Eingangsseite, Querschnitt. Zeichnungen: A. Naujokat.

tung des Tempietto auf: "CENOTAPHIVM VERAM, CVM TRINA DIMENSIONE EIVS SEPVLC HRI, FORMA REFERENS, IN QVO CHRISTVS DOMINVS TRIDVO PROPE IERUSALEM EXANIMIS IACVIT"<sup>3</sup> (Abb. 3) – es handelt sich folglich um eine "Heiliggrabkopie", einen Nachbau des Grabes Christi in Jerusalem.

### Das Heilige Grab in Jerusalem und seine Nachbauten

Das leere Grab Christi in Jerusalem wird seit der Auferstehung Jesu als Beweisstück des für den christlichen Glauben zentralen Erlösungsversprechens verehrt. Die unterirdische Grabkammer, in der der Leichnam des Gekreuzigten laut der Evangelien drei Tage lang geruht hatte, war im vierten Jahrhundert auf Veranlassung des römischen Kaisers Konstantin aus dem Felsstein isoliert, von einer kleinen polygonalen Säulenädikula architektonisch gefasst und nobilitiert und zuletzt von der Rotunde der *Anastasis*, der Grabeskirche, schützend umbaut worden. Im Laufe des Mittelalters wurde die Grabesädikula mehrfach zerstört und jeweils leicht modifiziert auf den Resten des konstantinischen Baus wiedererrichtet (Abb. 4, 5).<sup>4</sup>

Abb. 3. Die Inschriftentafel über der Kriechtür des Heiliggrabtempietto von San Rocco. Zeichnung: A. Naujokat.

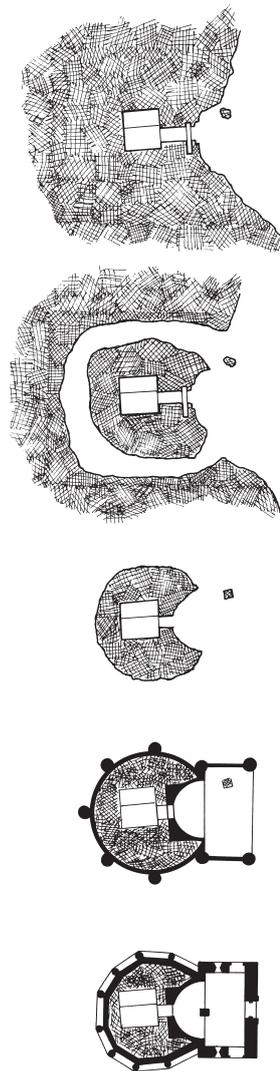
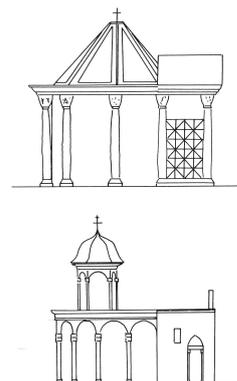
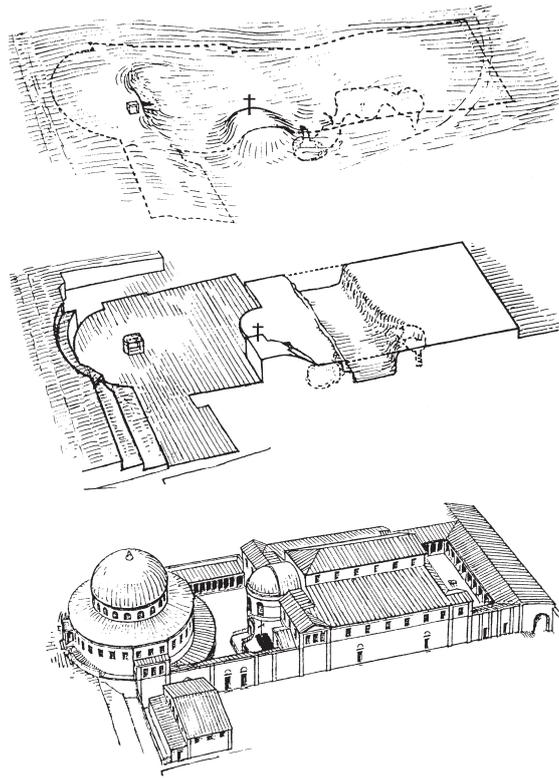


Abb. 4. Isolierung der Jerusalemer Felsengrabkammer unter Kaiser Konstantin und architektonische Ausgestaltung der konstantinischen und mittelalterlichen Heiliggrabädikula. Umzeichnung nach Biddle 1998 (vgl. Anm. 4), S. 105 und John Wilkinson: "The tomb of Christ. An outline of his structural history". In: *Levant* 4 (1972), S. 83-97.



Als reliquienhaft verehrte historische Stätte der Auferstehung hatte die Heiliggrabädikula schon seit dem sechsten Jahrhundert, vor allem aber in den Jahrhunderten der Kreuzzüge im Abendland zahlreiche Nachbauten angeregt, von denen heute über ganz Europa verteilt noch mindestens fünfzehn erhalten sind (Abb. 6).<sup>5</sup> Die vorrangige Aufgabe solcher mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Heiliggrabkopien bestand darin, in Stellvertretung des nahöstlichen Prototyps die eschatologische Verheißung des ewigen Lebens anhand des Paradoxons des "leeren Grabes" greif- und nachvollziehbar zu machen. Darüber hinaus konnten die Repliken eine ganze Reihe weiterer Funktionen erfüllen: man errichtete sie als sie Ziele von Ersatzwallfahrten mit gleicher Ablasswirkung wie das Original, als Kulissenbauten für die szenische Aufführung des

Abb. 5: Die konstantinische Grabeskirche in Jerusalem. Prozess der Monumentalisierung des Christusgrabes. Umzeichnung nach Kenneth John Conant: "The original buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem". In: *Speculum* 31 (1956), S. 17.



### Eine unähnliche Kopie

Die Ende des 16. Jahrhunderts errichtete Heiliggrabkopie von San Rocco in Sansepolcro muss innerhalb der Architekturgeschichte der Heiliggrabkopien als Sonderfall gelten. Während der Brauch, Nachbauten des Heiligen Grabes zu errichten, in Italien das gesamte Mittelalter hindurch verbreitet war, hatte diese Tradition dort mit der Wende zum 16. Jahrhundert ihr Ende gefunden. Gegenreformation und Barock führten hier nicht wie in den katholisch gebliebenen oder rekatholisierten Gegenden Mittel- und Osteuropas zum Neuaufleben

Abb. 6a-f. Von links oben nach rechts unten: Die Heiliggrabkopie von Eichstätt (vor 1166), Bologna (12. Jh.), Aubeterre (12. Jh.), Konstanz (13. Jh.), Görlitz (vor 1504), Augsburg (vor 1506). Fotos: A. Naujokat.

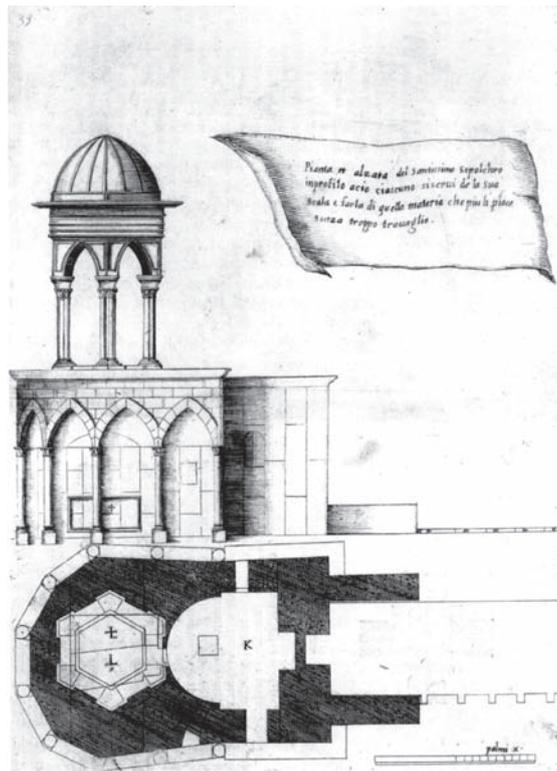
Osterdramas, als theologisch-didaktische Lehrbauwerke und Medien der Kreuzzugspropaganda, als persönliche Dankes- oder Erinnerungsarchitekturen heimgekehrter Palästinafahrer oder als Heilsgaranten an der letzten Ruhestätte ihrer Stifter.<sup>6</sup>

der Heiliggrabimitationen während des 17. und 18. Jahrhunderts.<sup>7</sup>

Neben dem außergewöhnlichen Auftreten einer Heiliggrabkopie in Italien um das Jahr 1600 erstaunt auch, dass die architektonische Gestalt des Tem-



Abb. 7. Bernardino Amico, erste maßstabgerechte Darstellung der Jerusalemer Heiliggrabädikula, 1620. Aus: Krüger 2000 (vgl. Anm. 4), S. 165.



diert – als Reminiszenz an die konstantinische Heiliggrabädikula von allen späteren Um- und Neubauten des Jerusalemer Grabbaus übernommen. Der polygonale Baukörper, der die eigentliche Grabkammer umfasste, trat so auch im 16. Jahrhundert noch deutlich als Kern der Anlage hervor, zumal er im 11. Jahrhundert durch einen sechs-säuligen Dachbaldachin über der kaminartigen Dachöffnung der Grabkammer einen zusätzlichen architektonischen Akzent erhalten hatte.

Für die Rezeption des Heiligen Grabes im Abendland stellte die

pietto von San Rocco mit der zeitgenössischen Überlieferung des Jerusalemer Vorbildes wenig gemeinsam hat. Schließlich ist der Zustand des Jerusalemer Christusgrabes, wie er sich zur Bauzeit der Heiliggrabkopie um 1600 darbot, durch die Zeichnungen des Franziskaners Bernardino Amico sehr exakt überliefert. Amico hatte während seiner 1593-1597 unternommenen Palästina-reise, die zeitlich mit der Errichtung des Nachbaus von Sansepolcro zusammenfällt, die erste maßstabgerechte und exakt vermaßte Bauaufnahme der Jerusalemer Heiliggrabädikula in orthogonaler Projektion verfasst (Abb. 7).<sup>8</sup>

Die Grundrisse, Ansichten und Schnitte zeigen, dass die ursprüngliche Zentralbaugestalt des konstantinischen Säulenpavillons während der vergangenen zwölf Jahrhunderte stark verunklart worden war: Die vorgelagerte offene Portikus war bereits im 11. Jahrhundert verschlossen und in der Form eines rechteckigen Vorraums zu einem eigenständigen Bauteil der Ädikula gemacht worden, welchen man bei einer erneuten Restaurierung der Ädikula im Jahr 1555 schließlich mit der polygonal umbauten Grabkammer verschmolzen hatte (Abb. 4). Das nobilitierende Element der Säulenstellung wurde – wenn auch zur bloßen Wandgliederung degra-

Veröffentlichung der Armico-Zeichnungen als Stichwerk im Jahr 1609 bzw. 1620 eine bedeutsame "Zeitenwende" dar. Mit ihnen wurde die exakte architektonische Gestalt des Originals weithin und problemlos verfügbar. Die maßstäbliche Vorlage ermöglichte potentiellen Erbauern von Heiliggrabkopien die Errichtung identischer Nachbildungen ohne die direkte Kenntnis des weit entfernten Originals.

Die Heiliggrabkopie von San Rocco datiert allerdings gemäß ihrer Inschrift wenige Jahre vor diese Zeitenwende. Sie muss folglich noch vor dem Hintergrund der Tradition der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Heiliggrabkopien betrachtet werden. Diese Nachbauten weichen trotz ihrer oft quellentextlich oder inschriftlich verbrieften Ähnlichkeit mit dem Original von dessen Gestalt meist erheblich ab. Für das Verständnis ihres komplexen *simile*-Charakters ist unsere moderne Definition der "Kopie" als fotografisch genaues Abbild ungeeignet. Ein Grund hierfür liegt in der Tatsache, dass im Mittelalter die Bedeutungsübertragung der Formübertragung vorausging: Vorbilder wurden nicht wegen ihres künstlerischen Wertes oder aus ästhetischen Gründen reproduziert, sondern wegen der mit ihnen verbundenen Bedeutung, die man auf die Imitation zu übertragen suchte.<sup>9</sup>

Das freie, "kreative" Kopieverständnis des Mittelalters liegt darüber hinaus auch im Fehlen verbindlicher Bildvorlagen und im Primat der mündlichen Überlieferung begründet, die eine oft verkürzte, auf versatzstückhafte Zitate beschränkte Rezeption des Vorbildes im Nachbau zur Folge hatte.<sup>10</sup>

Der Erbauer des Heiligen Grabes von San Rocco war wie alle früheren Erbauer von Heiliggrabkopien, die das Original nicht aus eigener Anschauung kannten, auf die zwar zahlreich verfügbaren, aber subjektiven und daher äußerst heterogenen und widersprüchlichen Zeugnisse der mündlichen, schriftlichen und bildlichen Überlieferung angewiesen. Anhand des uneinheitlichen Materials war es schwierig, ein zuverlässiges Bild des nachzubildenden Objekts zu gewinnen.

Beim Entwurf der Heiliggrabkopie von San Rocco besann man sich daher offenbar auf einen Kunstgriff, der in der Geschichte der Heiliggrabkopien Tradition besaß: Statt sich auf die persönlich gefärbten Beschreibungen oder die uneinheitliche Bildüberlieferung der Jerusalemer Grabesädikula zu verlassen, berief man sich auf einen andernorts bereits existierenden Nachbau. Die Wahl fiel auf das geografisch nächste Beispiel und damit gleichzeitig auf eine der

architektonisch bemerkenswertesten Nachbildungen der Jerusalemer Grabesädikula überhaupt: die Heiliggrabkopie, die Leon Battista Alberti um das Jahr 1467 über dem Grab des Florentiner Kaufmanns Giovanni Rucellai in einer Seitenkapelle der Kirche San Pancrazio in Florenz hatte errichten lassen.

Beim Tempietto von San Rocco handelt es sich damit um einen doppelten Nachbau, eine "Kopie der Kopie". Warum wurde ausgerechnet das prominente florentiner Vorbild ausgewählt?

### Das Vorbild: Leon Battista Albertis Heiliggrabtempietto in San Pancrazio, Florenz

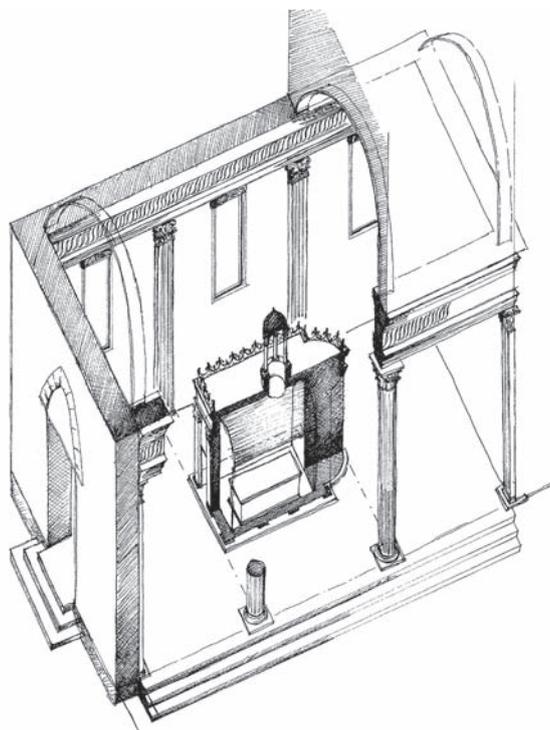
Der vom Baumeister der Heiliggrabkopie von San Rocco als Vorbild ausgewählte Florentiner Heiliggrabtempietto erhebt sich über der Familiengruft der Kaufmannsfamilie Rucellai in einer Seitenkapelle der ehemaligen Pfarr- und Klosterkirche San Pancrazio.<sup>11</sup> Es handelt sich um einen quaderförmigen Bau, dessen Außenwände durch umlaufende Pilaster gegliedert sind. Das abschließende schwere Kranzgesims trägt eine Inschrift aus antikisierenden Monumentallettern und wird von einem Kranz marmorner Lilien bekrönt, der den miniaturhaften Bau wie ein monumentalisiertes Reliquiar erscheinen lässt (Abb. 8).

Die dem Baukörper an seiner östlichen Schmalseite angefügte Scheinapsis tritt im Inneren der Grabesädikula nicht zutage, sondern ist massiv ausgeführt und somit allein auf die Wirkung nach außen hin konzipiert. Die gewölbte Grabkammer betritt man durch eine auf der anderen Schmalseite außermittig angeordnete Kriechtür. Ihre einfache rechteckige Grundrissfläche wird etwa zur Hälfte von einem Sarkophag zur Rechten des Eintretenden eingenommen (Abb. 9, 10).



Abb. 8. Der L. B. Alberti zugeschriebene Heiliggrabtempietto in der Cappella Rucellai von San Pancrazio, Florenz. Foto: A. Naujokat.

Abb. 9. Der Heiliggrabtempietto im Zentrum der Cappella Rucellai. Rekonstruktion der Kapelle vor ihrer Vermauerung gegenüber dem Kirchenschiff im Jahr 1808/09. Zeichnung: A. Naujokat.



Im Gegensatz zur schmucklosen Grabkammer<sup>12</sup> ist der Außenbau des Florentiner Tempietto von erlesener Material, Farb- und Formenfülle. Kannelierte Pilaster aus weißem Carraramarmor unterteilen die Wandflächen in schmale Wandfelder, welche durch ein rahmendes Gerüst aus dunklen Marmorstreifen in je drei übereinander stehende weiße Quadratfelder gegliedert sind. Das Zentrum eines jeden Quadrates wird von einer kreisförmigen Rosette aus polychromem Marmor eingenommen.

Wie bei allen anderen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Heiliggrabkopien lassen sich beim Florentiner Nachbau verschiedene Qualitäten und Methoden der architektonischen Bezugnahme auf das Jerusalemer Vorbild unterscheiden:<sup>13</sup>

Die äußere Hülle greift einige der wichtigsten "Heiliggrabkürzel" auf, wie sie aus den Pilgerberichten und aus der Bildüberlieferung geläufig sind und wie sie als selektive Zitate auch bei den meisten älteren Heiliggrabkopien die Wiedererkennung des Originals in der Kopie befördern sollten. So bildet der Außenbau die charakteristische Zweiteiligkeit des Originals ab, obwohl sich der Tempietto auf die Nachbildung der Grabkammer ohne die ihr vorgelagerte Engelskapelle beschränkt.<sup>14</sup> Daneben

ist die Übernahme der den Grabbau nobilitierenden Pilastergliederung das wohl am häufigsten von den Heiliggrabkopien zitierte Erkennungszeichen des Jerusalemer Originals. In Florenz wird die mittelalterliche Blendarkatur des Vorbildes zum antikisierenden Gebälk über kannelierten Pilastern umgedeutet. Das tholosförmige hölzerne Dachtürmchen des Florentiner Tempietto verweist ebenfalls auf das Original, dessen sechssäuliger Dachaufsatz über der Grabkammer von vielen Heiliggrabkopien gleichsam als "ikonografisches Wahrzeichen" zitiert wird.<sup>15</sup>

Auch die Marmorverkleidung des Tempietto muss – noch bevor man auf die spezifisch florentinische Tradition der Inkrustation verweist – zunächst aus dem Konzept der Kopie heraus gedeutet werden, denn stets heben die Pilgerbeschreibungen bewundernd hervor, dass die Jerusalemer Ädikula rundum mit marmornen Tafeln verkleidet war.<sup>16</sup>

Die Nachbildung der eigentlichen Grabkammer ist in Florenz durch eine andere Qualität des architektonischen Kopierens gekennzeichnet als der Außenbau. Wie die meisten mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Heiliggrabkopien weist der Florentiner Tempietto im Inneren eine starke formale Abhängigkeit vom Jerusalemer Original auf (Abb. 11). Die exakte Kopie der engen gewölbten Gruft mit niedriger Eingangstür und Grab zur Rechten liegt im Status der Jerusalemer Grabkammer als Reliquie begründet: Dies ist der Ort, der durch den Kontakt mit dem Körper des Gekreuzigten geheiligt wurde. Beim Florentiner Heiliggrabtempietto wird der eigentliche Grabplatz als freistehender Marmorsarkophag interpretiert und so zusätzlich nobilitiert, statt wie bei den meisten Heiliggrabkopien analog zur Jerusalemer Anordnung in Form eines schlichten Grabtogs die ganze Länge der Grabkammer einzunehmen.

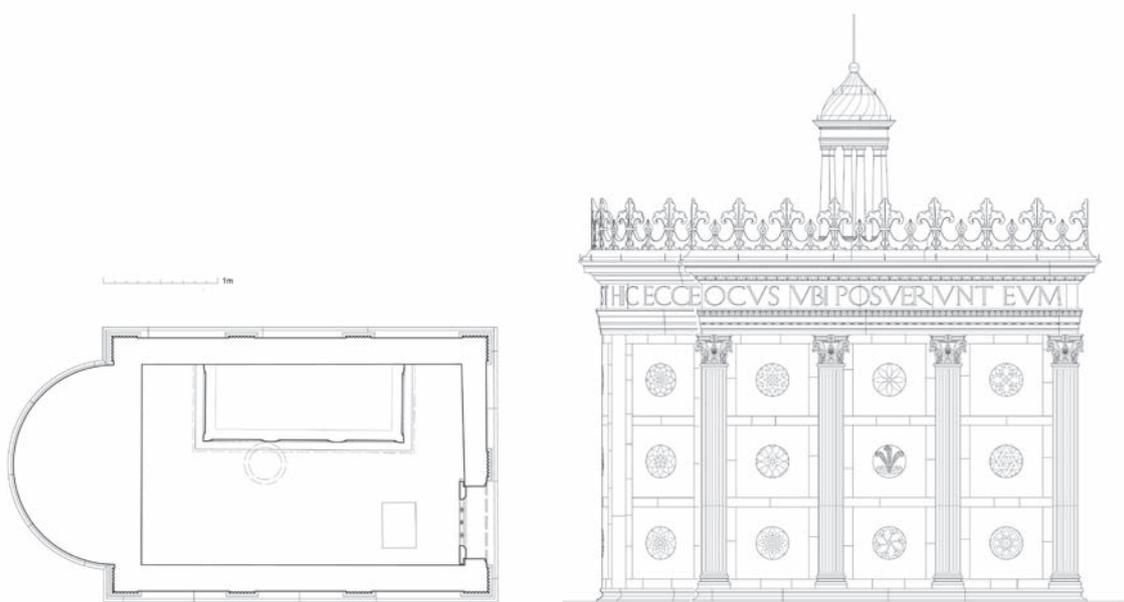
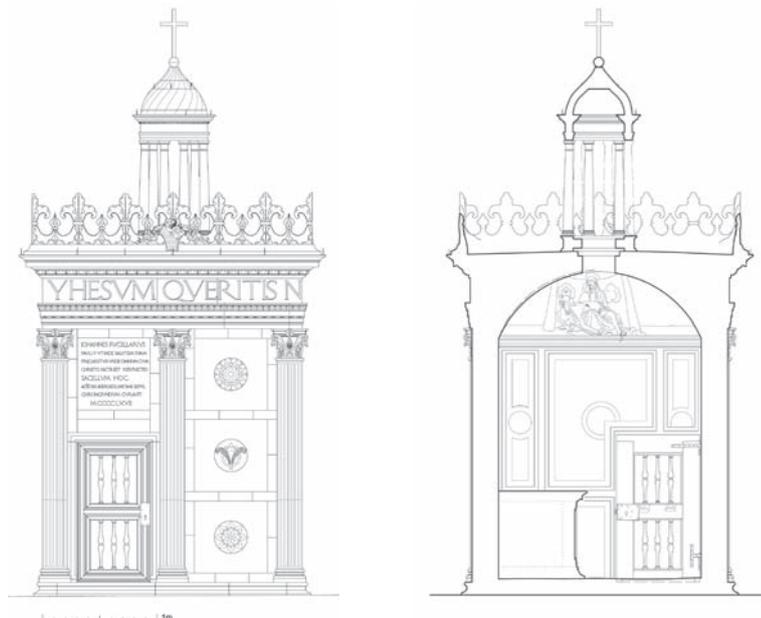


Abb. 10a-d. Grundriss, Nordansicht, Eingangsansicht und Querschnitt des Florentiner Heiliggrabtempietto. Zeichnungen: A. Naujokat.



Wie die meisten der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Heiliggrabkopien ist Leon Battista Albertis Nachbau das Ergebnis einer Synthese von *imitatio* und *inventio*. Neben die unmittelbar auf das Vorbild verweisenden und so dessen Wiedererkennung befördernden Merkmale treten individuell interpretierende Anteile, die bewusst vom Vorbild abweichen und speziell auf den zeitlichen und inhaltlichen Kontext der jeweiligen Kopie zugeschnitten sind.

Erwähnt sei in diesem Zusammenhang unter anderem die raffinierte Verschneidung von Elementen unterschiedlicher Maßstabebenen, durch die Alberti zugleich die Miniaturisierung und Monumentalisierung des Tempietto erreicht: während der durch mittelalterliche Schreinbekrönungen

inspirierte Lilienkranz den Tempietto zu einem mikroarchitektonischen Objekt verkleinert, verleiht die unmittelbar darunter verlaufende, in Anlehnung an monumentale römische Bauinschriften gestaltete Friesinschrift mit der Auferstehungsbotschaft des Markusevangeliums dem Bau einen monumental-triumphalen Charakter. Alle Parameter der Friesinschrift sind zudem so berechnet, dass die drei triumphalen Worte *NON EST HIC* (*Er ist nicht hier*) im Zentrum der Apsis hervorgehoben werden (Abb. 12).

Auffällig und nicht durch seinen Status als Architekturkopie zur erklären ist auch, dass der Tempietto sich mit dem Dekorationssystem der schwarzweißen Marmorinkrustationen und dem Motiv des Lilienkranzes ge-



Abb. 11. Blick in die Grabkammer einiger mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Heiliggrabkopien (links unten: Florenz; von dort aus im Uhrzeigersinn: Eichstätt, Bologna, Acquapendente). Fotos: A. Naujokat.

zielt in die künstlerischen und symbolischen Traditionen der Arnostadt stellt.<sup>17</sup> Indem Alberti auf diese Weise das im Tempietto materialisierte eschatologische Heilsversprechen mit der Hoffnung auf eine der Arnorepublik von Gott verheißene glorreiche Zukunft verknüpfte, wusste er dem Bauwerk auch eine unverkennbar patriotische Lesart zu verleihen.

### Die doppelte Kopie

Das Phänomen der "doppelten Kopie" ist im Kontext der Heiliggrabimitationen kein Novum, sondern lässt sich bereits seit dem hohen Mittelalter nachweisen. So ließ der Paderborner Bischof Heinrich II. von Werl seine Heiliggrabkirche auf der Krukenburg bei Helmarshausen (1126) in formaler Anlehnung an Bischof Meinwerks ältere Jerusalemkirche in Paderborn (1036) erbauen (Abb. 13).<sup>18</sup> Diese frühe gezielte Reproduktion einer bereits existierenden Ko-

pie ist freilich ein Einzelfall. Motivation waren vor allem legitimatorische Erwägungen des unkanonisch gewählten Bischofs, der sich durch den Nachbau in eine direkte Linie mit seinem allseits verehrten Vorgänger Meinwerk zu stellen suchte.

Die Erbauer spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Heiliggrabimitationen griffen dagegen häufiger auf schon bestehende Nachbildungen des Christusgrabes zurück. So lässt sich als Vorlage für die Heiliggrabädikulen von Gelnhausen/Bad Homburg (1490) und Görlitz (1481) das nicht erhaltene Heilige Grab am Nürnberger Norisstift (1459) ausmachen (Abb. 14).<sup>19</sup> Vor allem aber war die Errichtung "doppelter Kopien" während des "Heiliggrab-Booms" in der Epoche von Gegenreformation und Barock beliebt, als man eine möglichst große formale Übereinstimmung der Imitationen mit dem Original anstrebte. Der Görlitzer Nachbau dien-

Abb. 12. Ostansicht des Florentiner Heiliggrabtempetto. Foto: A. Naujokat.



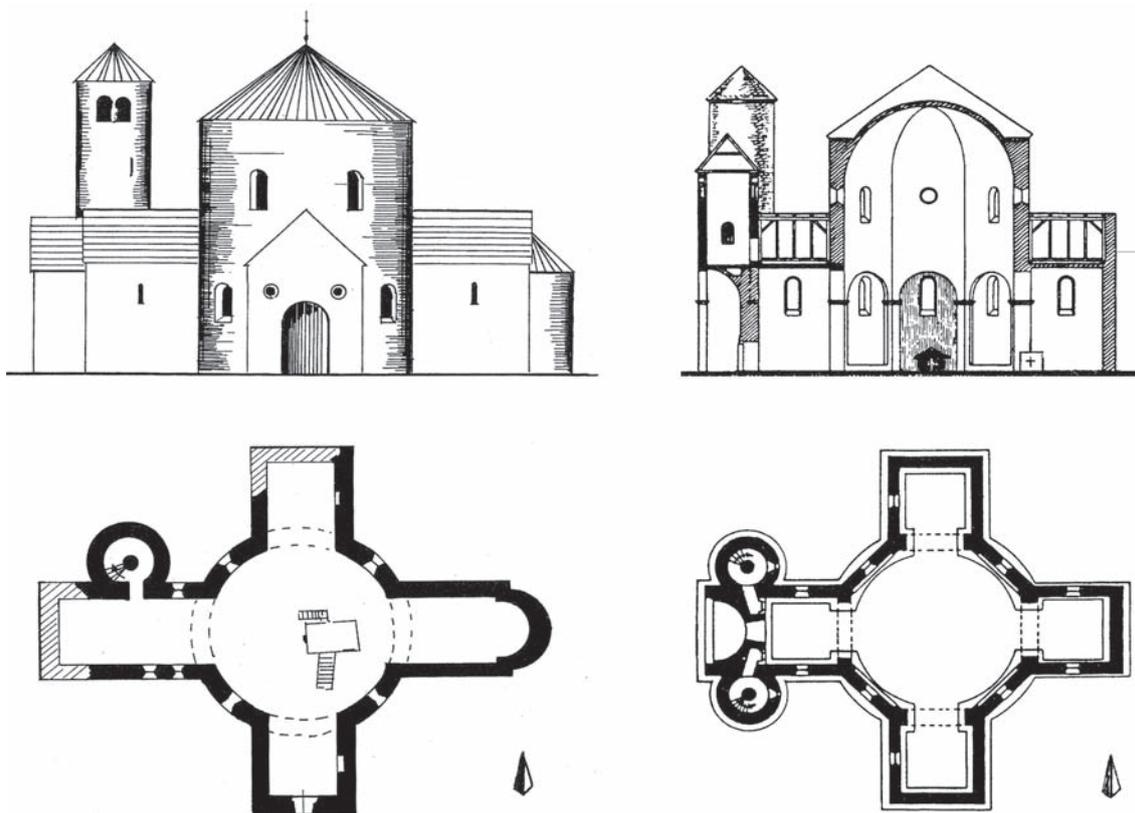
Bezug zu nehmen, statt sich bei der Errichtung ihrer Heiliggrabkopien auf die zahlreich kursierenden Beschreibungen und Bildüberlieferungen des Jerusalemer Grabes zu verlassen? Schließlich war die Nachbildung einer Vorgängerkopie mit erheblichem Aufwand verbunden. Zwar war das gewählte Vorbild nicht annähernd so schwierig zu erreichen wie der Jerusalemer Prototyp, doch musste man auch dorthin eigens eine Reise unternehmen und kundiges Personal mit der Anfertigung einer fachmännischen Bauaufnahme beauftragen.

Abb. 13. Rekonstruktion der Heiliggrabkirche auf der Krukenburg bei Helmarshausen (1126; nach Nothnagel/Schmidt) und Rekonstruktion der Jerusalemkirche Bischof Meinwerks in Paderborn (1036; nach B. Ortmann). Aus: Hans Jürgen Brandt (vgl. Anm. 19), S. 185.

te während dieser Zeit seinerseits als bauliche Autorität für mindestens drei weitere Heilige Gräber: Die Nachbauten von Sagan (1598-1607), Neuland bei Löwenberg (um 1700) und Ujazdów bei Warschau (ca. 1723).<sup>20</sup>

Was genau mag die Baumeister dazu bewogen haben, auf bereits existierende Nachbauten "aus zweiter Hand"

Die Motivation "doppelter Kopien" erklärt sich offenbar aus der größeren Verlässlichkeit, die man dem Medium der Architektur gegenüber der bildlichen und schriftlichen Überlieferung zuerkannte. Wenigstens vor dem Erscheinen von Amicos maßstäblicher Bauaufnahme muss man die Autorität der gebauten Kopien geschätzt haben, die gegenüber anderen Bildzeugnis-



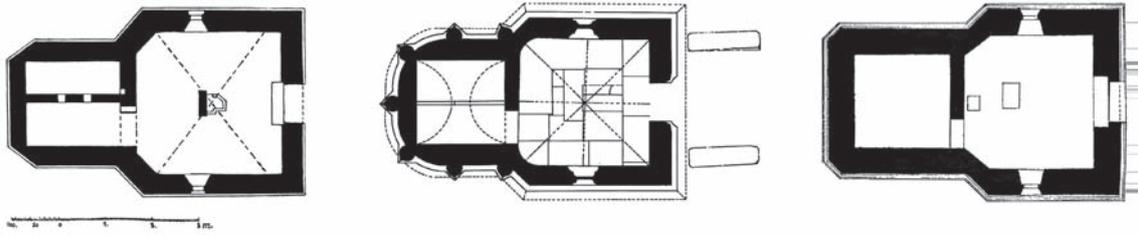


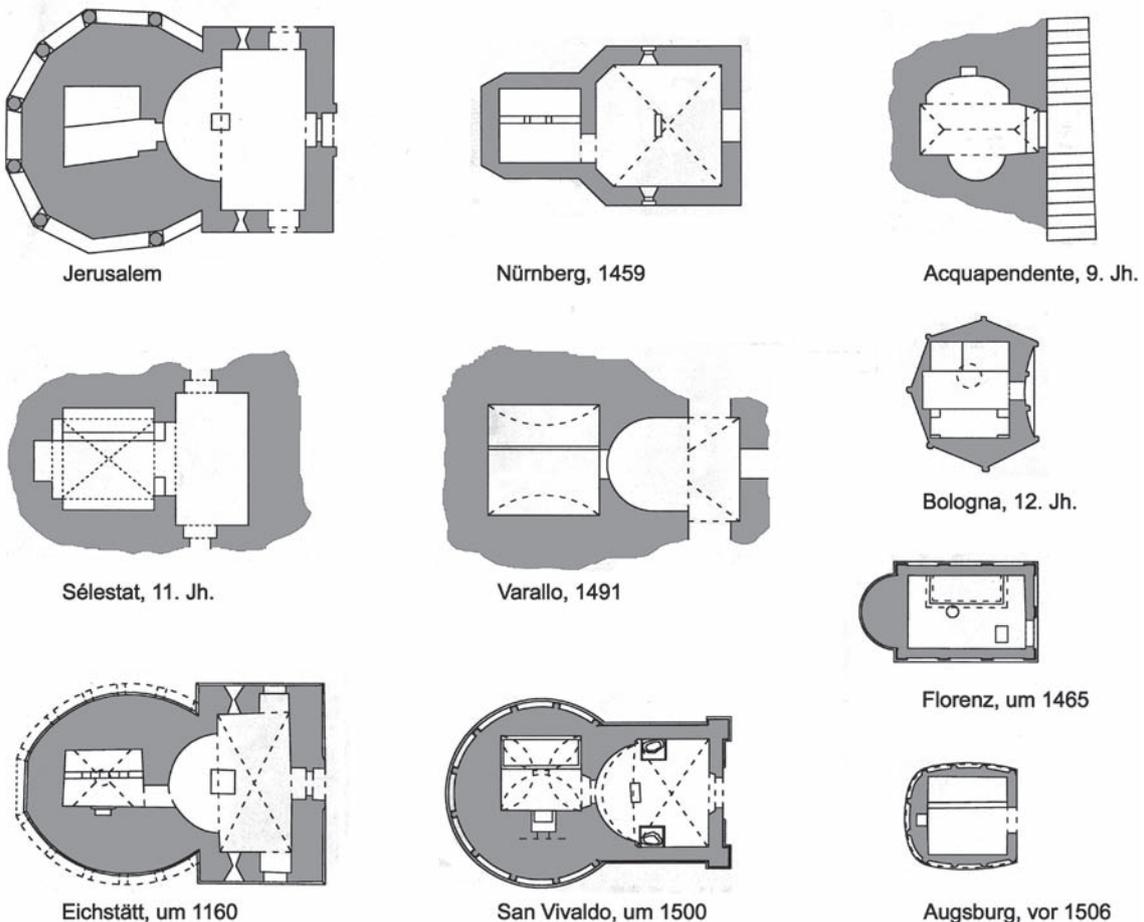
Abb. 14. Grundrisse des Heiligen Grabes am Nürnberger Norisstift (1459) und seiner Nachbauten, der Heiligen Gräber in Görlitz (1481) und Gelnhausen/Bad Homburg (1490) in einheitlichem Maßstab. Quelle: Dalman 1922 (vgl. Anm. 5), S. 76 (Nürnberg), S. 88 (Gelnhausen/Bad Homburg); Lehrstuhl für Baugeschichte, RWTH Aachen (Görlitz).

Abb. 15. Synoptischer Grundrissvergleich einiger mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Heiliggrabkopien in einheitlichem Maßstab. Zeichnung: A. Naujokat.

sen vor allem jenen Vorteil besaßen, dass man an ihnen "wahre Maße" abgreifen konnte.

Für das Verständnis der Heiliggrabkopien ist es zentral, zu wissen, dass die Übertragung von Maßen des Originals auf den Nachbau bereits seit dem Mittelalter eine wichtige Rolle gespielt hat. Dies bestätigt auch der inschriftliche Hinweis über der Kriechtür des Grabtempetto von Sansepolcro, man habe für die Gestaltung des Nachbaus den Jerusalemer Kenotaph gleich dreimal vermessen.<sup>21</sup> Die Beteuerung, man habe als Grundlage für den Bau einer Kopie das Original in Jerusalem vermessen, ist ein weit verbreiteter Topos im Zusammenhang sowohl mit den mittelalterlichen als

auch mit den barocken Heiliggrabkopien.<sup>22</sup> Ob die überlieferten Messkampagnen im Heiligen Land im Einzelfall tatsächlich stattgefunden haben oder ihre Erwähnung nur die vermeintliche Authentizität der Replik unterstreichen sollte, ist letztlich gleichgültig. Dass Maßübertragungen beim Bau von Heiliggrabkopien große Bedeutung zukam, wird jedenfalls dann verständlich, wenn man bedenkt, dass man der Jerusalemer Grabkammer Reliquiencharakter zumaß. Die Maße der im Fels unverändert erhaltenen Grabhöhle, die mit dem Leib Christi direkt in Berührung gekommen war und daher als Kontaktreliquie galt, wurden als "Heilige Längen" verehrt.<sup>23</sup> Man bemühte sich, sie auch auf die Nachbauten übertragen, um diesen ihrerseits



den Charakter einer "metrischen Reliquie"<sup>24</sup> zu verleihen. So erklärt sich auch, dass die meisten Heiliggrabkopien im Inneren eine starke formale Abhängigkeit vom Jerusalemer Original aufweisen, während die exakte formale und dimensionale Nachbildung des vielfach modifizierten Außenbaus der Heiliggrabädikula bis zur Barockzeit eine geringere Rolle spielte (Abb. 15).<sup>25</sup>

### Der Tempietto von San Rocco: Kopie und Interpretation

Beim Heiliggrabtempietto von Sansepolcro findet man im Bereich der als reliquienhaft erachteten Grabkammer neben einer exakten Übertragung der Form (rechteckige Grabkammer, freistehende Grabbank zur Rechten) eine direkte Maßanalogie zum Florentiner Vorbild: Die Breite der Grabkam-

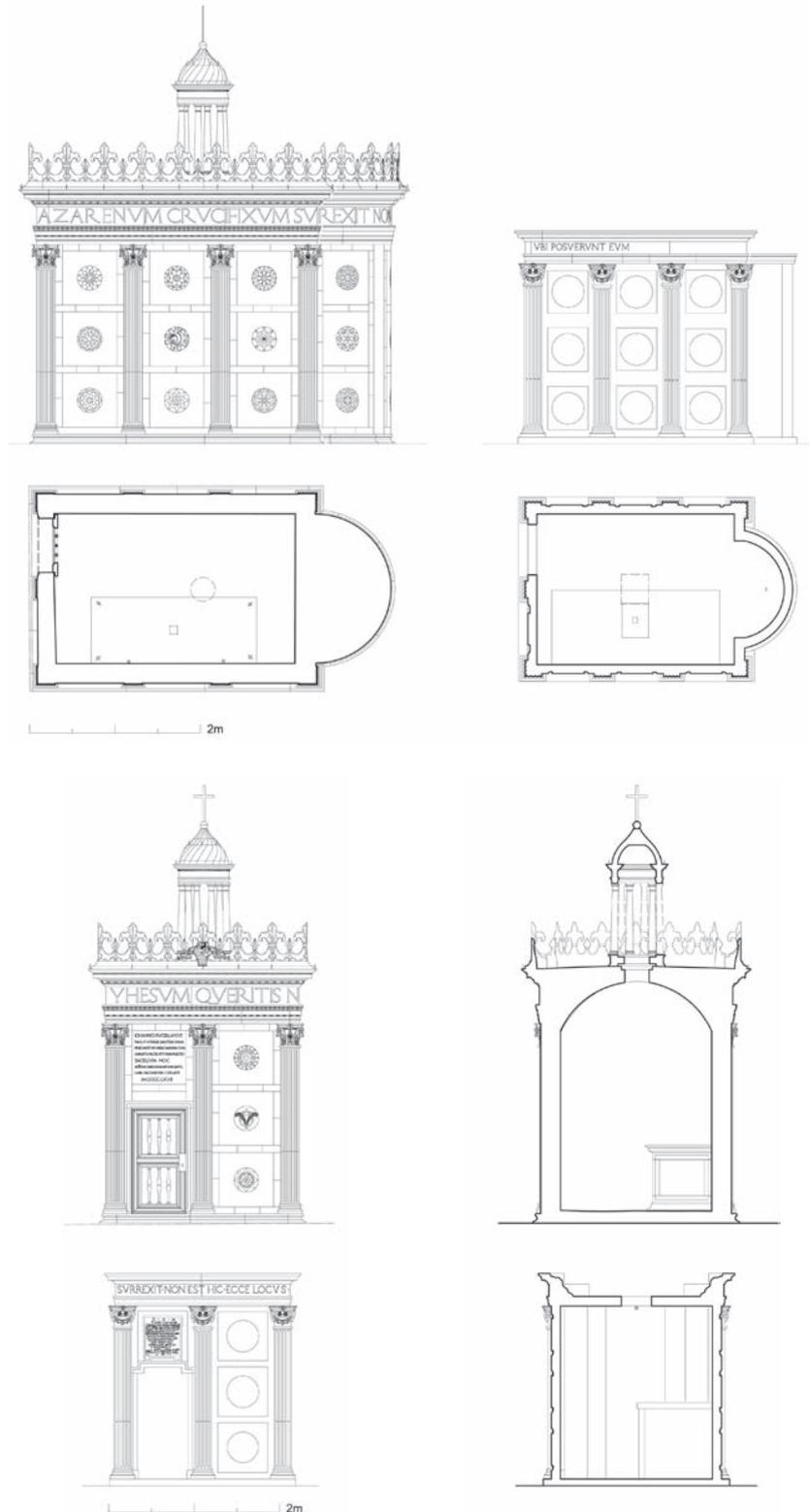


Abb. 16a. Vergleich der Heiliggrabkopien von Florenz und Sansepolcro im gleichen Maßstab. Längsansicht und Grundriss.  
Abb. 16b. Vergleich der Heiliggrabkopien von Florenz und Sansepolcro im gleichen Maßstab. Eingangsansicht und Querschnitt. Zeichnungen: A. Naujokat.

mer entspricht mit 178cm annähernd dem Maß des Florentiner Vorbildes (176cm). Dem Tempietto von San Rocco liegt, wie sich am Bauwerk mit einem historischen Maßstab nachweisen lässt, das Maßsystem des *braccio fiorentino* (58,3626cm) zugrunde.<sup>26</sup> Vermutlich hatte der mit dem Bau betraute Architekt die Breite der Florentiner Grabkammer mit 3 *braccia* (175,1cm) gemessen und ebendieses Maß daraufhin auf seinen Nachbau übertragen. Gestalt und Größe des eigentlichen Grabplatzes scheinen in Sansepolcro ebenfalls direkt vom Florentiner Vorbild abgeleitet: die Grabbank ist als freistehender Sarkophag ausgebildet, dessen Deckplatte mit eingelassenen Reliquien eine ähnliche Länge besitzt (196,5cm) wie jene des Albertianischen Tempietto (193,7cm).

Am Außenbau dagegen lässt sich – typisch für die Heiliggrabkopien – kein dimensionaler Zusammenhang zwischen dem Florentiner Tempietto und seiner Kopie in Sansepolcro ausmachen. Das Heilige Grab in San Rocco weist mit seiner geringeren Länge und Höhe im Verhältnis zur Breite eine deutlich gedrungene Proportion auf als sein Florentiner Vorbild (*Abb. 16*).<sup>27</sup> Geschuldet ist diese ungleichmäßige Reduktion der Proportionen vermutlich den Erfordernissen des halbrunden Raums in der Unterkirche von San Rocco, in dem die Heiliggrabkopie Aufstellung fand.

Neben der Grundrissgestalt sind auch die Ansichten der Heiliggrabädikula in Sansepolcro vom Tempietto in der Cappella Rucellai inspiriert. Es fasziniert indes, dass trotz der offenkundigen Abhängigkeit vom Florentiner Heiliggrabtempietto augenscheinlich eine eigenständige Architektur mit völlig neuen Qualitäten angestrebt wurde, die das direkte Vorbild nicht nur imitiert, sondern auch interpretiert.

Auffälligstes Charakteristikum des Tempietto in San Rocco ist die ausschließliche Verwendung grauen Sandsteins als Baumaterial. Keine Intarsien, kein Putz und kein Mörtel stören die strenge Homogenität und Stereometrie der steinernen Architektur, die in Trockenbauweise aus modularen Elementen zusammengesetzt ist (*Abb. 2*). Die in der rigiden Reduktion des Materials

zu Tage tretende Abstraktion und Vereinfachung des mit kostbaren Marmorintarsien ausgestatteten Florentiner Vorbildes wird auch in der Vereinfachung der Dekorationselemente konsequent fortgeführt. Mit Ausnahme der festlichen, mit Girlanden behängten Kompositkapitelle besitzt das Bauwerk keinen bildlichen Schmuck. Die polychrome Felderteilung und die filigranen dreifarbigigen Marmorrosetten der Rucellai-Ädikula finden in Sansepolcro ein ungewöhnliches Äquivalent in der grob reliefierten Oberfläche des monochromen Sandsteins. Die Rosetten sind als glatte kreisförmige Flächen ausgebildet und wie die leiterförmig rahmenden Streifen in voller Steinstärke belassen, während die rahmenden Quadratfelder etwa 1,5cm tief aus dem Steinmaterial herausgearbeitet sind. Auch die Gestaltung der gliedernden Pilaster ist das Ergebnis einer Übersetzung der präziösen Florentiner Marmorarchitektur in den einfachen Sandstein: statt sieben Kanneluren ließen sich in dem gröberen Material lediglich vier realisieren.

Während sich die konstruktive Masse des Florentiner Tempietto hinter der vorgeblendeten Marmorhaut verbirgt, die den Bau immateriell erscheinen lässt, ist in Sansepolcro der Sandstein zugleich statisch wirksame Masse und Dekorationsmaterial. Das starke Hervortreten der Pilaster gegenüber den Wandelementen ist der Tatsache geschuldet, dass diese nicht Teil einer vorgeblendeten Dekoration sind, sondern als Pfosten dienen, zwischen denen die etwa 61,5 x 10,5 x 204,5cm großen raumbegrenzenden Steintafeln eingespannt sind. Auch im unverputzten Inneren der Grabkammer treten diese Pfosten als sichtbare Bauglieder zutage.

Den oberen Abschluss der aus Pfosten und Tafeln modular zusammengesetzten Kleinarchitektur bilden vier in Querrichtung aufgelegte Deckenplatten (ca. 56 x 11 x 209,5cm), deren profilierte Abschlusskanten den unteren Fries des außen umlaufenden Gebälks formen. Eine fünfte Deckenplatte mit einer geringeren Breite von 32cm über der Mitte der Grabkammer lässt im Zentrum eine 35cm breite Aussparung frei, wodurch die für die Heiliggrabnachbauten charakteristische Deckenöffnung entsteht.<sup>28</sup> Eine weitere Stein-

Abb. 17. Inschrift auf dem Fries der Florentiner Heiliggrabkopie.  
Zeichnung: A. Naujokat.



Abb. 18. Inschriftenfries der Heiliggrabkopie von San Rocco. Zeichnung: A. Naujokat.



platte von halbrunder Form überdeckt die Apsis der Kleinarchitektur, die im Gegensatz zu derjenigen des Florentiner Vorbildes nicht massiv ausgebildet, sondern aus drei gebogenen Steintafeln zusammengesetzt ist.

Das Heilige Grab von Sansepolcro ist folglich eine strikt vereinfachte, in der Monochromie und Stereometrie des verwendeten Sandsteins beeindruckend konsequente und selbstbewusste Reproduktion des Rucellai-Tempietto. Von der dezidierten *Florentinitas* des Vorbildes ist beim Nachbau nichts mehr zu erkennen. Diesem verleihen die in Trockenbauweise versetzten Steintafeln trotz der geringen Dimensionen vielmehr einen monolithischen Charakter, der mit der filigranen Preziosität und kapriziösen Ornamentik des Florentiner Tempietto kontrastiert. Trotz seiner Nähe zum Florentiner Vorbild transportiert der Grabbau damit einen ganz eigenen Bezug zum Jerusalemer Original: Indem die Kopie von Sansepolcro mit ihren schweren Steinplatten Assoziationen an Megalithgräber erweckt, reiht sie sich unter die Beispiele derjenigen Heiligen Gräber, die gezielt auf den felsenhaft-massiven Charakter des Christusgrabes Bezug nehmen.<sup>29</sup> Im Gegensatz zu der verrästelten, "literarischen" Anspielung des Humanisten Leon Battista Alberti sollte hier offenbar eine Architektur verwirklicht werden, die – ganz im Sinne der gegenreformatorischen Vorliebe für Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit – auf das Gefühl und die haptische Erfahrung anspielt.

Der Inschriftenfries mit dem Zitat aus dem Markus-Evangelium liegt bei der Heiliggrabkopie in Sansepolcro als Steinbalken mit einem Querschnitt von 7 x 14,5cm auf dem Rand der Deckenplatten auf. Einfache eingemeißelte Antiquabuchstaben reproduzieren die schwarz in weißem Marmor eingelegte Florentiner Friesinschrift. Während am Rucellai-Tempietto die klassisch ausgebildeten Lettern so angeordnet sind, dass sie sich von der Eingangswand ausgehend gleichmäßig über die gesamte Frieslänge verteilen (Abb. 17), ist das Zitat in Sansepolcro in drei verschiedenen lange Abschnitte aufgeteilt und der Rest des Frieses einfach leer belassen (Abb. 18).

Die ungleiche Verteilung der Buchstaben auf den beiden Längsseiten der Ädikula von San Rocco hatte man offenbar bewusst in Kauf genommen, um mit den Worten SVRREXIT - NON EST HIC - ECCE LOCVS ("Er ist auferstanden. Er ist nicht hier. Dies ist der Ort [seiner Auferstehung] ") genau jenen Ausschnitt des vom Rucellai-Grabes übernommenen Evangelienzitates an die Eingangsfassade des Tempietto zu rücken, der die Kleinarchitektur unmissverständlich als Heiliggrabbauform ausweist (Abb. 2c).

Die Idee einer prominenten Anordnung des zentralen Satzes der Auferstehungsbotschaft ist direkt vom Florentiner Vorbild übernommen, wo die drei Worte NON EST HIC über der Scheinapsis erscheinen (Abb. 12).<sup>30</sup> In-

dem sie die Auferstehungsbotschaft auf die Eingangsseite der Heiliggrabkopie rückt, beweist die "doppelte Kopie" erneut Eigenständigkeit gegenüber ihrem Vorläufer.<sup>31</sup>

Dass sich die Eingangsseite auf diese Weise eindeutig als Schauseite der Heiliggrabkopie von Sansepolcro präsentiert, kann als Indiz dafür angeführt werden, dass das Heilige Grab ursprünglich am Raumeende der Unterkirche von San Rocco frei sichtbar aufgestellt war. Wahrscheinlich bildete die Kleinarchitektur dort einst den ikonografischen Endpunkt des umlaufenden Freskenzyklus, mit dem die Gebrüder Alessandro, Cherubino und Giovanni Alberti, Söhne des Alberto Alberti, Ende der achtziger Jahre des Cinquecento die zwölf Gewölbekuppeln des Oratoriums ausmalten. Der Zyklus umfasst insgesamt vierzehn Szenen und zeigt vom hinteren Teil der rechten Wand ausgehend im Uhrzeigersinn abfolgend Episoden aus dem Leben und der Passion Christi, endend mit der Kreuzigung (Abb. 1b).<sup>32</sup> Durch die Anordnung des Heiligen Grabes als Endpunkt des Passionszyklus am Kopf des Saales wurde die Hoffnungs- und Erlösungssymbolik des *sepulcrum Christi* offenbar ursprünglich mit einer gegenreformatorischen Anschaulich-

keit inszeniert, die dem heutigen Besucher verborgen bleibt. An die Stelle der im Freskenzyklus fehlenden Szenen der Grablegung und Auferstehung hatte man die greifbare architektonische Präsenz des leeren Grabes gesetzt, um auf diese Weise das Konzept der Erlösung durch Christi Opfertod für alle Gläubigen gegenständlich zum Ausdruck zu bringen.<sup>33</sup>

Gegenwärtig wird der Blick auf das Beweisbauwerk der eschatologischen Verheißung durch eine über dem Altar angebrachte Kopie der *Auferstehung* des Raffaellino del Colle verstellt (Abb. 19).

Der dahinter liegende, nun gegenüber dem Kirchenraum völlig abgeschlossene Kryptenraum wirkt viel zu eng für die Kleinarchitektur (Abb. 1b). Ihr rückwärtiges Gebälk schneidet in das Kryptengewölbe ein. Die aktuelle unglückliche Disposition hat bisweilen zur Vermutung Anlass gegeben, der Tempietto sei erst nachträglich von einem anderen Ort in die Unterkirche von San Rocco transloziert worden. Doch spricht die Einpassung des Tempietto in die ikonografische Logik des Gesamtensembles dafür, dass die Heiliggrabkopie von jeher die malerische Ausstattung der Unterkirche ergänzt

Abb. 19. Blick in die Unterkirche von San Rocco in Richtung des angrenzenden Kryptenraumes mit der Heiliggrabkopie. Quelle: <http://www.italiainvita.it/it/attivita/rsansepolcro.shtml>



und komplettiert hat. Vermutlich stand die Kleinarchitektur zunächst ein Stück weiter vorne und wurde nachträglich aus bisher ungeklärten Gründen nach hinten gerückt.

Auch das räumlich-architektonische Konzept des Oratoriums mit angebautem Kryptenraum stützt die Vermutung, das Heilige Grab sei von Beginn an ein integraler Bestandteil des Ensembles gewesen. Einst konnten Pilger und Gläubige den Heiliggrabtempietto in einem schmalen, durch starke Pfeiler abgetrennten Umgang regelrecht "umwallen".<sup>34</sup> Die beiden separaten Zugänge zur Heiliggrabkrypta sind gegenüber der schlichten Ausstattung des Oratoriums deutlich architektonisch nobilitiert. Supraporten mit gesprengten Giebeln, deren Mitte je eine miniaturhafte Ädikula ziert, bekrönen sorgfältig bossierte Türrahmen (Abb. 18). Diese "Ehrenpforten" zur Heiliggrabkrypta zeugen auch heute noch von einer einstmals raffiniert inszenierten Lichtführung: Durch kleine ovale Öffnungen im Zentrum der Supraporten drangen über schmale Schächte, die im Straßeboden der *Via Niccolò Aggiunti* enden, feine Lichtstrahlen in die Dunkelheit des unterirdischen Raumes. Sie kündeten bereits beim Eintritt in das Oratorium von der mit der Heiliggrabkopie verbundenen Hoffnungsperspektive, welche sich den Gläubigen dann erst recht offenbaren musste, wenn sie beim Betreten der Heiliggrabkrypta förmlich unter dem Licht "hindurchtauchten".

### Überlegungen zur Autorschaft

Bauherr und *ideatore* der Heiliggrabkopie von San Rocco sind unbekannt.<sup>35</sup> Da die Logik des ikonografischen Programms die Vermutung nahelegt, dass das Heilige Grab und der Freskenzyklus Teil einer künstlerischen Gesamtkonzeption für die Unterkirche von San Rocco waren, richtet sich bei der Suche nach einem potentiellen Baumeister der Blick zuerst auf die Mitglieder der Künstlerfamilie Alberti, die in den Jahren 1587 bis 1588 mit der Freskierung der Unterkirche von San Rocco befasst waren.<sup>36</sup> Zwar wird der Heiliggrabtempietto, der das Datum 1596 trägt, nirgendwo ausdrücklich mit den Alberti in Zusammenhang gebracht. Der enge Kontakt der Künstlerfamilie aus Sansepolcro zum Florentiner

*Granducato* und zur römischen Kurie, wo sie als Maler und Architekten tätig waren, prädestiniert sie jedoch zu potentiellen Autoren der Heiliggrabkopie von San Rocco.

Sowohl vom amtierenden Papst als auch vom Florentiner Großherzog sind gegen Ende des 16. Jahrhunderts Vorhaben überliefert, die auf die Aufwertung und Neuinszenierung vermeintlicher Architekturreliquien aus dem Heiligen Land auf italienischem Boden zielten. In Florenz ging seit der Ernennung Ferdinando I. de' Medici (1549–1609) zum Großherzog im Jahr 1587 das Gerücht um, der *Granduca* plane, das Grab Christi aus der Hand der "Ungläubigen" in Jerusalem rauben zu lassen, um es in der in Planung befindlichen Fürstenkapelle im Chorhaupt von San Lorenzo aufzustellen.<sup>37</sup> Vor der Übernahme der Großherzogswürde hatte Ferdinando de' Medici im Kardinalsamt die Aspirationen der gegenreformatorischen Päpste Gregor XIII. (1572–1585) und Sixtus V. (1585–1590) auf eine Wiederbelebung der Kreuzzugs-idee mit dem Ziel der Befreiung Jerusalems von den Türken unterstützt. Als Florentiner Großherzog schließlich machte er sein Selbstverständnis als Schutzherr der Heiligen Stätten und als Nachfolger der ersten Kreuzfahrer zum zentralen Aspekt seiner Herrschaftslegitimation.<sup>38</sup> Bereits kurz nach Regierungsantritt hatte Ferdinando I. sein Engagement für die Heiligen Stätten in der Jerusalemer Grabeskirche durch die Stiftung einer bronzenen *cassa* als Einfassung für die dort verehrte Salbsteinreliquie unter Beweis gestellt.<sup>39</sup> Unmittelbar nach seinem Tod schlugen sich seine Bemühungen um das zentrale Jerusalemer Heiligtum in der offiziell verbreiteten Legende nieder, er wolle das Heilige Grab nach Florenz translozieren. Sie ist zuerst in den Lobreden zu Ferdinandos Begräbnis im Jahr 1609 nachweisbar und verbreitete sich Ende der dreißiger Jahre des Seicento durch die weithin bekannte *Terrae Sanctae Elucidatio* des Francesco Quaresimo, bevor sie im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts von den Chronisten mit immer mehr Details angereichert wurde.<sup>40</sup> Während im 20. Jahrhundert die Zweifel am Realitätsgehalt der Legende überwogen, erachten Historiker es heute wieder für möglich, dass Ferdinando I. schon zu Lebzeiten die Absicht bekundet hatte, das Grab

Christi in Florenz an einem würdigen Ort der ihm angemessenen Verehrung zugänglich zu machen. Im Vordergrund stand dabei vermutlich weniger die praktische Umsetzung des Projektes als vielmehr ein kalkuliert propagandistisches Ziel. Die potentielle Bestimmung als Behälter für die wichtigste Reliquie der Christenheit sollte dem Bau der Fürstenkapelle gesteigerte Bedeutung verleihen und zugleich die gigantischen Dimensionen und die prunkvolle Ausstattung des zukünftigen Familienmausoleums der Florentiner Großherzöge hinter dem Scheitel der Basilika von San Lorenzo legitimieren.<sup>41</sup>

Tätigkeiten der Alberti aus Sansepolcro für Ferdinando de' Medici sind sowohl während dessen Amtszeit als römischer Kardinal als auch für die Jahre nach Erlangung der Florentiner Großherzogswürde belegt.<sup>42</sup> Auch im Jahr 1589, als die Alberti mit der Freskierung des Oratoriums von San Rocco befasst waren, sind mehrere Aufträge Giovannis und Cherubinos in Florenz nachgewiesen.<sup>43</sup> Zu dieser Zeit – zwei Jahre nach Regierungsantritt und drei Jahre vor den ersten überlieferten Entwurfsskizzen zur Fürstenkapelle – trug sich Ferdinando I. vermutlich bereits mit dem Gedanken, das Projekt der *Cappella dei Principi* mit dem Vorhaben einer Translokierung des Grabes Christi in Verbindung zu bringen. Möglicherweise hatte er sich mit Cherubino Alberti, der neben seiner Tätigkeit als Maler und Kupferstecher auch ein erfahrener Architekt und Ingenieur war, sogar über die Möglichkeit einer Realisierung des Vorhabens ausgetauscht.

Inspiziert wurde das Vorhaben Ferdinandos I. mit einiger Wahrscheinlichkeit durch die zeitgenössischen päpstlichen Translokationsprojekte. Sixtus V., der die Befreiung Jerusalems aus der Hand der Muslime als eines der wichtigsten Ziele seines Pontifikats ansah, hatte zunächst vorgesehen, das Grab Christi in die Krypta der Kathedrale seines Heimatortes Montalto zu translokieren.<sup>44</sup> Im Jahr 1587 schlug er das Angebot der Türken, das Heilige Grab käuflich zu erwerben und nach Rom zu transportieren, jedoch mit der Begründung aus, eine Versetzung des Grabesfelsens sei erstens unmöglich und zweitens eine Sünde, da es doch der erklärte Wille des Herrn gewesen

sei, im Heiligen Land geboren zu werden.<sup>45</sup> Stattdessen realisierte der Papst in den folgenden Jahren die Aufwertung zweier Architektureliquien aus dem Heiligen Land, von denen auch die Albertibrüder Kenntnis gehabt haben müssen. Im Jahr 1589 – nach ihrer Rückkehr von der großherzoglichen Hochzeit in Florenz – arbeiteten sie an der Ausstattung des Silvester-Oratoriums der sixtinischen *Scala Santa*.<sup>46</sup> Die vermeintlich aus Jerusalem translozierte Treppenreliquie des alten Lateranspalastes war in eben diesem Jahr durch Domenico Fontana einer architektonischen Neuinszenierung unterzogen worden.<sup>47</sup> Auch die aufwändige Versetzung einer weiteren Architektureliquie – der *presepio*-Kapelle von S. Maria Maggiore – in die neu errichtete *Cappella Sistina* am rechten Seitenschiff derselben Kirche lag zu diesem Zeitpunkt gerade einmal zwei Jahre zurück.<sup>48</sup>

Möglicherweise hatte das Interesse der mächtigen Autoritäten am Heiligen Grab und an den Architektureliquien des Heiligen Landes die Brüder Alberti auf den Gedanken gebracht, auch ihre Heimatstadt Sansepolcro, welche die Erinnerung an ihre legendäre Gründung zu jener Zeit allein im Namen bewahrte, durch eine architektonische Nachbildung des Christusgrabes zu ehren. Auf der Suche nach einer verlässlichen Vorlage lag es für sie nahe, sich auf den Florentiner Nachbau zu besinnen, der seit der im Jahr 1568 erschienenen Ausgabe von Vasaris *Viten* untrennbar mit dem Familiennamen Alberti assoziiert war. Ein gemeinsamer Florenzaufenthalt Giovanni und Cherubino Albertis im Sommer 1587 bot die Möglichkeit, als Grundlage für die geplante Nachbildung Skizzen und ein grobes Aufmaß der Heiliggrabädikula anzufertigen.<sup>49</sup>

Indem sie ihre "doppelte Kopie" am Werk ihres prominenten, wenn auch nur weitläufigen Verwandten Leon Battista Alberti ausrichteten,<sup>50</sup> hätten sich die Albertibrüder hinsichtlich der Authentizität der Nachbildung auf die anerkannte Autorität des berühmten Architekten berufen und sich als Künstler zugleich selbst in die künstlerische Tradition ihres prominenten Ahnen gestellt.<sup>51</sup>

## Anmerkungen:

**1** Die Kirche San Rocco besteht aus zwei übereinanderliegenden gewölbten Rechtecksälen. Während der Eingang der Oberkirche im Nordosten an der einige Meter höherliegenden *Via Niccolò Aggiunti* liegt, wird das einst von der *Compagnia del Crocifisso* als Refektorium und Andachtsraum genutzte Oratorium der Unterkirche im Südwesten von der tiefergelegenen *Via della Fonte* erschlossen. Die durch flache Tonnen mit einschneidenden Stichkappen gewölbten Säle der Ober- und Unterkirche liegen exakt übereinander. Allein der nordöstliche Teil der Unterkirche, in dem sich der Heiliggrabtempietto befindet, ist nicht überbaut, sondern liegt als unterirdischer Raum unter der *Via Aggiunti*.

**2** ANNO A DEO SEPVLTO MDXCVI.

**3** "Die Form zeigt den wahrhaftigen Kenotaph, mit der dreifachen Abmessung jenes Grabes, in dem der Herr Christus über drei Tage bei Jerusalem tot gelegen ist." (Übers. Karl Kegler).

**4** Zu Grabeskirche und Heiliggrabädikula vgl. jeweils mit ausführlicher Bibliografie: Jürgen Krüger: *Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte – Gestalt – Bedeutung*. Regensburg 2000. Martin Biddle: *Das Grab Christi. Neutestamentliche Quellen – historische und archäologische Forschungen – überraschende Erkenntnisse*. Gießen 1998.

**5** Die Nachbildungen der Heiliggrabädikula sind nicht zu verwechseln mit Kopien der Anastasis-Rotunde, manchmal können beide jedoch in einem Zwittertypus miteinander verschmelzen.

Vgl. im Folgenden die Auflistung der wichtigsten erhaltenen mittelalterlichen

und spätmittelalterlichen Heiliggrabnachbauten in chronologischer Abfolge: Hl. Grab in S. Sepolcro in Acquapendente (11. Jh.); Hl. Grab in Sainte-Foy in Séléstat (11. Jh.); Hl. Grab in St. Cyriakus in Gernrode (um 1080); Hl. Grab im Dom zu Aquileia (vor 1088); Hl. Grab in der Eichstätter Kapuzinerkirche (vor 1166); Hl. Grab in Santo Stefano, Bologna (12. Jh.); Hl. Grab in St. Jean, Aubeterre (12. Jh.); Hl. Grab in der Konstanzer Mauritiusrotunde (13. Jh.); Hl. Grab in San Pancrazio in Florenz (um 1465); Hl. Grab in Gelnhausen/Bad Homburg (um 1490); Hl. Grab auf dem Sacro Monte di Varallo (1491); Hl. Grab in Görlitz (vor 1504); Hl. Grab in der Augsburger Annakirche (vor 1506); Hl. Grab des Sacro Monte di San Vivaldo (vor 1515).

Zu diesen architektonischen Nachbildungen der Grabesädikula vgl. Geneviève Bresc-Bautier: "Les imitations du Saint-Sépulcre de Jérusalem (IXe – XVe siècles). Archéologie d'une dévotion". In: *Revue d'Histoire de la Spiritualité* 50 (1974). S. 319-342, hier S. 337-342. Jan Pieper: "Jerusalemkirchen. Mittelalterliche Kleinarchitekturen nach dem Modell des Heiligen Grabes". In: *Bauwelt* 3 (1989). S. 82-101. Jan Pieper / Anke Naujokat / Anke Kappler: *Jerusalemkirchen – Mittelalterliche Kleinarchitekturen nach dem Modell des Heiligen Grabes*. Aachen 2003.

Zu den mittelalterlichen Nachbauten der Grabeskirche allgemeiner siehe auch Gustaf Dalman: *Das Grab Christi in Deutschland*. Leipzig 1922. Damiano Neri: *Il S. Sepolcro riprodotto in occidente*. Jerusalem 1971. Franco Cardini: "La devozione al Santo Sepolcro, le sue riproduzioni occidentali e il complesso stefaniano. Alcuni casi italiani". In: Francesca Bocchi (Hg.): *7 colonne e 7 chiese. La vicenda ultramillenaria del Complesso di Santo Stefano*. Bologna 1987. Liselotte Kötzsche:

"Das Heilige Grab in Jerusalem und seine Nachfolge". In: Ernst Dassmann (Hg.): *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*. Münster 1995. S. 272-290. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 20. Justin E. A. Kroesen: *The sepulchrum domini through the ages. Its form and function*. Leuven 2000. Xenia Stolzenburg: "NON EST HIC. Heilige Gräber als Erinnerungsorte an die Auferstehung". In: *Das Münster* 3 (2007). S. 171-175.

**6** Neben der in Anm. 5 aufgeführten Literatur siehe auch Neil C. Brooks: "The sepulchre of Christ in art and liturgy with special reference to the liturgic drama". In: *University of Illinois Studies in Language and Literature* 7, 2 (1921). S. 6-111. Justin E. A. Kroesen: "Heiliges Grab und Tabernakel: Ihr Zusammenhang im mittelalterlichen Kirchenraum". In: *Das Münster* 4 (2000). S. 290-300.

**7** Vgl. Michael Rüdiger: *Nachbauten des Heiligen Grabes in Jerusalem in der Zeit von Gegenreformation und Barock. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte architektonischer Devotionalkopien*. Regensburg 2003. S. 18.

**8** Bernardino Amico: *Trattato delle piante e immagini de sacri edifizii di Terra Sancta*. Das Werk erschien zuerst 1609 in Rom mit Radierungen von Antonio Tempesta. Die zweite Auflage wurde 1620 in Florenz gedruckt und mit Stichen von Jacques Callot illustriert.

**9** Zum Phänomen der mittelalterlichen Architekturkopie vgl. die grundlegende Studie von Richard Krautheimer: "Introduction to an 'iconography of mediaeval architecture'". In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942). S. 1-33, bes. Kap. 1: "Copies in Mediaeval Architecture". S. 2-20. Vgl. ferner Franz Matsche: "Architekturkopie". In: *Marienlexikon*, Bd. 1, Regensburg

1988. S. 221-225. Siehe auch: Anke Naujokat: "Die unähnliche Kopie: Zum *simile*-Charakter der mittelalterlichen Heiliggrabimitationen". In: Christine Kratzke / Uwe Albrecht (Hg.). *Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination*. Leipzig 2008. S. 367-386.

**10** Zum Problem der visuellen Rezeption und Überlieferung im Mittelalter vgl. Mario Carpo: "How do you imitate a building that you have never seen? Printed images, ancient models, and handmade drawings in Renaissance architectural theory". In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64 (2001). S. 223-233 sowie ders.: *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*. Mailand 1998, bes. Kap. 3.

**11** Die Kapelle, in deren Zentrum der Tempietto frei eingestell ist, öffnete sich ursprünglich durch eine zwei-säulige Portikus mit geradem Architrav auf ihrer gesamten Längsseite zur Kirche hin (Abb. 9). Im Zuge der napoleonischen Säkularisierung von San Pancrazio wurde sie 1808/09 vermauert und seitdem als eigenständiger Kirchenraum genutzt. Zum Heiligen Grab in der Cappella Rucellai vgl. die Dissertation der Autorin: Anke Naujokat: *Ad instar iherosolimitani sepulchri. Gestalt und Bedeutung des Florentiner Heiliggrabtempietto von L. B. Alberti*, Diss. Aachen 2008 (im Erscheinen) sowie u.a.: Ludwig Heinrich Heydenreich: "Die Cappella Rucellai von San Pancrazio in Florenz". In: Millard Meiss (Hg.). *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*. New York 1961. S. 219-229. Marco Dezzi Bardeschi: "Nuove ricerche sul S. Sepolcro nella Cappella Rucellai a Firenze". In: *Marmo* 2 (1963). S. 134-161. Marco

Dezzi Bardeschi: "Il complesso monumentale di S. Pancrazio a Firenze ed il suo restauro". In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XIII, 73-78. Rom 1966. S. 1-66. Emily Braun: "The Politics of Immortality. Alberti, Florence, and the Rucellai Chapel". In: *Marsyas* 22 (1983-85). S. 9-17. Caterina Mele: "Il sacello del Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai". In: Giuseppe Rocchi Coopmans De Yoldi (Hg.). *Postgotico e Rinascimento*. Florenz 2002. S. 209-231.

**12** Die Grabkammer war vermutlich wie jene der anderen erhaltenen Heiliggrabkopien im Originalzustand schmucklos belassen, um in ihrer betonten Kargheit die Jerusalemer Felsengruft zu evozieren. Die Ausmalung datiert erst gegen Ende des 15. Jh. und wird Giovanni da Piamonte zugeschrieben. Vgl. Luciano Bellosi: "Giovanni di Piamonte e gli affreschi di Piero ad Arezzo". In: *Prospettiva* 50 (1987). S. 15-35.

**13** Zur Unterscheidung von selektiver, exakter und topischer Kopie am Beispiel der Heiliggrabkopien vgl. Naujokat 2008 (vgl. Anm. 9).

**14** Die polygonal umbaute Grabkammer, die in den mittelalterlichen Beschreibungen der Jerusalemer Ädikula als "cappella tonda" bezeichnet wird, und ihre rechteckige Vorkammer, die "cappella quadra", wurden von Alberti zu einem einfachen kubischen Baukörper mit angebaute Scheinapsis uminterpretiert und miteinander verschmolzen.

**15** Vgl. etwa die Dachpavillons der Heiliggrabkopien von Eichstätt, Aubeterre, Görlitz und Augsburg (Abb. 6).

**16** "ed è di fuori di belli marmi lavorati con lavori e molto bene ornata", Giorgio Gucci: *Viaggio ai Luoghi Santi* (1384). Vgl. *Viaggio in Terra Santa di*

*Lionardo Frescobaldi e d'altri del secolo XIV*. Florenz 1862. S. 377-378.

**17** Alberti übernimmt das typisch Florentinische Dekorationssystem der schwarz-weißen Marmorinkrustationen, dessen Ursprung die offizielle Geschichtsschreibung im damals noch antik geglaubten Baptisterium vermutete, vgl. Gerhard Straehle: *Die Marstempelthese. Dante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borghini. Die Geschichte vom Ursprung der Florentiner Taufkirche in der Literatur des 13. bis 20. Jahrhunderts*. München 2001. Darüber hinaus musste auch der Lilienkranz beim zeitgenössischen Betrachter Assoziationen an die lokale Tradition auslösen, denn die Lilie war das offizielle heraldische Zeichen von Florenz und wurde in der Rhetorik, Literatur und Historiographie des 15. Jh. als Metonym für die Prosperität der Florentiner Republik benutzt, vgl. Donald Weinstein: "The myth of Florence". In: Nicolai Rubinstein (Hg.). *Florentine Studies. Politics and society in Renaissance Florence*. Evanston 1968. S. 15-44, hier S. 36.

**18** Vgl. Hans Jürgen Brandt: "Die Jerusalemkirche des Bischofs Meinwerk von 1036. Zur Bedeutung des Heilig-Grab-Kultes im Mittelalter". In: H. J. Brandt / Karl Hengst (Hg.). *Die Busdorffkirche S. Peter und Andreas in Paderborn 1036-1986*. Paderborn 1986. S. 173-195, hier S. 192.

**19** Dalman 1922 (vgl. Anm. 5). S. 83, 89.

**20** Rüdiger 2003 (vgl. Anm. 7). S. 44-45.

**21** "CVM TRINA DIMENSIONE" = "mit dreifacher Abmessung" (oder auch *Ausmessung!*), vgl. Anm. 3.

**22** Die Vermessung des Jerusalemer Originals im

Rahmen einer Pilgerfahrt des Bauherrn oder durch einen eigens entsandten Beauftragten findet u. a. Erwähnung in den Quellen zu den Heiligen Gräbern von Bologna, Nürnberg und Florenz. Zur Maßstabstreuung der barocken Heiliggrabkopien gegenüber dem Jerusalemer Vorbild vgl. Rüdiger 2003 (vgl. Anm. 7). S. 71-72.

**23** So erwähnt etwa der Pilgerbericht von Lionardo Frescobaldi (1384) "certe fette di seta alla misura del Sapolcro le quali sono buone a donne che fussono sopra a partorire" (1384), siehe *Viaggio in Terra Santa* 1862 (wie Anm. 16). S. 31. Der französische Edelmann Nomper de Caumont kaufte 1418 in Jerusalem seidene Bänder und Goldfäden von der Länge des Heiligen Grabes, vgl. Nomper de Caumont: *Voyage d'oustermer en Jhéusalem*, zit. bei Adolf Jacoby: "Heilige Längenmaße. Eine Untersuchung zur Geschichte der Amulette". In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 29 (1929). S. 1-17 und 181-216, hier S. 188f.

**24** Für diesen Terminus vgl. Jan Pieper: "Der Garten des Heiligen Grabes zu Görlitz". In: *Daidalos* 58 (1995). S. 38-43, hier S. 41.

**25** Vgl. auch Matsche 1988 (vgl. Anm. 9). S. 223.

**26** Sowohl die Hauptabmessungen des Außenbaus (3,5 x 4,5 x 4,5br) und der Grabkammer (3 x 4 x 3,5br) als auch die einzelnen Sandsteintafeln weisen einfache *braccia*-Proportionen auf. Wandelemente und Deckenplatten besitzen einheitliche Ausmaße von 1 x 3,5br.

**27** Der Skalierungsfaktor des Sandsteintempietto im Verhältnis zur Marmorädikula beträgt in der Höhe 0,83, in der Gesamtlänge 0,75, in der Länge des kubischen Grabbaus 0,79 und in der Breite 0,92.

**28** In der Jerusalemer Grabkammer diente eine kleine Deckenöffnung zum Abzug des Kerzenrauchs. Während die Florentiner Kopie die Deckenöffnung in reissender Gestalt nachbildet, ist sie in Sanssepulcro quadratisch.

**29** Vgl. etwa die aus dem anstehenden Felsgestein gemeißelte Heiliggrabädikula in Aubeterre sowie die Heiliggrabkrypten in Acquapendente und Séléstat, die die Grabkammer nur als Negativraum reproduzieren.

**30** Die Ansicht mit der Scheinapsis war von Alberti möglicherweise ursprünglich als Schauseite der Florentiner Ädikula konzipiert worden. Siehe hierzu die These einer anfänglich geplanten Aufstellung des Heiliggrabtempietto in der Rucellai-Kapelle der Kirche Santa Maria Novella in: Anke Naujokat: *Pax et concordia. Das Heilige Grab von Leon Battista Alberti als Memorialbau des Florentiner Unionskonzils (1439-1443)*, Freiburg i. Br./Berlin 2006. S. 47.

**31** Eigentümlich schmucklos wirkt dagegen die Ansicht der vom Oratorium abgewandten Apsis der Sandsteinädikula, die einzig durch die Stoßfugen der drei aneinandergesetzten gekrümmten Steintafeln gegliedert wird.

**32** Auf den Lünetten der rechten Oratoriumswand sind Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Präsentation im Tempel, Jesus zwischen den Gelehrten und letztes Abendmahl dargestellt. Die Eingangswand zeigt das Gebet im Garten und die Gefangennahme Jesu. Auf der linken Wand folgen – von der Eingangs- zur Altarwand fortschreitend – die Szenen Jesus vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce Homo, Kreuztragung und Kreuzigung. – Ein Vorbild für den Andachtsraum von San Rocco sowohl in

ikonographischer als auch in architektonischer Hinsicht lässt sich z.B. im römischen *Oratorio del Gonfalone* ausmachen, das im Jahr 1557 errichtet und in den Jahren 1568 bis 1576 mit einem Passionszyklus ausgemalt wurde. Dort laufen die von illusionistischen Architekturen gerahmten Fresken in zwölf Szenen im Uhrzeigersinn um den einfachen rechteckigen Raum herum. Start- und Endpunkt der narrativen Abfolge ist wie San Rocco die Altarwand, an welcher – zu beiden Seiten von Ehrenbalkonen flankiert – ein Kreuzigungsgemälde hängt. Die *Confraternita del Gonfalone* nutzte das Oratorium zur Aufführung von Passionsspielen, vgl. Loren Partridge: *Renaissance in Rom. Die Kunst der Päpste und Kardinäle*. Köln 1996. S. 140-143.

**33** Das ursprünglich am Raume frei sichtbare Heilige Grab übernahm vermutlich sogar die Funktion des Oratoriumsaltars. So ist die Grabbank im Inneren der Heiliggrabkopie als Altar mit zentralem Reliquiengrab ausgestaltet.

**34** Quellen deuten auf einen regen Pilgerbesuch der Unterkirche von San Rocco hin. Vgl. eine *Cronaca di Pellegrinaggio* von 1666: "in primo luogo viddero la forma del santo sepolcro di Christo con grandissimo loro gusto entro ad una piccola cappelletta, luogo che gli diede molta devotione", zit. in Attilio Brilli: *Borgo San Sepolcro. La città di Piero della Francesca*. Turin 1991. S. 57. Siehe weiterhin Pietro Farulli: *Annali e Memorie di S. Sepolcro*. Foligno 1713. S. 142: "Si ritrova in detta Città nella Compagnia di San Rocco il vero modello del Santo Sepolcro del Salvatore del Mondo in forma di Cappella, quale con gran devozione è visitata di tutti i Pellegrini, che passano per questa Città".

**35** Enzo Papi erwähnt verschiedene Inventarien und

Dokumente des 18. und 19. Jahrhunderts im Archiv der *Confraternita della Misericordia* in Sansepolcro sowie im Florentiner Staatsarchiv, die von der Existenz und Verehrung mehrerer großer hölzerner Passionsstatuen unklaren Entstehungsdatums in der Doppelkirche von San Rocco zeugen. Seiner These, das Ensemble aus Unter- und Oberkirche hätte einst einen *Sacro Monte en miniature* gebildet, dessen Entstehung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dem Einwirken verschiedener für die Umsetzung der gegenreformatorischen Ziele des Tridentinums engagierter Personen im Borgo Sansepolcro zu verdanken ist, kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht nachgegangen werden. Vgl. Enzo Papi: "S. Rocco di Sansepolcro: Un Sacro Monte in Valtiberina?" In: *Vie di pellegrinaggio medievale attraverso l'Alta Valle del Tevere*. Città di Castello 1998.

**36** Im Jahr 1587 stellt Alberto Alberti das Terracottamodell einer Gewölbekonsolle für San Rocco fertig, vgl. Angelo Tafi: *Immagine di Borgo San Sepolcro. Guida storico-artistica della Città di Piero*. Cortona 1994. S. 382. Die erste Zahlung an die drei Albertibrüder für die Ausführung von Fresken im Oratorium der *Compagnia del Crocifisso* ist für den 14. April 1588 belegt, siehe Giustiniano Degli Azzi: "Sansepolcro Archivio Comunale". In: *Gli Archivi della Storia d'Italia*, serie 2, Bd. 4. Rocca San Casciano 1915. S. 219-221, 223, 225. Für die Jahre 1588/89 sind aus dem Tagebuch des Alberto Alberti Zahlungen für die Malereien von Alessandro, Cherubino und Giovanni Alberti überliefert, vgl. Anna Matteoli: *Gli Alberti*, Florenz 1983. Tafi 1994 (vgl. weiter oben). S. 382, 385.

**37** Eine neuere Untersuchung zur Heiliggrablegende und ihrer Rezeptionsgeschichte bei Massimiliano Rossi: "Emuli

di Goffredo. Epica granducale e propaganda figurative". In: Elena Fumagalli et al. (Hg.). *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*. Florenz 2001 (mit ausführlicher Bibliografie).

**38** Siehe Rossi 2001 (vgl. Anm. 37).

**39** Vgl. hierzu Avraham Ronen: "Portigiani's Bronze 'Ornamento' in the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem". In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14 (1970). S. 415-442.

**40** Vgl. Damiano Neri: "La leggenda di trasferire il Santo Sepolcro a Firenze". In: *Custodia di Terra Santa, 1342-1942*. Jerusalem 1951. S. 75-78. Rossi 2001 (vgl. Anm. 37).

**41** So Alessandro Rinaldi, der in der gezielten Verbreitung der Legende eine "compagna propagandistica orchestrata dall'alto per promuovere l'edificio" vermutet. Alessandro Rinaldi: "La Cappella dei Principi e le retrovie del barocco". In: M. Fagioli und M. L. Madonna (Hg.). *Il barocco romano e l'Europa*. Rom 1992. S. 319-355, hier S. 336.

**42** Alberto Alberti führte nach 1576 Arbeiten in der Villa des Kardinals an der Kirche Trinità dei Monti aus, Matteoli 1983 (vgl. Anm. 36). S. 20. Enge Kontakte der Alberti zu den Florentiner Großherzögen bestanden seit der Arbeit des Alberto für Cosimo I. an der neuen Stadtbefestigung von Sansepolcro.

**43** Im April 1589 reiste Giovanni zu den Festivitäten der Hochzeit Ferdinandos mit Cristina di Lorena nach Florenz. Auch Cherubino kam im Mai desselben Jahres in die Arnostadt, nachdem Ferdinando ihn kurzfristig um die Mitarbeit bei der Ausstattung des groß-

herzoglichen Palastes für den triumphalen Einzug anlässlich seiner Hochzeit gebeten hatte, vgl. Christopher L. C. E. Witcombe: "An illusionistic oculus by the Alberti in the Scala Santa". In: *Gazette des beaux-arts* 110 (1987). S. 61-72, hier S. 61. Giovanni war zuvor bereits im Juni 1588 von Ferdinand I. zur Ausführung eines unbekanntes Auftrages nach Florenz gerufen worden, vgl. Matteoli 1983 (vgl. Anm. 36). S. 61.

**44** "Si va dicendo, che 'l Pontefice ha un pensiero gloriosissimo di volere, cioè redimere di mano del Turco il santo sepolcro et servirsi in questo traffico delli più onnipotenti mezzi, senza riguardo di qual si voglia somma di denari, che la Porta di Costantinopoli adimandi, et di quali si voglia eccessiva spesa, che ci vada per havere quel felicissimo sasso, che fu arca del nostro Redentore", zit. bei Ludwig Pastor: *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration*, Freiburg i. Br. 1926, Bd. 10. S. 392, Anm. 5. Siehe ferner Steven F. Ostrow: *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*. Cambridge (USA) 1996. S. 34.

**45** Joseph Alexander von Hübnert: *Sixte V d'après des correspondances diplomatiques inédites, tirées des archives d'état du Vatican, de Simancas, Venise etc.* 3 Bd., Paris 1870, Bd. 1. S. 389. Vgl. auch Pastor 1926 (vgl. Anm. 44), Bd. 10. S. 393.

**46** Witcombe 1987 (vgl. Anm. 43).

**47** Zur Neuinszenierung der *Scala Santa* unter Sixtus V. vgl. Nadja Horsch: *Ad astra gradus. Scala Santa und Sancta Sanctorum in der Neuinszenierung Sixtus' V.* Diss. Aachen 2005 (im Erscheinen).

**48** Vgl. hierzu Ostrow 1996 (vgl. Anm. 44).

**49** Beide Brüder weilten am 20. Juli 1587 aus unbekanntem Grund in Florenz, von wo aus Cherubino bereits am 3. August nach Sansepolcro zurückkehrte, während Giovanni im Dienst der Gonzaga nach Sabbioneta fuhr. Ende 1587 waren dann sowohl Alessandro als auch Giovanni zurück in Sansepolcro, wo sie Cherubino bei der Dekoration des Oratoriums halfen, vgl. Witcombe 1987 (vgl. Anm. 43). S. 61.

**50** Die Alberti aus Sansepolcro führen ebenso wie der Florentiner Alberti-Klan ihre Ursprünge auf die Conti Alberti di Catania in Valdarno Casentino zurück. Zur Abstammung der Alberti aus Sansepolcro siehe Matteoli 1983 (vgl. Anm. 36). S. 9; zum Ursprung der Florentiner Alberti vgl. Luigi Passerini: *Gli Alberti di Firenze. Genealogia, storia e documenti*. Florenz 1869, Bd. 1. S. 3.

**51** Ein weiterer Nachbau der albertianischen Heiliggrabädi- kula hat offenbar im franziska- nischen Heiligtum von La Verna im *Casentino* existiert, vgl. hierzu die Notiz bei Girolamo Mancini: *Vita di Leon Battista Alberti*. Florenz 1882 (<sup>2</sup>1911). Nähere Informationen zu dem nicht mehr erhaltenen Nachbau konnte die Verfasserin nicht erhalten.