

Das italienische Sakramentstabernakel im 16. Jahrhundert

Tempietto-Architekturen *en miniature*
zur Aufbewahrung der Eucharistie

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Claire Guinomet

aus

Bochum

Bonn 2013

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Georg Satzinger
(Betreuer und Erstgutachter)

Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp
(Zweitgutachter)

HD Dr. Katharina Corsepius
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Oktober 2010

VORWORT

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2010 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn als Dissertation angenommen und berücksichtigt den Stand der Forschung bis Mai 2010.

Mein herzlichster Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Georg Satzinger, der das Entstehen dieser Arbeit mit wertvollen Anregungen und großem Interesse bestens begleitet hat. Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens.

Ganz besonderen Dank möchte ich den Direktorinnen der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, Prof. Dr. Elisabeth Kieven und Prof. Dr. Sybille Ebert-Schifferer aussprechen, die meine Dissertation durch ein Doktorandenstipendium des Instituts förderten. Ebenso danke ich der ehemaligen Leiterin der Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Dr. Christina Riebesell, und dem aktuellen Leiter Dr. Johannes Röhl, der meine Untersuchung u. a. durch privates Bildmaterial unterstützt hat.

Auch bin ich jenen kirchlichen und musealen Institutionen sehr verbunden, die mich bei meinen Recherchen mit viel Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft begleitet haben, sowie den Fachkollegen, deren Anregungen sehr bereichernd waren. Auch möchte ich an dieser Stelle meiner Freundin Dr. des. Magdalena Eickelkamp ganz herzlich für ihre konstruktive Kritik danken.

Nicht zuletzt danke ich meiner lieben Familie von Herzen, die mich immer nach besten Kräften unterstützt hat.

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung	S. 1
1. Forschungsstand	S. 1
2. Forschungsrelevanz und Konzeption der Arbeit	S. 3
3. Terminologie	S. 6
II. Die Entstehung und Verbreitung des Tempietto-Tabernakels in Italien	S. 7
1. Die Aufbewahrung der Eucharistie im Quattrocento	S. 7
a) Die Voraussetzungen für die Aufbewahrung der Eucharistie im Quattrocento	S. 7
b) Das Wandtabernakel	S. 8
c) Die Entstehung und Verbreitung von Sakramentsretabeln und Altartabernakeln	S. 11
d) Formen des Altartabernakels in der Toskana	S. 14
e) Formen des Altartabernakels außerhalb der Toskana	S. 17
f) Mißstände hinsichtlich der Aufbewahrung der Eucharistie im Quattrocento	S. 19
2. Die Aufbewahrung der Eucharistie im Cinquecento	S. 20
a) Die Vielfalt der Sakramentstabernakeltypen in der ersten Jahrhunderthälfte	S. 20
b) Analyse der Faktoren, die ab ca. 1530 zur allgemeinen Durchsetzung des Tempietto-Tabernakels geführt haben	S. 23
c) Die Verbreitung des Tempietto-Tabernakels im 16. Jahrhundert	S. 27
(1) Die Verbreitung bis 1530	S. 27
(2) Die Verbreitung von 1530-1550	S. 28
i. Die Diözese Verona (Venetien)	S. 28
ii. Die Diözese Trient (Trentino-Südtirol)	S. 30
iii. Die Lombardei	S. 31
iv. Die Emilia-Romagna	S. 31
v. Die Toskana, Ligurien, Latium und Umbrien	S. 32

vi. Diverse Regionen und Nachweise	S. 33
(3) Die Verbreitung von 1550-1560	S. 34
(4) Die Verbreitung ab 1560	S. 34
i. Norditalien zur Zeit des Episkopats Carlo Borromeos (1565-1584)	S. 37

III. Interpretation des Tempietto-Tabernakels als Kleinarchitektur unter Berücksichtigung der Ikonographie seiner Ausstattung und seines Aufstellungskontextes

S. 40

1. Das Tabernakel als Salomonischer Tempel	S. 40
2. Das Tabernakel als <i>sepulcrum gloriosum</i>	S. 42
3. Das Tabernakel als Kirche	S. 45
4. Fazit	S. 46

IV. Analyse der Tabernakelarchitekturen und ihres Verhältnisses zur Monumentalarchitektur

S. 47

1. Analyse der architektonischen Typen	S. 47
a) Tabernakel über polygonalem Grundriß	S. 47
b) Tabernakel über rechteckigem Grundriß	S. 52
c) Tabernakel über quadratischem Grundriß	S. 53
d) Tabernakel über rundem Grundriß	S. 55
e) Tabernakel mit kreuzförmig erweitertem Grundriß	S. 59
f) Bewertung des Umgangs mit der architektonischen Formensprache	S. 60
2. Die Rezeption der Monumentalarchitektur in der architektonischen Gestaltung des Tempietto-Tabernakels	S. 61
a) Die Rezeption des Zentralbaus sowie der Einfluß von ideellem und experimentellem Gedankengut hinsichtlich der Gesamtkonzeption	S. 76
b) Die Rezeption architektonischer Einzelformen	S. 71

V. Analyse von Standort und Aufstellung des Tempietto-Tabernakels im Kirchenraum	S. 72
1. Die Wahl des Standortes im Kirchenraum	S. 72
2. Die Aufstellung des Tempietto-Tabernakels im Kirchenraum: Formen des Tabernakelschaftes, des Tabernakelsockels und des Aufstellungskontextes	S. 66
a) Formen des Tabernakelschaftes und der Aufstellung ohne Schaft	S. 66
(1) Das durch einen Schaft erhöhte Tabernakel	S. 66
(2) Das Tabernakel ohne Schaft	S. 80
b) Formen des Tabernakelsockels	S. 81
(1) Die Gestaltung einer Basis durch Konsolen	S. 81
(2) Eine Aufsockelung durch stützende Elemente	S. 82
(3) Die Gestaltung eines Sockels in Form eines getreppten Unterbaus	S. 84
c) Die Aufstellung des Tempietto-Tabernakels ohne Retabel	S. 85
(1) Die Aufstellung des Tabernakels auf der Altarmensa	S. 86
(2) Die Aufstellung des Tabernakels auf einer Konstruktion hinter dem Altar	S. 87
(3) Die Integration des Tabernakels in einen Stufenaufbau	S. 88
d) Die Aufstellung des Tempietto-Tabernakels in Verbindung mit einem Retabel	S. 89
(1) Die Aufstellung des Tabernakels als Bekrönung eines gestuften Retabels im Sieneser Raum	S. 90
(2) Die Aufstellung des Tabernakels vor einem Retabel	S. 91
(3) Die Ersetzung der malerischen oder skulpturalen Ausstattung eines Retabels durch ein Tabernakel	S. 97
i. Frühe Versuche der Integration des Tabernakels in ein Retabel	S. 97
ii. Die Aufstellung des Tabernakels in einem Retabel mit Nischenbau	S. 98
iii. Die Aufstellung des Tabernakels in einem doppelseitigen Retabel	S. 101
VI. Schlußbetrachtung	S. 103

VII. Literaturverzeichnis	S. 107
VIII. Abbildungsverzeichnis	S. 139
IX. Katalog	S. 154
Teil 1: Hauptwerke	S. 154
Auflistung der Katalogbeiträge	S. 154
Hinweise zu den Katalogbeiträgen	S. 157
Katalogbeiträge	S. 158
Abbildungsnachweis	S. 254
Teil 2: Anhang	S. 261
Auflistung der Werke	S. 261
Abbildungsnachweis	S. 263

I. EINLEITUNG

Der Ursprung des italienischen, in Form klein dimensionierter Tempietto-Architekturen gestalteten Sakramentstabernakels reicht bis in das Quattrocento zurück. Dieser Typus bildete sich spätestens kurz nach der Mitte des 15. Jahrhunderts unter dem Einfluß eines intensivierten Sakramentskults und hiermit einhergehender veränderter liturgischer Bedürfnisse heraus. Zunächst handelte es sich nur um eine von verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten, zu denen insbesondere das Wandtabernakel, aber auch dessen Verbindung mit einem Retabel, ferner das Predelentabernakel sowie weitere Formen des Altartabernakels zählten. Zu einer entscheidenden Wende kam es schließlich in den 1530er und 1540er Jahren, als das Tempietto-Tabernakel im Zuge der sich durchsetzenden katholischen Reform und dem Aufkommen gegenreformatorischer Tendenzen zum bedeutendsten Typus in Nord- und Mittelitalien avancierte. Es entwickelte sich zu architektonisch elaborierten, vielfach aus kostbaren Materialien gefertigten Prunkstücken, die monumentale Ausmaße annehmen konnten und mit einer reichen skulpturalen und malerischen Ausstattung versehen waren. Auch integrierte man nun das Tabernakel, das vielfach von hochrangigen Künstlern entworfen oder ausgestattet wurde, in reiche Ausstattungsprogramme, so daß es oftmals den visuellen Mittelpunkt des gesamten Kirchenraums bildete. Die außerordentliche Bedeutung, die dem Sakramentstabernakel erstmals beigemessen wurde, resultierte aus der Infragestellung einer zentralen katholischen Glaubensgrundlage durch die Protestanten, und zwar der katholischen Eucharistielehre. Dementsprechend energisch verteidigte die Kirche dieses Dogma und die hiermit verbundenen eucharistischen Frömmigkeitsformen, zu denen die Anbetung der im Tabernakel aufbewahrten Eucharistie zählt.

1. Forschungsstand

Dem italienischen Tempietto-Tabernakel des 16. Jahrhunderts wurde bisher noch keine monographische Untersuchung gewidmet. Den bedeutendsten, wenn auch hauptsächlich auf toskanische Werke des Quattrocento konzentrierten Forschungsbeitrag zu diesem Typus leistete Caspary mit seiner 1964 veröffentlichten Dissertation „Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion“.¹ In dieser Arbeit wurden unter Miteinbeziehung theologischer und liturgischer Aspekte grundlegende Erkenntnisse hinsichtlich der Genese dieses Typus gewonnen. Der Autor hat das quattrocenteske toskanische Tempietto-Tabernakel in seinen zwei charakteristischen, regional gebundenen Ausprägungen erfaßt und anhand stilistischer und ikonographischer Untersuchungen Datierungen sowie Zuschreibungen an einzelne Künstler bzw. Werkstätten vorgenommen. Auch hat er die Aufstellung des Tabernakels in Verbindung mit Triumphbogenretabeln untersucht und darüber hinaus einen umfassenden Beitrag zu Symbolik und ikonographischen Einzelmotiven des Typus geleistet. In Casparys Dissertation konnten jedoch eine Reihe quattrocentesker sowie eine Vielzahl cinquecentesker Visitationsakten der ersten Jahrhunderhälfte nicht berücksichtigt werden, da dieses Material erst nach 1964 veröffentlicht worden ist. Dieser Umstand erlaubt für diese

¹ Caspary 1964.

Zeitspanne eine Untersuchung der Verbreitung des Tempietto-Tabernakels außerhalb der Toskana, deren Bedeutung hinsichtlich des Ursprungs des Typus neu beleuchtet werden muß.

Daneben haben einige Autoren die Geschichte des Sakramentstabernakels in Europa von der Spätantike bis zur Gegenwart vor dem Hintergrund theologischer und liturgischer Aspekte untersucht und in diesem Rahmen dem Tempietto-Tabernakel einen begrenzten Beitrag gewidmet. Raible und Prutscher haben dessen Verbreitung anhand von Synodalbestimmungen, insbesondere anhand derjenigen Gibertis und Borromeos, knapp skizziert, wobei letzterer Autor auf wenige Beispiele eingeht.² Ähnlich gelagert sind die sehr kurz gefaßten Ausführungen Kings.³ Nußbaum hingegen ist in seiner 1979 erschienenen, liturgiegeschichtlichen Abhandlung „Die Aufbewahrung der Eucharistie“ ausführlicher auf die Herausbildung des Altartabernakels eingegangen. Er berücksichtigt hierbei zahlreiche Visitationsakten, Synodalbestimmungen und schriftlich überlieferte Werke, anhand derer er insbesondere der im 16. Jahrhundert kontrovers diskutierten Frage nachgeht, welcher Standort des Tabernakels – der Hochaltar oder der Nebentalar –im Hinblick auf liturgische Aspekte und auf das Dekorurn zu bevorzugen sei.⁴ Braun untersucht ebenfalls anhand von Synodalbestimmungen die Verbreitung des Tempietto-Tabernakels, bezieht jedoch bei seiner Analyse der Aufstellung des Tabernakels kunsthistorische Aspekte mit ein, indem er mittels formaler Kriterien eine Klassifikation verschiedener Aufstellungsarten vornimmt.⁵ Überdies stellt Jobsts 2006 erschienener Aufsatz „Liturgia e culto dell’eucaristia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell’epoca intorno al concilio di trento“ einen sehr fundierten Beitrag zur formalen und liturgischen Neuorganisation von Chören im 16. Jahrhundert und der hierbei dem Tabernakel beigemessenen Bedeutung dar. In diesem Zusammenhang geht der Autor ebenso wie Nußbaum der damals umstrittenen Frage nach dem zu bevorzugenden Standort des Tabernakels sowie auch der theologischen Kontroverse hinsichtlich der Eucharistielehre nach.⁶

Die Geschichte des Tempietto-Tabernakels wurde ferner in einigen kunsthistorischen Beiträgen in knapper Form dargelegt, wobei zumeist nur die der Forschung bereits bekannten Fakten zusammengefaßt wurden.⁷ Cope bereichert diese Darstellung im Rahmen seiner 1979 erschienenen Dissertation „The venetian chapel of the sacrament in the sixteenth century“, indem er auf Formen der Verbindung zwischen Tabernakel und Retabel eingeht.⁸ Darüber hinaus gibt es eine Reihe von Einzelstudien zu Tabernakeln,⁹ die z. T. auf der Basis schriftlicher und zeichnerischer Überlieferungen der Rekonstruktion und Untersuchung zerstörter, verschollener und in

² Raible 1908, S. 238-241; Prutscher 1980, S. 45-48.

³ King 1965, S. 181.

⁴ Nußbaum 1979, S. 427-437.

⁵ Braun 1924, Bd. 2, S. 590f. u. S. 639-644.

⁶ Jobst 2006, S. 91-126.

⁷ Hierzu zählen folgende Beiträge: Caroselli 1994, S. 20ff.; Marchetti 1994, S. 227-238; Esposti 1997, S. 225ff; Confort 2001, S. 159 u. S. 163f.

⁸ Cope 1979, S. 16-25.

⁹ Benedetti 1978, S. 45-62; Cannata 1993, S. 394-399; Pietrangeli 1961, S. 26-33; Guiducci 1990, S. 247-262; Miziolek 1994, S. 303-336; Giulianelli 2001, S. 143-152; Gabrielli Fiorenzi 2002, S. 71-73; Felicetti 2003, S. 235-252.

veränderter Form erhaltener Werke gewidmet sind.¹⁰ Schließlich finden sich Werkbesprechungen im Rahmen von Künstlermonographien,¹¹ in Forschungsbeiträgen zur Kirchengestaltung,¹² in materialbezogenen Untersuchungen¹³ sowie in Restaurierungsberichten.¹⁴ Hinweise auf Tabernakel, zuweilen verbunden mit deren Beschreibung und mit Angaben zu ihrer Entstehungsgeschichte, sind ferner Ausstellungs- und Bestandskatalogen¹⁵ sowie Publikationen zu Sakralbauten, Städten und Kunstlandschaften zu entnehmen.¹⁶

2. Forschungsrelevanz und Konzeption der Arbeit

Das italienische Tempietto-Tabernakel wurde trotz seiner zentralen Bedeutung für die Kirchengestaltung im 16. Jahrhundert bisher noch keiner umfassenden systematischen Analyse unterzogen. Der aktuelle Stand der Forschung ermöglicht keinerlei Übersicht über die erhaltenen Werke, die zu einem Großteil entweder unveröffentlicht sind oder aber nur mittels langwieriger Recherchen in der kunsthistorischen Literatur ausfindig gemacht werden können. Daher wird in dem zur Arbeit zugehörigen Katalog eine Auswahl der wichtigsten gesichteten nord- und mittelitalienischen Tabernakel hinsichtlich verschiedener Kriterien untersucht und vorgestellt. Der topographische Rahmen umfaßt sämtliche mittelitalienische Regionen, d. h. Latium, Umbrien, die Toskana und die Marken. Zusätzlich wurden zwei abruzzische Werke aufgrund ihrer Bedeutung in den Katalog aufgenommen, obwohl die Abruzzen in historischer Hinsicht bereits zu Süditalien zählen. Die Besprechung eines in Kampanien, in der Kartause San Lorenzo in Padula befindlichen Tabernakels hingegen ist dadurch legitimiert, daß es mit einem von Michelangelo entworfenen Werk in Verbindung steht. Nur ein kleiner Teil der untersuchten Tabernakel stammt aus Norditalien, und zwar aus der Emilia-Romagna und der Lombardei. Dies ist auf verschiedene Gründe zurückzuführen. Zum einen haben sich dort deutlich weniger cinquecenteske Werke als in Mittelitalien erhalten. Es scheint, daß in einzelnen Regionen Norditaliens dem

¹⁰ Cahill-Mascheck 1970, S. 110-113; Trionfi Honorati 1975, S. 57-61; Acidini Luchinat 1982, S. 131-133; Przyborowski 1982; Mason Rinaldi 1982, S. 211-216; Cambarelli 1992, S. 617-622; Przyborowski 1997, S. 303; Tagliolini 1997, S. 180-191; Angelucci 1999, S. 188-197; Acidini Luchinat 2003, S. 124f.

¹¹ Hierzu zählen Serafini 1915, S. 286ff. u. 386ff.; Walcher Casotti 1960, S. 180f.; Schmidt 1971, S. 102ff.; Boucher 1991, S. 52 u. 325f.; Privitera 1996¹, S. 61ff. u. 148; Bacchi 2001, S. 209-212; Carl 2006, S. 221-236 u. S. 309-319. Neben solchen Monographien finden sich auch einzelne Aufsätze und Beiträge zu Künstlern, die Sakramentstabernakel berücksichtigen (Sacchetti Sassetti 1956, S. 21f. u. S. 27; Ascani Maddoli 1975, S. 223-228; Carl 1990, S. 3-74).

¹² Freiberg 1995, S. 139-142 u. S. 305f.; Acidini Luchinat 1996, S. 337-356; Leoncini 1996, S. 147-158; Medri 1996, S. 249-263; Ostrow 1996, S. 46ff.; Privitera 1996², S. 107; Cresti 1997, S. 973; Blaauw 2004, S. 137-155.

¹³ Fiumi 1980², S. 40; Trionfi Honorati 1993, S. 61; Peccolo 1994, S. 168-173; Montagu 1996, S. 19-46; Giannotti 2000, S. 49-60; Metelli 2001, S. 200f.

¹⁴ Mostra di opere d'arte, S. 158f.; Martini 1989, S. 185-190; Petrocchi 1996; Semoli 2000, S. 63-66.

¹⁵ Hierzu zählen Paolucci 1980, S. 216ff.; Toscano 1990, S. 263; Mangiavacchi 1994, S. 189f.; Martini 1994, S. 182f.; Bagnoli/Cianferoni 1996, S. 121; Bagnoli 1997, S. 134f.; Ceccarelli/Nagni/Nardicchi 1998, S. 54f.; Giffi Ponzi 1998, S. 115f.; Guiducci 1998, S. 66f. u. S. 71; Zander 2002, S. 255f.

¹⁶ Hierzu zählen Bragazzi 1864; Monti 1902, S. 217-224; Berenson 1905, S. 102f.; Fabbi 1965; Nessi/Scarpellini 1972, S. 73; Fabbi 1975; Chiarelli 1982, S. 255f.; Monducci/Nironi 1984, S. 147; Giannatiempo López 1992, S. 219-231; Trionfi Honorati 1992, S. 205-209.; Arcangeli 1993, S. 361-367; Coppa 1998, S. 31-45; Sebregondi 2000, S. 104-107; Zanuso 2006, S. 238f.; Romano 2007, S. 47 u. S. 95; Zanuso 2006a, S. 240f.

Tempietto-Tabernakel im Seicento oder sogar noch in den nachfolgenden Jahrhunderten große Bedeutung beigemessen wurde, so daß eine spätere Ersetzung der cinquecentesken durch zeitgemäßere Werke anzunehmen ist. Zum anderen waren die Möglichkeiten der Verfasserin, Recherchen zu norditalienischen Werken vorzunehmen, aus Gründen der Datenerschließung begrenzter als für Mittelitalien. Der zeitliche Rahmen hingegen umfaßt das gesamte 16. Jahrhundert sowie die ersten zwei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, da in etwa ab 1620 zunehmend barocke Merkmale die Gestaltung des Tempietto-Tabernakels geprägt haben.¹⁷

Bei der Auswahl der 66 im Katalog besprochenen Tabernakel spielten folgende Kriterien eine Rolle: die Qualität der Konzeption und Ausführung, eine weitestgehend sichere Datierung in den zu untersuchenden Zeitraum und die charakteristische Ausprägung eines bestimmten Tempietto-Tabernakeltypus. Die Werke werden hinsichtlich ihrer Entstehungsgeschichte, ihres ursprünglichen Aufstellungskontextes, der verwendeten Materialien und ihres Erhaltungszustands sowie ihrer Ausstattungsmedien und Ikonographie analysiert. Im Hinblick auf die liturgische Funktion der Objekte wurde stets die Plazierung der Hostienkammer vermerkt und zudem der Frage nachgegangen, ob es einen eigens für die Aussetzung der Eucharistie vorbehaltenen Platz wie beispielsweise eine Nische oder eine kleine Plattform gab. Insgesamt wurden mehr als zwei Drittel der Werke eingehend vor Ort untersucht und ausführlich fotografisch dokumentiert. Zudem wird im Katalog mehrfach älteres Bildmaterial der Fotothek der Bibliotheca Hertziana sowie auch des in Rom ansässigen Istituto Centrale per Catalogo e Documentazione hinzugezogen, da mittels dieser z. T. vom Beginn des 20. Jahrhunderts stammenden Aufnahmen die heute vielfach fehlende oder beschädigte skulpturale Ausstattung der Werke dokumentiert ist. Zudem läßt dieses Bildmaterial in Einzelfällen Rückschlüsse auf den vorherigen Aufstellungskontext der Tabernakel zu. Die Katalogbeiträge stellen die Grundlage für die weiteren Untersuchungsschwerpunkte der Arbeit dar.

Darüber hinaus enthält der Katalog in einem Anhang weitere 36 Werke aus Latium, Umbrien, Ligurien, der Toskana, den Marken sowie zwei von einem italienischen Künstler geschaffene, in Polen befindliche Tabernakel, die anhand von Fotos vorgestellt werden. Diese Werke werden jedoch nicht ausführlich besprochen, da ihre Ausführung teilweise nicht sehr hochwertig ist und die Entstehung einiger Tabernakel möglicherweise erst nach dem untersuchten Zeitraum anzusetzen ist. Zudem wurden sie größtenteils nicht vor Ort analysiert und ferner konnten der Literatur nur wenige Informationen entnommen werden. Dennoch sind diese Werke, von denen einige in die Analysen miteinbezogen werden, von Bedeutung für die Forschung.

Der erste Untersuchungsschwerpunkt ist der Entstehung und Verbreitung des Tempietto-Tabernakels in Italien gewidmet. Ausgehend von der Herausbildung des Typus im Quattrocento wird der Frage nachgegangen, inwiefern liturgische, kirchengeschichtliche sowie weitere Voraussetzungen zu dessen Verbreitung und schließlich zu dessen Dominanz im 16. Jahrhundert geführt haben. Im Gegensatz zur bisherigen Forschung, die diesbezüglich das Augenmerk im Quattrocento ausschließlich auf die Toskana und im frühen Cinquecento neben dieser Region hauptsächlich auf die Diözese Verona unter dem Episkopat Matteo Gibertis (1524-1543) gerich-

¹⁷ Dies belegen u. a. zahlreiche Tabernakelentwürfe Giovanni Battista Montanos (s. Kapitel IV. 2. a).

tet hat, wird diese Entwicklung bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts nun mittels zahlreicher Visitationen auch hinsichtlich der meisten übrigen Regionen Nord- und Mittelitaliens untersucht. Vor diesem Hintergrund ist die enorme Bedeutung, die bislang seitens der Forschung dem Trienter Konzil (1545-1563) sowie dem post-tridentinischen Wirken des Mailänder Bischofs Carlo Borromeo (1565-1584) für die Verbreitung des Typus beigemessen wurde, neu zu bewerten. Darüber hinaus werden erstmals frühcinquecenteske Formen des Altartabernakels untersucht, bei denen es sich nicht um den Tempietto-Typus handelt.

Im nächsten Kapitel wird das Tempietto-Tabernakel als Kleinarchitektur bezüglich seines Symbolgehalts untersucht, wobei die Ikonographie seiner Ausstattung und seines Aufstellungskontextes berücksichtigt wird. Die Ausführungen Casparys und Naredi-Rainers zu dessen Interpretation als Salomonischer Tempel und als *sepulcrum gloriosum* werden dahingehend erweitert, daß ihre Thesen nun anhand einer Vielzahl von Werken geprüft werden, deren skulpturale und malerische Ausstattung in gesteigertem Maß miteinbezogen wird. Schließlich wird der Deutung des Tabernakels als Kirche ausführlich nachgegangen, welche bisher nur am Beispiel des seicentesken Hochaltartabernakels von San Vincenzo in Modena nachgewiesen wurde, und dies ausschließlich in Bezug auf die Ikonographie der Tabernakelausstattung.¹⁸

Ziel des anschließenden Kapitels ist zunächst eine Analyse der unterschiedlichen architektonischen Tempietto-Typen, ihres Formenrepertoires sowie des Verhältnisses der Tabernakelarchitekturen zur malerischen und skulpturalen Ausstattung bzw. zu den verwendeten Materialien. Da diese Aspekte in der Forschung noch völlig unbeachtet geblieben sind, wurde irrtümlicherweise die konkrete Vorbildlichkeit bestimmter Werke für weitere angenommen, obwohl diese nur ein gemeinsamer architektonischer Typus verbindet.¹⁹ Ebenfalls gänzlich neuartig ist die hieran anschließende Untersuchung der Rezeption der Monumentalarchitektur in der architektonischen Gestaltung des Tabernakels. Es wird das zuweilen konkurrierende Verhältnis zwischen Klein- und Monumentalarchitektur erforscht, wobei die Frage im Vordergrund steht, inwiefern Idealvorstellungen oder experimentelles Gedankengut in jene Tabernakelarchitekturen eingegangen sind, die von Architekten entworfen wurden. Auch wird die Rezeption konkreter Vorbilder hinsichtlich der architektonischen Gesamtkonzeption sowie der verwendeten Einzelformen untersucht.

Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit ist dem Standort und der Aufstellung des Tabernakels im Kirchenraum gewidmet. Eingangs wird die im 16. Jahrhundert umstrittene Frage beleuchtet, welcher Standort des Tabernakels im Hinblick auf liturgische Aspekte und das Dekor zu bevorzugen sei. Hierauf folgt eine ausführliche Untersuchung der cinquecentesken Formen des Tabernakelschaftes und ihrer Verbreitung, der Entwicklung zum schließlich bevorzugten Tabernakel ohne Schaft, der verschiedenen Formen des Tabernakelsockels sowie der vielfältigen Aufstellungsmöglichkeiten des Typus in Verbindung mit einem Retabel oder unter Verzicht eines solchen. Abgesehen von den Beiträgen Brauns und Copes, die unterschiedliche Aufstellungs-

¹⁸ Martinelli Braglia 1990, S. 115f.

¹⁹ Frascarelli 2001, S. 26; s. S. 100, Anm. 669.

möglichkeiten des Tabernakels in Ansätzen untersucht haben,²⁰ wurde das cinquecenteske Tempietto-Tabernakel noch nicht systematisch hinsichtlich der genannten Aspekte analysiert. Problematisch ist hierbei allerdings die Tatsache, daß die wenigsten Werke innerhalb ihres ursprünglichen Aufstellungskontextes erhalten sind und ebenso selten Sockelformen, die keinen integralen Bestandteil der Kleinarchitektur bilden, vorhanden sind. Daher werden zahlreiche malerische, graphische und schriftliche Überlieferungen zu den Analysen hinzugezogen.

3. Terminologie

Den cinquecentesken Visitationsakten ist zu entnehmen, daß mit der allgemeinen Durchsetzung des Tempietto-Tabernakels im Verlauf des 16. Jahrhunderts dieses bevorzugt als „tabernacolo“ oder „ciborio“ bezeichnet wurde. Beide Begriffe wurden darüber hinaus auch für Retabel verwendet,²¹ während unter dem Begriff „tabernacolo“ zusätzlich die eucharistische Pyxis oder eine Monstranz,²² unter einem „ciborio“ hingegen auch ein Taufbrunnenziborium verstanden werden konnte.²³ Daher mußte die Bedeutung der Termini, falls sie nicht näher spezifiziert wurden, jeweils aus dem Zusammenhang erschlossen werden.²⁴ Die semantische Mehrfachbesetzung beider Begriffe setzt sich in abgewandelter Form im heutigen Sprachgebrauch fort: Ein Tabernakel kann ein Sakramentstabernakel, eine von Stützen getragene, auch „Ziborium“ genannte Baldachinarchitektur oder eine gotische Figurennische bezeichnen. Zudem versteht man unter einem „Ziborium“ auch den Speisekelch zur Aufbewahrung der konsekrierten Hostien.²⁵ In der vorliegenden Arbeit wird unter diesen Termini ausschließlich das Sakramentstabernakel bzw. der eucharistische Speisekelch verstanden.

Caspary hat in seiner oben besprochenen Dissertation den zu untersuchenden Tabernakeltypus als „Ziborium“ bezeichnet. Dieser Begriff erscheint jedoch ebenso wie die vom Autor verwendete Abwandlung „Ziborientabernakel“²⁶ aufgrund der dargelegten mehrfachen Bedeutungsmöglichkeiten ungeeignet. Stattdessen wird für den Forschungsgegenstand der Terminus „Tempietto-Tabernakel“ eingeführt, da er das Charakteristische dieses Typus, und zwar seine Gestaltung in Form einer überkuppelten architektonischen Miniatur zum Ausdruck bringt. In der jüngeren italienischen Forschung wurde die Bezeichnung „tabernacolo a tempietto“ bereits mehrfach verwendet.²⁷ Als Tempietto-Tabernakel wird im Rahmen dieser Untersuchung eine unbewegliche, d. h. fest mit dem Altar bzw. mit dem Retabel verbundene Kleinarchitektur definiert, die zumeist die Form eines Zentralbaus, aber auch diejenige eines über rechteckigem Grundriß konzipierten, hauptsächlich auf eine Schaufassade konzentrierten Tempiettos angenommen hat.

²⁰ Braun 1924, Bd. 2, S. 639-644; Cope 1979, S. 22-24.

²¹ S. Kat.-Nr. 2 u. Przyborowski 1980, Bd. 2, S. 127ff.

²² S. S. 29 u. Caspary 1964, S. 9.

²³ Xeres 1995, S. 238.

²⁴ Caspary 1964, S. 9.

²⁵ Haubenreisser/Jahn 1995¹², S. 828 u. S. 152.

²⁶ Caspary 1964, S. 8f. u. S. 52.

²⁷ Martinelli Braglia 1997, S. 107; Caroselli 2000, S. 21.

Unter einem Altartabernakel hingegen wird jede Art des dreidimensionalen, freistehenden und unbeweglichen Tabernakels verstanden, nicht aber Formen des Sakramentsretabels.

II. DIE ENTSTEHUNG UND VERBREITUNG DES TEMPIETTO-TABERNAKELS IN ITALIEN

1. Die Aufbewahrung der Eucharistie im Quattrocento

a) Die Voraussetzungen für die Aufbewahrung der Eucharistie im Quattrocento

Im 15. Jahrhundert wurden in Nord- und Mittelitalien nur kleine Mengen konsekrierter Hostien aufbewahrt, da die Gläubigen sehr selten die Kommunion empfangen.²⁸ Außerhalb der Messe wurde die Eucharistie gelegentlich als Krankenkommunion und Viatikum, für Prozessionen sowie zu Aussetzungen verwendet.²⁹ Hinsichtlich ihrer Aufbewahrung war zum damaligen Zeitpunkt das Dekret „Sane“ für die katholische Kirche verpflichtend, das im Rahmen des 1215 abgehaltenen IV. Laterankonzils erlassen worden war. Gefordert wurde eine sichere Aufbewahrung der konsekrierten Hostien in einem abschließbaren Tabernakel. Auf diese Weise sollte Hostiendiebstählen vorgebeugt werden, die oftmals zur Ausübung magischer Praktiken oder zur gezielten Verunehrung durch Häretiker erfolgten.³⁰ Das Dekret, das in zahlreichen italienischen Provinzialsynoden bekräftigt wurde, äußert sich weder zur Gestaltung des Tabernakels noch zu dessen Standort.³¹ Die explizite Forderung nach Sicherheit zog dennoch formale Konsequenzen nach sich, da unbewegliche Tabernakeltypen wie beispielsweise Wandtabernakel dieser Vorgabe besser gerecht werden konnten als solche, die transportabel waren.³²

Von Bedeutung für die Aufbewahrung der Eucharistie im Quattrocento war darüber hinaus die gesteigerte Wichtigkeit, die dem Sakramentskult bereits seit dem 12. Jahrhundert beigemessen wurde und die sich zunehmend intensivierte.³³ Gefördert wurde der Sakramentskult u. a. durch die Einführung und Verbreitung des Fronleichnamfestes und der entsprechenden Prozession.³⁴ Papst Urban IV. hatte mit der Bulle „Transiturus de hoc mundo“ vom 11.08. 1264 das Fest eingeführt, das er selbst zuvor in Orvieto begangen hatte. Die Bulle des kurze Zeit später, im Oktober 1264 verstorbenen Papstes erzielte jedoch zunächst keine allgemeine Zelebration dieses

²⁸ Das IV. Laterankonzil (1215) machte den gläubigen Laien eine mindestens einmalige Kommunion im Jahr am Osterfest zur Auflage, die seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in zahlreichen italienischen Diözesanstatuten wiederholt wurde (Browe 2007², S. 403; LThK 1997, Bd. 6, S. 220).

²⁹ Caspary 1964, S. 10.

³⁰ Die Bestimmung lautet folgendermaßen: „*Statuimus, ut in cunctis ecclesiis chrisma et Eucharistia sub fideli custodia clavibus adhibitis conserventur, ne possit ad illa temeraria manus extendi, ad aliqua horribilia vel nefaria exercenda*“ (Joannes Dominicus Mansi, Sacrorum conciliorum 1758-1798, in Nußbaum 1979, S. 373f.).

³¹ Ebenda, S. 374 u. S. 380.

³² Ebenda, S. 380.

³³ Diese Förderung des Sakramentskultes ist als Reaktion der katholischen Kirche auf die Anfechtung der Transsubstantiationslehre durch den Scholastiker Berengar von Tours und seine Anhänger zu verstehen. Im Rahmen des 1215 begangenen IV. Laterankonzils wurde diese Lehre offiziell bestätigt, wobei der Begriff der „Transsubstantiation“ geprägt wurde (Cope 1979, S. 8ff.).

³⁴ Nußbaum 1979, S. 154.

Festtages.³⁵ Für die Folgezeit läßt sich dessen Begehung hauptsächlich für einige norditalienische Städte nachweisen: In Padua wurde es 1264 erstmals zelebriert, in Verona spätestens 1272, in Venedig 1295, in Belluno 1300 und in Vicenza 1311.³⁶ Darüber hinaus wurde der Festtag in Santa Maria in Florenz vielleicht kurz nach 1264 eingeführt, mit Sicherheit jedoch vor 1295. Schließlich war das Fronleichnamfest um die Mitte des 14. Jahrhunderts allgemein anerkannt.³⁷

Die gesteigerte Verehrung der Eucharistie zeigte sich zudem in der Gründung von Sakramentsbruderschaften. Fast zeitgleich zur Einführung des Fronleichnamfestes im Nordosten Italiens bildeten sich in den gleichen Städten Sakramentsbruderschaften, welche die Sakramentsverehrung außerhalb der Fronleichnamsoktav praktizierten.³⁸ Zudem lassen sich ab der Mitte des Trecento in Nord- und Mittelitalien Stiftungen von Altären und Kapellen zu Ehren des *Corpus Domini* nachweisen, die u. a. mit der Auflage verbunden waren, jährlich das Fronleichnamfest zu zelebrieren. Gleichzeitig wurden zunehmend und besonders in Oberitalien Kirchen diesem Titel geweiht, die sich schließlich für das 15. Jahrhundert vielfach nachweisen lassen.³⁹

Darüber hinaus gewann der Sakramentskult durch die Verbreitung der Fronleichnamsprozession nochmals an Wichtigkeit. Die Begehung dieser Prozession läßt sich nur für Mailand bereits für das Jahr 1335 nachweisen. Ansonsten jedoch ist die große, regelmäßig sich wiederholende Stadtprozession in Italien erst für das frühe Quattrocento überliefert.⁴⁰

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung erscheint es als eine logische Konsequenz, daß mit der Förderung und Entfaltung des Sakramentskultes dem Sakramentstabernakel als Aufbewahrungsort der Eucharistie ebenfalls eine größere Bedeutung als zuvor beigemessen wurde.⁴¹

b) Das Wandtabernakel

Das italienische Wandtabernakel, dessen Ursprünge bis in das 13. Jahrhundert zurückreichen,⁴² erfuhr im Quattrocento seine entwicklungsgeschichtlich bedeutendste Phase.⁴³ In quantitativer Hinsicht handelte es sich um den vorherrschenden Tabernakeltypus, was sowohl die Fülle erhaltener Werke als auch deren vielfache Erwähnungen in zeitgenössischen Visitationsakten belegen.⁴⁴ Jedoch auch in künstlerischer Hinsicht entstanden im 15. Jahrhundert die hochwertigsten

³⁵ Ebenda, S. 151.

³⁶ Barbiero 1941, S. 44ff.; Caspary 1965, S. 103, Anm. 5.

³⁷ Ebenda, S. 104f.; Nußbaum 1979, S. 154.

³⁸ Aus den Statuten der Bruderschaft von Belluno geht hervor, daß diese zwischen 1300-1388 am dritten Sonntag eines jeden Monats eine feierliche Messe zu Ehren des Allerheiligsten abhielten, allerdings ohne dessen Aussetzung (Caspary 1965, S. 103, Anm. 6.).

³⁹ Ebenda, S. 105.

⁴⁰ Ebenda, S. 107 u. 109.

⁴¹ Ebenda, S. 113; Nußbaum 1979, S. 154.

⁴² Auf die Geschichte des italienischen Wandtabernakels vor dem 15. Jahrhundert kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. S. dazu Caspary 1964, S. 7, 14, 36f. u. 44ff.; Nußbaum 1979, S. 410f.; Claussen 2002, S. 257ff., S. 344ff., S. 407f.

⁴³ Caspary 1964, S. 6.

⁴⁴ Caspary 1964; Nußbaum 1979, S. 412f.; Rapetti 1998; Tamborini 1935, S. 27; Zahlreiche Wandtabernakel sind

Exemplare dieses Typus.⁴⁵

Caspary betrachtet die Toskana und Latium als die wichtigsten Zentren für die Entstehung von Wandtabernakeln.⁴⁶ Für die übrigen Regionen Nord- und Mittelitaliens ergibt sich anhand des gesichteten Materials folgende Einschätzung: In Umbrien, der Lombardei und in Venetien war das Wandtabernakel sehr verbreitet.⁴⁷ Für Ligurien, die Emilia Romagna, die Marken und die Abruzzen ist es mehrfach nachweisbar und war möglicherweise auch dort geläufig.⁴⁸ Für Piemont ist nur ein quattrocenteskes Beispiel bekannt,⁴⁹ während für die nördlichsten Regionen Trentino-Südtirol, Friaul-Julisch Venetien und das Aostatal kein Nachweis erbracht werden kann.

Es handelt sich bei diesem Typus um eine verschließbare, in die Wand eingelassene Kammer mit einer skulptierten Einfassung. Entsprechend der in den einzelnen Regionen vorherrschenden Formensprache war diese noch im Formenrepertoire der Gotik oder bereits in demjenigen der Renaissance gestaltet. Der äußere, im allgemeinen architektonisch gestaltete Rahmen nahm zu meist die Form einer Ädikula an,⁵⁰ welcher bei gotischen Wandtabernakeln ein von Stützen oder Stützen-artigen Elementen getragener Wimperg entsprach. Es konnte sich jedoch auch um ein von Pilastern getragenes Gebälk oder seltener nur um eine einfache viereckige Einfassung handeln. Den unteren Abschluß bildete vielfach eine Konsole. Dieser Rahmen umschloß in der Regel einen mit Reliefdarstellungen geschmückten Bildraum, der in unterschiedlichem Maß erweitert sein konnte. In selteneren Fällen wurde auf eine Ausstattung durch Reliefs verzichtet, so daß das architektonische Motiv die Hostienkammer direkt umschloß.

In Florenz und in dessen Einflußgebiet dominierte im Quattrocento und bis in das Cinquecento ein spezifischer Typus, der von Bernardo Rossellino (1409-1464) mit dem in den Jahren 1449-1450 für Sant'Egidio in Florenz geschaffenen Werk begründet wurde (Abb. 1).⁵¹ Charakteristisch für diesen Typus ist ein illusionistischer, auf die Tabernakeltür zentrierter Bildraum mit seitlichen Durchgängen, durch welche anbetende Engel sich ehrfürchtig dem Sakrament nähern.

bisher noch nicht publiziert, jedoch fotografisch in der Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Rom, dokumentiert. Zu Erwähnungen in Visitationsberichten s. Angelis 1916, S. 467 u. S. 473; Toscani 1969; Piana 1986, S. 26-54; Canobbio 2001, S. 138.

⁴⁵ Caspary 1964, S. 13.

⁴⁶ Ebenda, S. 1.

⁴⁷ Umbrien: Wandtabernakel befinden sich u. a. in Calvi (Santa Maria), Ferentillo (Santo Stefano), Narni (Dom und San Domenico), San Brizio, (Pfarrkirche), Spoleto (San Gregorio Maggiore und Palazzo Comunale) (Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Rom); Lombardei: s. Toscani 1969; Nußbaum 1979, S. 412; Borella 1973, S. 67f.; Venetien: Als eine Auswahl seien die Werke in den venezianischen Kirchen Santa Maria Gloriosa dei Frari, Santa Maria Mater Domini, Santa Maria dei Miracoli, San Nicolò dei Mendicanti sowie die Wandtabernakel in Santa Maria del Carmine in Pavia und im Museo Civico in Padua genannt (Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Rom u. Nußbaum 1979, S. 411).

⁴⁸ Ligurien: s. Rapetti 1998; Emilia-Romagna: Faenza, Santi Filippo e Giacomo (Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Rom); S. ferner Piana 1986; Marken: Ussita (Pfarrkirche), Sassoferrato (Santa Croce) (Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Rom); Abruzzen: L'Aquila (Santa Maria del Soccorso), Paganica (Santa Maria del Castello) (den Hinweis auf letztere Tabernakel verdanke ich Johannes Röhl).

⁴⁹ Es handelt sich um das Wandtabernakel in San Giovanni in Saluzzo (Gabrielli 1974, S. 76).

⁵⁰ Caspary 1964, S. 10.

⁵¹ Ebenda, S. 13, 18 u. 128, Anm. 42.

Hierbei kann die rahmende Ädikula in die räumliche Illusion miteinbezogen sein. Ein sehr bedeutendes Beispiel dieses Typus ist das 1461 von Desiderio da Settignano (1428-1464) für die Medici-Kapelle in San Lorenzo in Florenz geschaffene Tabernakel.⁵² Dieser Wandtabernakeltypus wurde auch außerhalb der Toskana vielfach rezipiert. Bei einer Reihe von römischen und ligurischen Werken ist der Illusionismus des Bildraums stark reduziert,⁵³ während bei einigen venezianischen Tabernakeln auf das Figurenpersonal der fiktiven Architektur verzichtet wurde.⁵⁴

Eine weitere Gestaltungsmöglichkeit bestand darin, die anbetenden Engel vor einem architektonisch völlig ungegliederten Grund agieren zu lassen. Dieser konnte durch einen Vorhang gebildet werden, wie beispielsweise im Frühwerk der della Robbia. Vor einem absolut neutralen Grund hingegen ist das Figurenpersonal in dem römischen, zwischen 1484 und 1492 für Santi Quattro Coronati geschaffenen, Luigi Capponi zugeschriebenen Wandtabernakel dargestellt (Abb. 2). Zu diesem Typus zählen auch das in den Staatlichen Museen zu Berlin befindliche, diesem Künstler zugeschriebene Werk⁵⁵ sowie das Tabernakel in Santo Stefano in Ferentillo. Daneben gab es auch andersartig konzipierte Wandtabernakel, wie beispielsweise das von einem schlichten Rechteck gerahmte, mit vegetabilen Ornamenten geschmückte Werk in San Terenzo in San Terenzo Monti (Abb. 3).⁵⁶

Das Wandtabernakel befand sich gewöhnlich in der Nähe des Hochaltars, jedoch ohne in einem direkten Zusammenhang zu diesem zu stehen. Bevorzugt wurde eine Anbringung „ad cornu evangelii“, d. h. an der Wand der zur Linken des Altars gelegenen Evangelienseite. Als weiterer Standort im Chorbereich ist eine Anbringung im Scheitelpunkt der Apsis belegt. Befand sich das Wandtabernakel im Kirchenschiff, so wurde es zumeist an der Stirnwand des linken Querhauses oder am linken Triumphbogenpfeiler angebracht. In Venedig hingegen war als Standort die an das Presbyterium angrenzende Wand des rechten Querschiffarms üblich.⁵⁷

Das Wandtabernakel als unbewegliches Tabernakel wurde der auf dem IV. Laterankonzil formulierten Forderung nach Sicherheit in größerem Maß gerecht als bewegliche Tabernakel wie beispielsweise das Hängetabernakel, was zu seiner Bevorzugung vor anderen Typen beigetragen hat. Allerdings hält Caspary die seit dem 13. Jahrhundert zunehmende eucharistische Frömmigkeit für dessen Verbreitung für entscheidender als das Dekret „Sane“, da erst mit der Durchsetzung der Fronleichnamsprozession im frühen 15. Jahrhundert die Stiftung von Wandtabernakeln

⁵² Ebenda, S. 12f. u. S. 17ff.

⁵³ Ligurische Beispiele dieser Art stellen die Wandtabernakel in Santa Maria in San Terenzo Mare und in Santa Maria Assunta in Riccò dar (Rapetti 1998, S. 238 u. S. 283). Zu römischen Werken mit einer reduzierten Bildarchitektur s. Caspary 1964, S. 35 u. S. 39.

⁵⁴ Ebenda, S. 48f. Die Reduzierung der räumlichen Illusion und der Verzicht auf das Figurenpersonal lassen sich ebenso für quattrocenteske toskanische Wandtabernakel nachweisen. Ersteres trifft auf Werke Mino da Fiesoles zu (ebenda, S. 21), während letzteres beispielsweise ein Charakteristikum des Tabernakels in San Domenico in Arezzo ist.

⁵⁵ Caspary 1964, S. 32f., 41f. u. 138, Anm. 89.

⁵⁶ Rapetti 1998, S. 148.

⁵⁷ Caspary 1964, S. 8 u. S. 11; Nußbaum 1979, S. 423f.

sprungartig angestiegen sei.⁵⁸

c) Die Entstehung und Verbreitung von Sakramentsretabeln und Altartabernakeln

Die Tendenz, das Sakramentstabernakel mit einem Retabel zu verbinden, läßt sich vereinzelt für das 14. und das frühe 15. Jahrhundert sowie mehrfach um die Mitte des Quattrocento nachweisen.⁵⁹ Schließlich erfuhr diese Entwicklung ca. ab den 1460er Jahren großen Aufschwung, so daß in der zweiten Jahrhunderthälfte eine Vielzahl solcher Retabel gestiftet wurde.⁶⁰ Hierbei wurden unterschiedliche Lösungen gefunden. Die einfachste Möglichkeit bestand darin, vor einem bereits bestehenden Wandtabernakel einen Altar zu errichten, wobei das Tabernakel zuweilen von seinem ursprünglichen Platz entfernt und an eine andere Stelle versetzt wurde. Ein Beispiel dieser Art stellt das 1447 hinter den Hochaltar von Santa Cristina in Padua verlegte Wandtabernakel dar.⁶¹ Darüber hinaus konnte ein bestehendes Werk nachträglich in ein Retabel integriert bzw. zu einem solchen erweitert werden. Neri di Bicci (1419-1492?) schuf zwei Beispiele für die Umkleidung eines Tabernakels durch Tafelmalerei.⁶² Das Luigi Capponi zugeschriebene Wandtabernakel in Santi Quattro Coronati hingegen wurde durch plastische und freskierte illusionistische Elemente um seitliche Travéen bereichert und auf diese Weise zu einem dreiteiligen Retabel umgedeutet (Abb. 2).⁶³

Eine einheitlichere Lösung konnte schließlich entstehen, wenn Tabernakel und Retabel gleichzeitig konzipiert wurden. Als Beispiele seien das venezianische, 1443 entstandene Sakramentsretabel in San Zaccaria sowie das 1473 von Mino da Fiesole (1431/1432-1484) für San Pietro in Perugia geschaffene Retabel genannt (Abb. 4). Beide Werke sind in Form eines Triptychons gestaltet, deren Mittelkompartimente das Tabernakel aufnehmen.⁶⁴

Beliebt war ferner das Predellentabernakel, das gewöhnlich in das Zentrum der Predella eingelassen war.⁶⁵ Das früheste bekannte Beispiel ist für die Mailänder Diözese belegt: Es handelt sich um dasjenige des Hochaltars von San Vittore in Cannobio, dessen Entstehung vor 1455 durch eine Visitationsakte dokumentiert ist.⁶⁶ Ferner haben sich in der Toskana eine Reihe von

⁵⁸ Caspary 1965, S. 127; Nußbaum 1979, S. 384 u. S. 387. Casparys These hingegen, das Wandtabernakel stehe in Zusammenhang mit dem liturgischen Bedürfnis, das Sakrament bei Prozessionen und Aussetzungen nicht mehr aus der Sakristei holen zu müssen, ist nicht überzeugend. Nußbaum hat darauf hingewiesen, daß durch die eucharistische Verehrung sicherlich eine Aufbewahrung des Sakramentes innerhalb der Kirche favorisiert wurde. Dies steht jedoch nicht in Zusammenhang mit dem Typus des Wandtabernakels (Caspary 1965, S. 116; Nußbaum 1979, S. 387). Ferner sieht Nußbaum dessen Verbreitung auch darin begründet, daß eine größere Menge konsekrierter Hostien im Tabernakel aufbewahrt werden mußte. Dieser Aspekt trifft jedoch nicht auf das 15. Jahrhundert zu (Nußbaum 1979, S. 387).

⁵⁹ Caspary 1965, S. 121; Nußbaum 1979, S. 434.

⁶⁰ Caspary 1964, S. 68f.

⁶¹ Diesbezüglich lautete der Auftrag an den Maurermeister „*cavar fuori el tabernacolo del Corpo di Cristo [...] e metterlo verso l'altare grande dove piacerà*“ (Caspary 1965, S. 121; Nußbaum 1979, S. 434).

⁶² Es handelt sich um die Retabel in San Leonardo, Arcetri sowie in San Felice in Piazza, Florenz (letzteres ist in das Jahr 1467 datiert) (Caspary 1964, S. 72ff.).

⁶³ Ebenda, S. 41.

⁶⁴ Ebenda, S. 74 u. S. 84f.

⁶⁵ Braun 1924, Bd. 2, S. 641.

⁶⁶ In der Visitationsakte heißt es diesbezüglich: „[...] *sacramentum eucharistie tenent in maiestate bassa altaris*

quattrocentesken Tabernakeln dieses Typus erhalten, zu denen das von Matteo Civitali (1436-1501) für Santi Iacopo e Maria in Lammari zwischen 1496 und 1501 geschaffene Werk⁶⁷ (Abb. 5) sowie mehrere, aus der della Robbia-Werkstatt stammende Predellentabernakel zählen.⁶⁸ Ein Beispiel für ein entsprechendes Tabernakel an der Rückseite eines Hochaltars befand sich im Santo zu Padua. Es handelt sich um ein 1446 von Francesco Tergola gestiftetes Sakramentsretabel, mit dessen Anfertigung Donatello (1386-1466) beauftragt worden war.⁶⁹

Die Entwicklung zum Sakramentsretabel, das im Verlauf des 15. Jahrhunderts zunehmend neben das einfache Wandtabernakel trat und in der zweiten Jahrhunderthälfte schließlich große Verbreitung fand, war Ausdruck der gesteigerten Bedeutung, die der Eucharistie beigemessen wurde. Ein wichtiger Beweggrund für diesen Wandel scheint der Wunsch gewesen zu sein, die Sichtbarkeit der Eucharistie im Kirchenraum zu erhöhen. Während das Wandtabernakel den Blicken der Gläubigen oftmals verborgen blieb, war insbesondere ein in das Hochaltarretabel integriertes Tabernakel für die Gläubigen leichter auffindbar und förderte die Anbetung der Eucharistie.⁷⁰

Die aufgezeigten Lösungen waren jedoch zwingend an ein Retabel und somit an einen der Wand vorgelagerten Standort gebunden.⁷¹ Daher bestand das liturgische Bedürfnis nach einer neuen, dem freistehenden Altar angemessenen Form des Sakramentstabernakels. In Mittelitalien kam es spätestens kurz vor der Jahrhundertmitte, in Norditalien spätestens in den 1480er Jahren zur Ausprägung eines neuen Typus, dem Altartabernakel. Dieses wird in Mittelitalien bereits in den 1460er Jahren in Form von Tempietto-Tabernakeln faßbar, während die Gestaltung der aus den 1480er Jahren schriftlich überlieferten norditalienischen Tabernakel nicht bekannt ist.⁷²

Bei diesem Entwicklungsprozeß spielte darüber hinaus die Aussetzung der Eucharistie eine wichtige Rolle, da die auf dem Altar aufgestellte Monstranz ein entscheidendes Vorbild für den Tempietto-Typus darstellte.⁷³ Im Rahmen der Fronleichnamsoktav wurde die Eucharistie häufig in der im Anschluß an die Prozession stattfindenden Festmesse auf dem Hochaltar ausgesetzt.⁷⁴ Dies belegen u. a. bildliche Quellen des Quattrocento, welche die Passagen zur Fronleichnamsmesse illustrieren (Abb. 6 u. 7).⁷⁵ Im Gegensatz zu anderen Ländern allerdings ist für Italien die

maioris, in piscide de atripreso coperto panno mundo cum duabus lambadis continuo accensis“ (Colombo 1993, S. 114).

⁶⁷ Baracchini/Collareta 2004, S. 272.

⁶⁸ Caspary 1964, S. 70f. u. S. 152, Anm. 152.

⁶⁹ Donatello schloß 1449 die Arbeiten am Hochaltar ab (Caspary 1964, S. 71f.; White 1969, S. 1ff. u. ders. 1969a, S. 127; Poeschke 1980, S. 66 u. S. 114, Anm. 190).

⁷⁰ Nußbaum 1979, S. 428. Im 15. Jahrhundert war neben dem Hochaltar auch eine Kapelle zur Errichtung eines Sakramentsretabels beliebt (ebenda).

⁷¹ Caspary 1964, S. 68. Als Ausnahmen kommen Retabel in Betracht, die als Trennwand zwischen dem Kirchenraum und dem im Chor befindlichen Klerus fungierten. Im Rahmen dieser Arbeit werden Schrankenhochaltäre des frühen Cinquecento besprochen (s. S. 21f., 26 u. 101f.), allerdings kann dieser Frage im Hinblick auf das Quattrocento nicht nachgegangen werden.

⁷² S. S. 15ff.

⁷³ Caglioti 2004, S. 408.

⁷⁴ Caspary 1964, S. 52; Nußbaum 1979, S. 162.

⁷⁵ Es handelt sich um zwei Miniaturen in Meßbüchern der Biblioteca Capitolare in Mailand (Tamborini 1935, S. 47

Zelebration von Aussetzungsmessen außerhalb der Fronleichnamsoktav für das spätere 15. Jahrhundert zwar anzunehmen, mit Sicherheit jedoch erst für das 16. Jahrhundert nachweisbar.⁷⁶ Es ist wahrscheinlich, daß die Eucharistie außerhalb der Fronleichnamsoktav von Sakramentsbruderschaften monatlich ausgesetzt wurde. Diese Bruderschaften fanden zeitgleich mit dem Altartabernakel ab ca. 1460 besondere Verbreitung in Nord- und Mittelitalien und waren zu meist mit der monatlichen Zelebration einer Messe sowie einer Prozession zu Ehren des Allerheiligsten verbunden.⁷⁷ Eine weitere, wenn auch nicht durch Quellenangaben belegte Bestätigung findet diese These in einer Überlieferung von de Besse, derzufolge in Parma auf die Einführung der monatlichen Motivmesse durch den heiligen Bernardino da Feltre im Jahr 1486 der Beschluß gefolgt sei, einen marmornen Altar mit einem figurengeschmücktem Tabernakel zu stiften.⁷⁸

Mit dem in Italien zum damaligen Zeitpunkt beliebten Typus der Monstranz mit Pyxidenförmigem Schaugefäß über einem Fuß⁷⁹ war ein Vorbild gegeben,⁸⁰ das der Aufstellung auf einem freistehenden Altar gerecht werden konnte und das nur geringfügiger Veränderungen bedurfte, um zum Sakramentstabernakel umgedeutet zu werden. Neben einem vollständig oder größtenteils geschlossenen Gehäuse mußte bei einem Altartabernakel für eine stabile Befestigung am Aufstellungsort gesorgt werden. Letzterer Aspekt ist durch eine 1466 in der Diözese Arezzo-Cortona-Sansepolcro vorgenommene Visitation belegt. Hinsichtlich des Sakramentstabernakels in der Kirche San Marco in Arezzo heißt es:

*„Item invenit sacratissimum Corpus Christi et sacramenta manere in quadam capsula satis munda et sub bona clausura, sed mobili. Itaque facili possit subtrahi. Itaque precepit eidem domino Pontiano presenti et acceptanti attari dictam capsulam infra octo dies ita quod non possit detrahi sub pena librarum V”.*⁸¹

Im Jahr 1468 wird bei der Visitation von Santa Maria in Castelnuovo Berardenga ebenfalls ein bewegliches Altartabernakel bemängelt. Unter Androhung der Exkommunikation sowie einer Geldstrafe wird dessen Befestigung oder aber die Anfertigung eines Wandtabernakels angeordnet.⁸² Für die übrigen Regionen Nord- und Mittelitaliens sind Vorschriften dieser Art für das 15. Jahrhundert zwar nicht belegt, jedoch erscheint die Unbeweglichkeit des Altartabernakels als

u. S. 109).

⁷⁶ S. u. sowie Browe 2007², S. 403; Caspary 1964, S. 143, Anm. 117; Nußbaum 1979, S. 162.

⁷⁷ Caspary 1965, S. 127f.

⁷⁸ Besse 1905, Bd. 1, S. 165; Caspary 1964, S. 117; ders. 1965, S. 127f.

⁷⁹ Das Schaugefäß war in der italienischen Renaissance zylindrisch gestaltet, seltener jedoch auch polygonal (Braun 1940, S. 386).

⁸⁰ Zum Einfluß des Monstranztypus mit Pyxiden-artigem Schaugefäß auf den Typus des Tempietto-Tabernakels s. auch S. 16 u. Caglioti 2004, S. 408.

⁸¹ Pieri/Volpi 2006, S. 189.

⁸² Ebenda, S. 226. Im Visitationsbericht heißt es folgendermaßen: “[...] *et pervenit ad locum ubi residet sacratissimum Corpus Christi et reperit illud super altare maius in una capsetta eburnea sita in uno tabernaculo satis honorabili sed mobili, ideo precipit ei quod per totum mensem ianuarii proxime futurum debeat aptare illud quod non possit amoveri, seu facere fenestram et tabernaculum in pariete dicte ecclesie sub pena excommunicationis et librarum X.*”

wichtige Voraussetzung für dessen Verbreitung.

Bezüglich der Genese des Tempietto-Typus ist ferner der Aspekt zu berücksichtigen, daß bereits im Mittelalter für die Eucharistie verwendetes liturgisches Gerät wie Kelch und Patene sowie tragbare Hostiengefäße mit dem Heiligen Grab assoziiert worden waren.⁸³ Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, daß der oben erwähnte Monstranztypus ebenso wie ein eucharistischer Pyxidentypus im 14. und 15. Jahrhundert die Form eines überkuppelten, über rundem oder polygonalem Grundriß konzipierten Schaugefäßes annahm, welche als Anspielung auf das Heilige Grab zu verstehen ist (Abb. 8).⁸⁴ Hierbei wurde das Schaugefäß von einem Schaft gestützt, dessen Gestaltung derjenigen eines Kelches entsprach. Ebenso gab es im 15. Jahrhundert solchermaßen gestaltete Reliquiare, da die Reliquien von Heiligen in einer gewissen Verwandtschaft zu den konsekrierten Hostien gesehen wurden. Dies belegen die Akten der Florentiner Domopera, in denen die Gebeine des heiligen Zenobius als „corpus Sancti Zanobii“ und die Eucharistie wie üblich als „corpus Domini“ bezeichnet werden. Auch hat Caspary die Bezeichnung „reliquia corporis Domini“ für die konsekrierten Hostien nachgewiesen.⁸⁵ Diese Zusammenhänge veranschaulichen, weshalb eucharistische Pyxiden, Monstranzen und Reliquiare im Quattrocento in formaler Hinsicht übereinstimmen konnten. Des weiteren sind die genannten Formen des liturgischen Geräts und hierbei insbesondere die Pyxiden und Monstranzen, als vorbildlich für das quattrocenteske (toskanische) Tempietto-Tabernakel anzusehen, welches mit einem (wie oben beschrieben) überkuppelten Schaugefäß über einem Schaft in diese auf das Heilige Grab anspielende Tradition einzureihen ist. Die eucharistischen Pyxiden können jedoch nicht – wie von Carl postuliert⁸⁶ – als wichtigstes Vorbild angesehen werden, zumal die erhaltenen Tabernakel des 15. Jahrhunderts in liturgischer Hinsicht den Monstranzen näher stehen.⁸⁷

Durch die Loslösung des Tabernakels vom Retabel wurde die Eucharistie nochmals mehr in den Mittelpunkt gerückt und konnte auf diese Weise den Ansprüchen des an Bedeutung gewinnenden Sakramentskultes gerecht werden. Es ist jedoch zu betonen, daß im 15. Jahrhundert dennoch das Wandtabernakel und daneben das Sakramentsretabel in quantitativer Hinsicht dominierend blieben und daß ferner in zahlreichen Kirchen Mißstände hinsichtlich der Aufbewahrung der Eucharistie herrschten.⁸⁸

d) Formen des Altartabernakels in der Toskana

Das früheste bekannte toskanische Altartabernakel wurde 1447 für den Florentiner Dom geschaffen. Der damalige Erzbischof von Florenz Antonino Pierozzi (1446-1459) hatte den Holzschnitzer Giovanni da Gaiuole mit der Anfertigung eines provisorischen Tabernakels beauftragt.

⁸³ S. S. 43.

⁸⁴ Carl 2006, S. 238. Die Autorin verweist darauf, daß oftmals nicht zu unterscheiden ist, ob es sich bei dem Vorbild um die Grabeskirche oder um das Heilige Grab handelt (ebenda). Zur Rezeption der Grabeskirche in der Monumentalarchitektur sowie bei Tempietto-Tabernakeln in der Renaissance s. ferner S. 43f.

⁸⁵ Caspary 1964, S. 89.

⁸⁶ Carl 2006, S. 238.

⁸⁷ S. S. 16.

⁸⁸ S. u.

Dieses hölzerne Werk war bemalt und wurde vorübergehend hinter dem Altar der Stephanuskapelle auf Säulen errichtet, bevor es nach Abschluß der Arbeiten im Chorbereich auf dem Hochaltar aufgestellt werden sollte.⁸⁹ Caspary nimmt aufgrund der Erwähnung des Tabernakelfußes (*pedestallum*), der Glasfenster (*vetri*) und der beiden flankierenden, 1448-1451 von Luca della Robbia (1399-1482) gefertigten Leuchterengel an, daß es sich um ein Tempietto-Tabernakel handelt hat.⁹⁰

Ferner schuf Andrea Guardi um 1460 ein Altartabernakel für die Kathedrale zu Pisa,⁹¹ während Desiderio da Settignano vor seinem Tod 1464 ein Tempietto-Tabernakel für die Florentiner Kirche San Pier Maggiore ausführte. Letzteres Werk, dem Bocchi eine ausführliche Beschreibung widmete,⁹² wurde mehrfach mit einem in Washington, in der National Gallery of Art, Kress Collection befindlichen Tabernakel in Verbindung gebracht.⁹³ Da es jedoch weder mit Bocchis Beschreibung noch mit dem Stil Desiderio da Settignanos in Einklang zu bringen ist, wurde in der neueren Forschung von dieser These Abstand genommen.⁹⁴ Darüber hinaus lassen sich mittels einer zwischen 1466-68 in der Diözese Arezzo-Cortona-Sansepolcro erfolgten Visitation sechs weitere, vor 1466 entstandene Tabernakel belegen.⁹⁵ Anhand der Aufstellung dieser Werke nahe bei oder auf einem Altar sowie ihrer Bezeichnung als „capsa“, „capsetta“ oder „cofanettum“ läßt sich nachweisen, daß es sich um Altartabernakel handelt hat.⁹⁶ Die Gestaltung in Form eines Tempiettos läßt sich zwar nicht belegen, ist jedoch aufgrund der großen Verbreitung dieses Typus zum damaligen Zeitpunkt in der Toskana sehr wahrscheinlich. In etwa zeitgleich entstanden ferner das von Mino da Fiesole 1467-71 für den Dom Santa Maria dell'Assunta zu Volterra geschaffene Sakramentstabernakel⁹⁷ und das von Vecchietta (1412-1480) 1467-72 für die Sieneser Kirche Santa Maria della Scala gefertigte Tempietto-Tabernakel (Abb. 9 u. 10).⁹⁸ Als weitere im letzten Jahrhundertdrittel entstandene Tempietto-Tabernakel sind die Werke Benedetto da Maianos (1442-1497) in Santa Maria Assunta in San Gimignano und in San Dome-

⁸⁹ Das Tabernakel blieb jedoch mehrere Jahrzehnte an diesem provisorischen Aufstellungsort (Caspary 1964, S. 58; Caglioti 2006, S. 62f.).

⁹⁰ Caspary 1964, S. 58; Caglioti 2006, S. 62.

⁹¹ Ciardi 1987, S. 37ff.; Caglioti 2006, S. 67.

⁹² Bocchi 1591, S. 175.

⁹³ Caspary 1964, S. 54; Middeldorf 1976, S. 16ff.

⁹⁴ Gentilini und Caglioti schreiben das Tabernakel aus stilistischen Gründen Benedetto da Maiano zu (Gentilini 1994, S. 182ff.; Caglioti 2004, S. 408; Caglioti 2006, S. 76). In der älteren Forschung wurde ferner darüber debattiert, ob es sich bei dem Werk um eine Neuschöpfung des 19. Jahrhunderts nach dem Vorbild quattrocentesker Tabernakel handeln könnte (Cardellini 1962, S. 252; Caspary 1964, S. 54).

⁹⁵ Es handelt sich um die Tabernakel in San Miniato in Bucine, in Sant'Agnese, in San Lorenzo, in San Marco und in San Bartolomeo in Arezzo und in Santa Maria in Castelnuovo Berardenga (Pieri/Volpi 2006, S. 178, 179, 180, 189, 199, 226).

⁹⁶ Ebenda.

⁹⁷ Ricci 1904, S. 260-267; Cavallini 1916, S. 6-13; Caspary 1964, S. 56f. u. S. 145f., Anm. 128; Zuraw 1993, Bd. 3, S. 1040ff.; Caglioti 2006, S. 68. Das Werk, dessen ursprünglicher Aufstellungsort im Dom umstritten ist, befindet sich seit 1937 auf dem Hochaltar der Kathedrale (Zuraw 1993, Bd. 3, S. 1046f.).

⁹⁸ Vigni 1937, S. 81f.; Caspary 1964, S. 62ff. u. S. 149f., Anm. 141; Pfeiffer 1975; Bagnoli 1993, S. 204f.; Caglioti 2006, S. 68.

nico in Siena zu erwähnen (Abb. 11 u. 12).⁹⁹

In Florenz und in dessen damaligem Einflußgebiet verbreitete sich der neue Typus im allgemeinen in Form eines marmornen, überkuppelten und über einem Schaft errichteten hexagonalen Gehäuses.¹⁰⁰ Die bereits erwähnte Vorbildlichkeit des oben genannten liturgischen Geräts zeigt sich neben der Gesamtkonzeption in der Verwendung architektonischer Elemente zur Gestaltung des Gehäuses sowie in der spezifischen Formgebung des Schaftes. Dieser ist mit einem zentralen Nodus versehen, auf den sich verjüngende Elemente zulaufen. Ferner steht das quattrocenteske Florentiner Tabernakel in liturgischer Hinsicht den Monstranzen besonders nahe, da sein oftmals mit vergitterten Fenstern versehenes Gehäuse der Aussetzung der Eucharistie diene.¹⁰¹ Zu den erhaltenen Werken dieser spezifischen Ausprägung zählen u. a. die bereits erwähnten Tabernakel Benedetto da Maianos in San Gimignano und in Siena sowie das von Matteo Civitali geschaffene Sakramentstabernakel im Victoria and Albert Museum in London (Abb. 13).¹⁰²

Eine deutlich elaboriertere architektonische Konzeption hingegen zeigt ein Tabernakelentwurf, den Middeldorf für eine später verworfene Studie Andrea Sansovinos (1460-1529) für den 1491-1495 entstandenen Sakramentsaltar der Corbinelli in Santo Spirito in Florenz hält (Abb. 14).¹⁰³ Im Vergleich zu den oben besprochenen Werken zeigt der Entwurf eine komplexe architektonische Konzeption: Das oktagonale Tabernakel ist mehrgeschossig und wurde durch die Hinzufügung überkuppelter, Portikus-artiger Strukturen kreuzförmig erweitert. Diese untergeordneten Anlagen werden von Konsolenpaaren gestützt, die Teil einer zum Tabernakelfuß überleitenden Zone sind. Daneben ist der architektonische Detailreichtum bemerkenswert, der sich u. a. in der Verwendung von Oculi, Kämpfergesimsen und Verkröpfungen sowie in der Andeutung von Buntmarmorinkrustationen und von Maßwerk zeigt. Middeldorf sieht die ungewöhnliche Gesamtkonzeption, die steilen Proportionen und den Einsatz von Details wie Maßwerk und Kugeln auf den Ecken der Gesimse in einem Einfluß der Goldschmiedekunst des späteren 15. Jahrhunderts begründet.¹⁰⁴

Eine völlig andersartige Lösung stellt das Tabernakel Mino da Fiesoles in Volterra dar (Abb. 9). Es besteht aus stereometrischen Formen, die durch die Quader des Sockels, den zylindrischen

⁹⁹ Das Tabernakel in San Gimignano entstand 1482, während die Datierung desjenigen in Siena umstritten ist (Casparly 1964, S. 55; Carl 1990, S. 3-74; Carl 1991, S. 21-60; Bähr/Hansen 1992, Bd. 1.2, S. 626-629; Caglioti 2006, S. 68).

¹⁰⁰ Casparly 1964, S. 53. Es gab jedoch auch Tempietto-Tabernakel, die über oktagonalem Grundriß konzipiert waren, wie die Überlieferung Bocchis bzgl. des Werks Desiderio da Settignanos für San Pier Maggiore belegt (Bocchi 1591, S. 175; Casparly 1964, S. 55).

¹⁰¹ Casparly bezeichnet die durchfensterten Sakramentstabernakel des Quattrocento daher auch als „Monstranz-tabernakel“ (Casparly 1964, S. 52f.).

¹⁰² London, Victoria and Albert Museum, Inv. 7569-1861. Das marmorne Werk ist mit der Künstlersignatur „OPUS/MATTHAEI/CIVITALI“ versehen und ist aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem 1496 in Auftrag gegebenen Sakramentstabernakel für die Kirche Santi Giovanni e Reparata in Lucca zu identifizieren (Caglioti 2004, S. 408f.).

¹⁰³ München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 18670, *Entwurf für einen Sakramentsaltar* (Middeldorf 1933, S. 139-146; ders. 1934, S. 159-164). Zum Corbinelli-Altar s. S. 80 u. S. 98.

¹⁰⁴ Middeldorf 1933, S. 140.

Fuß und den Quader des Gehäuses gebildet werden.¹⁰⁵ Ungewöhnlich ist zudem die Tatsache, daß die eigentliche Kammer im zylindrischen Fuß untergebracht war, während das obere, durchfensterte Gehäuse nur der Aussetzung der Eucharistie diente.¹⁰⁶ Diese liturgische Nutzung bestätigt ebenfalls die Vorbildlichkeit von Monstranzen für das toskanische Altartabernakel.

Im Sieneser Gebiet hat sich nur ein quattrocenteskes Altartabernakel erhalten, und zwar Vecchiettas bronzenes, 1467-72 für Santa Maria della Scala geschaffenes Werk (Abb. 10). Es entwickelte sich u. a. aus lokalen Voraussetzungen und unterscheidet sich daher in vielerlei Hinsicht von zeitgleich entstandenen Florentiner Sakramentstabernakeln. Ein entscheidendes Vorbild war in formaler Hinsicht das marmorne Taufbrunnenziborium des Sieneser Baptisteriums (Abb. 15).¹⁰⁷ Beide Werke stimmen u. a. in dem stützenden Bündelpfeiler, der in ein gewölbtes, mit Kanneluren bzw. mit Stäben verziertes Element mündet, sowie in den Figurennischen überein.¹⁰⁸ Vecchiettas Tabernakel hat jedoch im Gegensatz zu seinem Vorbild ein rundes Gehäuse mit ursprünglich vier durchbrochenen, vergitterten Travéen zur Aussetzung der Eucharistie.¹⁰⁹ Es bleibt unklar, ob dieses Werk bereits im Quattrocento im Sieneser Raum rezipiert wurde.¹¹⁰ Möglicherweise erhöhte die 1506 erfolgte Überführung des Tabernakels vom Hochaltar von Santa Maria della Scala auf den Hochaltar des Sieneser Doms bereits dessen Vorbildfunktion.¹¹¹ Spätestens jedoch mit der Aufstellung des Werks auf einem zwischen 1532 und 1536 nach Entwürfen Baldassare Peruzzis geschaffenen gestuften Retabel wurde das Tabernakel ebenso wie sein Unterbau bis in das 17. Jahrhundert für den Sieneser Raum zu einem typenprägenden Vorbild (Abb. 16).¹¹²

e) Formen des Altartabernakels außerhalb der Toskana

Entgegen der These Casparys, daß es das Hochaltartabernakel im 15. Jahrhundert außerhalb der Toskana nicht gegeben habe,¹¹³ läßt sich dieses bereits für das Jahr 1465 in Umbrien nachweisen. Aus dem Bericht der 1465 durch den Bischof von Spoleto, Kardinal Bernardo Erolì vorgenommenen Pastoralvisite geht hervor, daß in Santa Croce in dem Ort Croce die Eucharistie in einem Wandtabernakel untergebracht war. Der Kardinal ordnete daher die Aufbewahrung des Sakraments in einem hölzernen Tabernakel auf dem Hochaltar an,¹¹⁴ ebenso wie in Santa Maria

¹⁰⁵ Ebenda, S. 56.

¹⁰⁶ Caspary 1964, S. 56f.; Zuraw 1993, Bd. 3, S. 1053.

¹⁰⁷ Caspary 1964, S. 62f. Die langwierige Baugeschichte des Taufbrunnens wurde 1416 aufgenommen und erstreckte sich bis ca. 1430 (Pope-Hennessy 1996⁴, S. 266f.).

¹⁰⁸ Caspary 1964, S. 62f.

¹⁰⁹ Diese vergitterten Travéen wurden zu einem späteren Zeitpunkt (im 19. Jh?) durch eine Verglasung geschlossen (ebenda, S. 149, Anm. 141).

¹¹⁰ Das bronzene Sakramentstabernakel in der Sieneser Kirche Santa Maria in Portico a Fontegiusta wurde fälschlicherweise dem 1478 verstorbenen Giovanni delle Bombarde zugeschrieben. Nach Caspary ist seine Entstehung jedoch in das 16. Jahrhundert einzuordnen (ebenda, S. 66 u. S. 151, Anm. 147).

¹¹¹ Ebenda, S. 64; Verdon 2003, S. 192.

¹¹² Caspary 1964, S. 62, 64 u. 150, Anm. 142; Verdon 2003, S. 194; s. S. 92f. u. Kat.-Nrn. 27, 30 u. 32.

¹¹³ Caspary 1964, S. 52.

¹¹⁴ Die Anweisung des Kardinals für Santa Croce in dem Ort Croce lautet folgendermaßen: „*Item quod in dictum tempus debeat fecisse gazophilatium ponendum in maiori altari dictae ecclesiae S. Croce ut possit bene reponi*

in Fematre.¹¹⁵ Aus den Anordnungen des Kardinals hinsichtlich der Kirche San Giovanni de Cerreto geht zudem hervor, daß das Altartabernakel zum damaligen Zeitpunkt in der Spoletiner Diözese eine verbreitete Sitte gewesen ist: „*supradictus d. Vicarius praecepit et mandavit quod in terminum X dierum prox. futur. debeat fecisse cassulam pro sacramento tenendo in altari more congruo sub pena excommunicationis et X librarum denariorum.*“¹¹⁶ Auch in der Kirche San Pietro in Castello di Appennino wurde ein Altartabernakel zur Auflage gemacht, wobei gleichzeitig das im Hochaltarbereich befindliche Wandtabernakel zur Aufnahme der heiligen Öle und der übrigen Sakramente umgestaltet werden sollte.¹¹⁷

Darüber hinaus ist den Akten der zwischen 1487-89 erfolgten Visitation der Diözese von Pavia zu entnehmen, daß das Altartabernakel oftmals in Gebrauch war. Die Nutzung des neuen Typus geht aus der Tatsache hervor, daß die Aufbewahrung der Eucharistie in einem als „elegante piccola arca“ bezeichneten Tabernakel erfolgte, welches sich mitten auf der Altarmensa befand.¹¹⁸ Die am weitesten verbreitete Lösung zur Aufbewahrung des Sakraments war zum damaligen Zeitpunkt in dieser Diözese allerdings die Anbringung des Tabernakels an der Wand, welcher der Hochaltar vorgelagert war.¹¹⁹

Hinsichtlich der Gestaltung der aufgezeigten Beispiele können keine Aussagen gemacht werden. Es ist jedoch denkbar, daß es sich um Tempietto-Tabernakel gehandelt hat. Dies erscheint insbesondere bei den überlieferten umbrischen Werken aufgrund der geographischen Nähe zur Toskana wahrscheinlich. Diese im Rahmen des gesichteten Materials nachweisbaren Werke scheinen aber nur einen Ausschnitt der zum damaligen Zeitpunkt tatsächlich verbreiteten Altartabernakel darzustellen. Es ist davon auszugehen, daß weitere Untersuchungen von bislang noch unveröffentlichten quattrocentesken Visitationsakten Nord- und Mittelitaliens zusätzliche Nachweise erbringen würden.

Den Übergang vom Wandtabernakel zum Tempietto-Tabernakel belegt ferner ein Tabernakeltypus, der eine Mischform beider Typen darstellt. Es handelt sich um plastisch hervortretende Wandtabernakel in Tempietto-Form, deren illusionistischer, von Stützen gerahmter Bildraum nun deutlich an tatsächlicher Tiefe gewonnen hat. Seitlich hinzugefügte Travéen leiten zur Wand über, während eine bekronende Kuppel mit Laterne den Abschluß bilden kann. Auf diese Weise wurde den Wandtabernakeln das Aussehen von Tempietti verliehen, welche dennoch an

Eucaristiae sacramentum“ (Angelis 1916, S. 482; Fabbi 1965, S. 93 u. S. 215).

¹¹⁵ Die Anweisung des Kardinals für Santa Maria in Fematre lautet folgendermaßen: „*et mandavit quatenus sub pena excommunicationis et decem librarum denariorum Q. in terminum duorum mensium prox. futur. debeat fecisse unum cofanettum pro conservatione eucaristiae in dicta plebe super altare maius ponendum*“ (Angelis 1916, S. 482; Fabbi 1965, S. 93 u. S. 215).

¹¹⁶ Angelis 1916, S. 510.

¹¹⁷ Diesbezüglich heißt es folgendermaßen: „*supradictus D. Vicarius praecepit et mandavit sub pena excommunicationis et XXV libr. quod in terminum sex mensium prox futur. debeat fecisse [...] unam cassulam pro conservatione eucaristiae et posuisse in altare. – Item quod in fenestra in conspectu altaris magni debeat facere clausuram bene actam pro reponendo oleo sancto et aliis sacramentis.*“ (ebenda, S. 499).

¹¹⁸ Dies trifft auf das Kloster in Montagnana sowie auf nicht näher bezeichnete Kirchen in Urbana und Vighizzolo zu. Es ist nicht bekannt, ob die Tabernakel auf dem Hochaltar oder auf Nebenaltären aufgestellt waren, da der Autor bei seiner Auswertung des Berichts auf diese Frage nicht eingeht (Gios 1977, S. 145).

¹¹⁹ Ebenda. Es bleibt unklar, ob es sich hierbei um Wandtabernakel oder um Sakramentsretabel handelte.

ihrer Frontseite die charakteristische Gestaltung der Wandtabernakel fortführten. Ebenfalls aus dieser Tradition stammen die Konsolen, welche die Werke stützen. Beispiele dieser Art stellen das toskanische Tabernakel in Santo Stefano in Vallecchia dar, ferner das in Latium, an der Grenze zur Toskana gelegene Werk in San Salvatore in Vasanello¹²⁰ und schließlich das 1471 entstandene ligurische Tabernakel in San Vincenzo in Ameglia (Abb. 17, 18 und 19). Hinsichtlich des letzteren Werks wurde interessanterweise bereits bei der Visitation im Jahr 1584 bemerkt, daß es sich um eine Mischform beider Typen handelt: „*visitavit SS. Eucharistiae Sacramentum, quod vidi conservari in quadam fenestrella marmorea ad formam tabernaculi*“.¹²¹

f) Mißstände hinsichtlich der Aufbewahrung der Eucharistie im Quattrocento

Aus einer Reihe nord- und mittelitalienischer Visitationsakten des 15. Jahrhunderts gehen zahlreiche Mißstände hinsichtlich der Aufbewahrung der Eucharistie hervor. Vielfach sind Kirchen nachweisbar, in denen das Sakrament nicht verwahrt wurde.¹²² Als Rechtfertigung seitens der Kanoniker wurde am häufigsten angeführt, daß kein geeigneter Aufbewahrungsort vorhanden sei, worunter im allgemeinen ein Wandtabernakel zu verstehen ist.¹²³ Aber auch die Argumente, daß es in der Kirche keinen Speisekelch gäbe oder daß der Pfarrer nicht das Geld für das vorgeschriebene, auf die Eucharistie hinweisende ewige Licht besitze, sind den Akten zu entnehmen.¹²⁴ Überliefert sind ferner Kirchen, die zwar hinreichend ausgestattet waren, aber dennoch aus Sicherheitsgründen auf eine dauerhafte Aufbewahrung der Eucharistie verzichteten, da die Kirchenbauten entweder fernab von jeglicher Bebauung gelegen waren oder aufgrund von mangelnder Instandhaltung deren Türen abhanden gekommen waren.¹²⁵ Das Sakrament wurde daher in manchen Kirchen nur bei Bedarf, d. h. beispielsweise für die Krankenkommunion oder als Viatikum in der Sakristei aufbewahrt.¹²⁶ Darüber hinaus geht aus den Visitationsakten hervor, daß es Pfarrer gab, welche die Eucharistie bei sich zu Hause aufbewahrten und solche, die die Messe jeden Tag lasen, um den Gläubigen die Möglichkeit zu geben, bei Bedarf zu kommunizieren.¹²⁷ Vielfach überliefert sind ferner Beschädigungen am Sakramentstabernakel, die insbesondere den Schließmechanismus der Tür betrafen sowie das zum damaligen Zeitpunkt als gravierend erachtete Problem, daß zahlreiche Tabernakel grundsätzlich nicht abschließbar waren.¹²⁸ Als ebenso problematisch wurden Altartabernakel angesehen, die nicht fest mit ihrem

¹²⁰ Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Rom. Den Hinweis auf diese beiden Werke verdanke ich Johannes Röhl.

¹²¹ Rapetti 1998, S. 130f.

¹²² Dies ist im gesamten Quattrocento für Regionen Nord- und Mittelitaliens belegt (Marcora 1956, S. 52; Toscani 1969, S. 35f., 64, 73 u. 85; Colombo/Figini 1982, S. 17; Piana 1986, S. 42; Canobbio 2001, S. 138 u. S. 194). Als konkretes Beispiel sei die Handhabung der Eucharistie in der Stadt Pavia und in der entsprechenden Diözese angeführt, wie sie anhand einer Visitationsakte für das Jahr 1460 belegt ist. Während in Pavia von insgesamt 39 Kirchen 13 Kirchen, darunter auch die Kathedrale, die Eucharistie nicht aufbewahrten, so waren in der Diözese insgesamt 33 von 47 Kirchen nicht mit diesem Sakrament ausgestattet (Toscani 1969, S. 35f.).

¹²³ Ebenda, S. 36f. u. S. 73; Canobbio 2001, S. 138. Der Ausdruck „locus“ bezieht sich in der Regel auf ein Wandtabernakel.

¹²⁴ Tosani 1969, S. 73; Canobbio 2001, S. 162.

¹²⁵ Toscani 1969, S. 37.

¹²⁶ Ebenda, S. 87 u. S. 175.

¹²⁷ Ebenda, S. 36f.

¹²⁸ Piana 1986, S. 37f., 41f. u. 51.

Aufstellungsort verbunden waren und somit leicht entwendet werden konnten.¹²⁹ Zudem wird in einigen Diözesen bemängelt, daß die Eucharistie dauerhaft in einem Schrank in der Sakristei oder ohne Licht aufbewahrt wurde.¹³⁰ Um die genannten Mißstände zu beseitigen, wurden die entsprechenden Kirchen dazu verpflichtet, die Mängel innerhalb einer gewissen zeitlichen Frist zu beheben. Dabei wurde angedroht, daß bei Nichteinhaltung mit Sanktionen zu rechnen sei, die von einer zu leistenden Geldstrafe bis zur Exkommunikation reichen konnten.¹³¹

2. Die Aufbewahrung der Eucharistie im Cinquecento

a) Die Vielfalt der Sakramentstabernakeltypen in der ersten Jahrhunderthälfte

Die Typenvielfalt der Sakramentstabernakel, die bereits für die zweite Hälfte des Quattrocento charakteristisch war, setzte sich insbesondere im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts fort. Die eucharistische Verehrung führte zur Stiftung von Tabernakeln sämtlicher besprochener Typen, die zum Teil weiterentwickelt wurden. Als sich schließlich ca. ab den 1530er Jahren das Tempietto-Tabernakel zunehmend durchsetzte, wurden zwar noch Tabernakel der übrigen Typen gestiftet, jedoch nahm ihre Verbreitung merklich ab.

Entsprechend seines häufigen Vorkommens im Quattrocento läßt sich das Wandtabernakel in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Piemont, in der Lombardei, in der Emilia-Romagna, in Ligurien, in der Toskana, in Umbrien, in Latium und in den Marken nachweisen, nicht aber in den nördlichsten Regionen Trentino-Südtirol, Friaul-Julisch Venetien und Aostatal.¹³² Ferner können im Rahmen des gesichteten Materials für Venetien und die Abruzzen keine sicher in das Cinquecento datierbaren Wandtabernakel angeführt werden.¹³³ Nach Einschätzung Casparys entstanden in der Toskana als einziger Region bereits vor ca. 1530-1540 die letzten Wandtabernakel.¹³⁴ Rapetti führt jedoch eine Reihe von toskanischen Werken an, die teils inschriftlich in die 1530er und 1540er Jahre datiert sind und teils von der Autorin in diesen Zeitraum eingeordnet werden. Diese Wandtabernakel befinden sich im nördlichsten, an Ligurien bzw. an die Emi-

¹²⁹ S. S. 13f.

¹³⁰ Toscani 1969, S. 89 u. S. 130.

¹³¹ Ebenda, S. 136; Canobbio 2001, S. 111.

¹³² Piemont: Die Entstehung des eventuell von Matteo Sanmicheli geschaffenen Wandtabernakels im Dom zu Chieri wird um ca. 1510 angesetzt (Baiocco/Manchinu 2004, S. 54); Lombardei: Das Wandtabernakel in San Maurizio in Ponte in Valtellina entstand 1536 (Coppa 2000, S. 41); Emilia-Romagna: Das späteste nachweisbare datierte Werk in dieser Region entstand 1542 für San Moderanno in Berceto (TCI Emilia-Romagna 1998⁶, S. 547); Ligurien: Das Wandtabernakel in Santa Maria in San Terenzo Mare ist inschriftlich in das Jahr 1520 datiert (Rapetti 1998, S. 238f.); Toskana: s. Caspary 1964, S. 32ff.; Umbrien: Das späteste bekannte Wandtabernakel ist inschriftlich in das Jahr 1540 datiert und befand sich 2006 bei dem Antiquar Nazzareno Bastioli in Spello; Latium: Ein spätes datiertes Wandtabernakel ist das 1535 entstandene Werk in der römischen Kirche San Paolo alla Regola; Marken: Aurelio Lombardi schuf 1542 ein Wandtabernakel für den Dom zu Loreto (s. Anm. 133).

¹³³ Caspary hält das 1542 von dem venezianischen Künstler Aurelio Lombardi für den Dom zu Loreto gefertigte Werk für venezianisch. Diese Einschätzung ist jedoch problematisch, da es für einen Standort in den Marken geschaffen wurde und ferner den Einfluß römischer Wandtabernakel aufweist, den Caspary mit der geographischen Lage Loretos begründet (Caspary 1964, S. 50f. u. S. 142, Anm. 112). Es erscheint daher plausibler, das Werk den Marken zuzurechnen, da es dort in Auftrag gegeben wurde.

¹³⁴ Caspary 1964, S. 12.

lia-Romagna angrenzenden Teil der Toskana.¹³⁵ Für die übrigen Regionen nimmt Caspary hingegen den Zeitraum von ca. 1530-1540 als Endphase dieses Typus an.¹³⁶ Diese Einschätzung kann für die oben erwähnten Regionen bestätigt werden, da die spätesten bekannten datierten Wandtabernakel im allgemeinen aus den 1530er oder den frühen 1540er Jahren stammen.¹³⁷ Es ist daher anzunehmen, daß in dieser Zeitspanne die Stiftung von Wandtabernakeln stark zurückging. Aufgrund des Verlustes vieler Werke bleibt es allerdings unklar, inwieweit noch bis zur Jahrhundertmitte in einzelnen Regionen neue Wandtabernakel gestiftet worden sein könnten. Das späteste, im Rahmen des gesichteten Materials nachweisbare Wandtabernakel entstand im Süden Piemonts, in San Pietro in Gorrino bei Pezzolo Valle Uzzone und ist inschriftlich in das Jahr 1560 datiert.

Die bereits für das Quattrocento belegten Typen des Sakramentsretabels, bei denen das Tabernakel entweder in den Altaraufbau selbst oder in dessen Predella eingelassen ist, sind in der ersten Hälfte des Cinquecento ebenfalls mehrfach nachweisbar. Werke des erstgenannten Typus haben sich in Venetien, in Umbrien und in Latium erhalten.¹³⁸ Eine beliebte Lösung stellte nach wie vor eine Dreiteilung des Retabels dar, wobei das Tabernakel vom mittleren Kompartiment des Aufbaus aufgenommen wurde. Neuartig war jedoch die Monumentalität einiger Retabel, die nun durch Säulenordnungen gegliedert wurden und aufgrund ihrer Größe ein umfassenderes Ausstattungsprogramm aufnehmen konnten. Hierzu zählen die von Rocco da Vicenza gefertigten bzw. ihm zugeschriebenen Altaraufbauten in Santa Maria di Pietrarossa bei Trevi und in Sant'Emiliano in Trevi¹³⁹ sowie das 1534-1536 möglicherweise unter der Mitarbeit Andrea Palladios (1508-1580) entstandene Sakramentsretabel im Dom zu Vicenza (Abb. 20 und 21).¹⁴⁰

Das Predellentabernakel hingegen war erwiesenermaßen in Friaul-Julisch Venetien sehr verbreitet, wo im ersten Jahrhundertdrittel zahlreiche Werke dieses Typus entstanden.¹⁴¹ Ferner existiert mit dem Predellentabernakel des Sakramentsretabels, das Fra Giovan Angelo da Montorsoli (1507?-1563) 1558-1562 im Auftrag von Giulio Bovio für den Hochaltar von Santa Maria dei Servi in Bologna schuf, ein sehr spätes, aber auch modifiziertes Tabernakel dieses Typus (Abb. 22 und 23).¹⁴² Es handelt sich auch in diesem Fall um ein monumentales, reich ausgestattetes Sakramentsretabel, das in der Servitenkirche die Funktion eines Schrankenhochaltars besaß. Die Hostienkammer war zwar der Tradition gemäß im Zentrum der Predella eingerichtet, jedoch wurde sie nicht, wie sonst üblich, von der Vorderseite bedient. Dort befindet sich anstelle des

¹³⁵ Bei den inschriftlich datierten Werken handelt sich um das 1542 entstandene Wandtabernakel in San Martino in Albiano sowie um das 1533 für San Geminiano in Torrano geschaffene Werk (Rapetti 1998, S. 284 u. S. 311). Zu weiteren Werken s. ferner Rapetti 1998, S. 283f.

¹³⁶ Caspary 1964, S. 12.

¹³⁷ S. Anm. 132 u. 135; ferner s. u.

¹³⁸ Latium: Das Sakramentsretabel in Santo Stefano in Rom entstand im Jahr 1515. Ein aus Castiglione della Pescaia stammendes Retabel im Dom zu Grosseto wurde ebenfalls im frühen 16. Jahrhundert angefertigt (Caspary 1964, S.81f. Zu venezianischen und umbrischen Werken s. u.).

¹³⁹ Ebenda, S. 82f.

¹⁴⁰ Puppi o. J., S. 237f.

¹⁴¹ Perusini 1999.

¹⁴² Laschke 1993, S. 113.

Hostienkammertürchens ein von Engeln und Säulen flankiertes Relief, das ähnlich einem Wandtabernakel mit einem illusionistischen Bildraum mit seitlichen Durchgängen und anbetenden Engeln gestaltet ist. Die hinter diesem Relief aufbewahrte Eucharistie war zugleich durch eine vergitterte Öffnung an der Rückseite des Retabelsockels für die Kleriker im Mönchschor sichtbar. Bedient wurde die Hostienkammer über eine heute nicht mehr vorhandene Treppe im Retabelsockel, die durch eine mannshohe Tür an der Rückseite des Aufbaus zugänglich war.¹⁴³ Im Gegensatz zu früheren Predellentabernakeln, denen innerhalb des Retabels eine untergeordnetere Rolle zukam, erscheint die Eucharistie in diesem Fall in verschiedener Hinsicht aufgewertet. Hierzu trägt u. a. die größer dimensionierte und skulptural reichere, auf das Sakrament bezogene Ausstattung an der Vorderseite der Predella bei sowie die neu hinzugekommene liturgische Funktion der Aussetzung an der Predellenrückseite.

Darüber hinaus ist für die erste Jahrhunderthälfte ein Typus des Altartabernakels nachweisbar, der in der Folgezeit nicht zu Formen des Tempietto-Tabernakels geführt hat. Es handelt sich um einen Retabel-artigen Typus, der in formaler Hinsicht vom Wandtabernakel abgeleitet wurde, welches man ins Dreidimensionale zu übertragen suchte. Dies läßt sich am Beispiel des hölzernen, von Fra Raffaele da Brescia (1479-1539) vermutlich zwischen 1507 und 1509 geschaffenen Tabernakels aufzeigen (Abb. 24).¹⁴⁴ Es hat die Form eines aufrecht stehenden Quaders, auf dessen Frontseite die charakteristischen Elemente des Wandtabernakels – eine Ädikula, die einen illusionistischen Bildraum rahmt – projiziert wurden. Die Stützen sind nun in Form von vollplastischen, gekuppelten Säulen ausgeprägt und erheben sich über einem hohen, verkröpften Sockel. Sie flankieren die Tabernakeltür, die ein Relief mit einem illusionistischen Bildraum zeigt. Im Zentrum des Reliefs, wo sich üblicherweise die Tür zur Hostienkammer befand, ist hier Christus als Schmerzensmann mit anbetenden Engeln dargestellt. Den seitlichen Abschluß des Tabernakels bilden Pilaster, während die Anlage im oberen Bereich von einem verkröpften Gebälk und einem Rundbogengiebel bekrönt wird. Der Künstler schuf zudem ein identisch gestaltetes Werk, das sich in der Abtei von Rodengo bei Como befindet.¹⁴⁵ Aus der zweiten Hälfte des Cinquecento ist ferner ein diesem Typus zugehöriges Tabernakel erhalten, das Berto Alberti (1526-1598) zugeschrieben und in das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts datiert wird (Abb. 25).¹⁴⁶ Die Gemeinsamkeiten beider Werke bestehen in der rechteckigen Grundrißform, in dem hohen verkröpften Sockel, über dem sich gekuppelte, die Tabernakeltür flankierende Säulen erheben, sowie in dem oberen Abschluß mit einem verkröpften Gebälk und einem bekrönenden Giebel. Allerdings wurde das jüngere Werk, das im Formenrepertoire der Spätrenaissance gestaltet ist, um seitliche Travéen bereichert.

Vermutlich gab es daneben einen weiteren Altartabernakeltypus in Form eines über viereckigem Grundriß konzipierten „Häuschens“ mit Satteldach. Ein solches Tabernakel ist im Rahmen der

¹⁴³ Ebenda, S. 120.

¹⁴⁴ Das hölzerne, polychrom gefaßte Tabernakel (H. 61 cm, B. 81 cm, T. 39,5 cm) stammt aus der Abtei bei Rofeno und befindet sich heute im Museo d'Arte Sacra (Palazzo Corboli) in Asciano (Alessi 1994, S. 181f.).

¹⁴⁵ Alessi 1994, S. 182.

¹⁴⁶ Giannotti 2000, S. 50f.; Semoli 2000, S. 63. Das Tabernakel hat folgende Maße: H. 85 cm, B. 98 cm, T. 41cm (ebenda).

von Giovanni Maggi entworfenen, 1625 publizierten zehn Radierungen „Le dieci basiliche del Giubileo“ für den Hochaltar der römischen Kirche San Lorenzo fuori le Mura überliefert (Abb. 26).¹⁴⁷ Als erhaltenes Werk, das mit dieser bildlichen Darstellung übereinstimmt, kann ein Sakramentstabernakel in San Francesco in Narni angeführt werden, das anhand der Inschriften „da robur“ und „salutaris hostia“ eindeutig als solches gekennzeichnet ist (Abb. 27). Beide Werke weisen ein großes rundbogiges Türchen auf, das in San Francesco von Ähren gerahmt wird und bis in das Giebelfeld hineinreicht. Dieses Tabernakel wird ferner an der Front durch eine komposite Ordnung und ein Zwischengeschoß gegliedert, an den Flanken hingegen durch Pilastergerahmte Blendarkaden mit einem darüber befindlichen Mezzanin.

b) Analyse der Faktoren, die ab ca. 1530 zur allgemeinen Durchsetzung des Tempietto-Tabernakels geführt haben

In der Entwicklungsgeschichte des Tempietto-Tabernakels kam es in den 1530er und 1540er Jahren in Nord- und Mittelitalien zu einer entscheidenden Wende.¹⁴⁸ In diesem Zeitraum nahm seine Verbreitung deutlich zu, so daß es in der Folgezeit zum bevorzugten Typus avancierte und die übrigen Sakramentstabernakeltypen weitestgehend verdrängte. Diese besondere Verbreitung erhielt entscheidende Impulse durch kirchengeschichtliche Ereignisse und Entwicklungen. Unter dem Pontifikat Pauls III. (1534-1549) wurde nicht nur die Durchsetzung der katholischen Reform¹⁴⁹ innerhalb der Kirche eingeleitet, sondern es kamen auch gegenreformatorische Tendenzen auf.¹⁵⁰ Paul III. förderte die Kirchenreform, bemühte sich um eine Ordensreform und be-

¹⁴⁷ Rinaldi 1985, S. 282f.; Zeitler 1999, Nr. 21.

¹⁴⁸ Diese Einschätzung wird von Caspary bestätigt (Caspary 1965, S. 124).

¹⁴⁹ Jedin definierte die katholische Reform als „*Selbstbesinnung der Kirche auf das katholische Lebensideal durch innere Erneuerung*“ (Jedin 1946, S. 38). Bereits seit dem Hochmittelalter lassen sich in Italien einzelne Reformansätze nachweisen (Weiß 2005, S. 26). Im 15. Jahrhundert gewannen Reformbestrebungen zunehmend an Bedeutung und vollzogen sich auf unterschiedlichen Ebenen. In einigen Orden und einzelnen Diözesen wurden Reformen durchgeführt, mit dem Ziel, Mißstände zu beseitigen und gemäß den Ordensregeln bzw. den Grundsätzen der katholischen Kirche den Glauben zu praktizieren (Marcocchi 1967, S. 75f., 66ff., 410, 413 u. 417; Iserloh 1967, S. 457 u. 459). Darüber hinaus wirkten einzelne Persönlichkeiten als Prediger, die sich darum bemühten, das Volk zu einer im katholischen Sinn rechtmäßigen Glaubensausübung zu animieren (Marcocchi 1967, S. 67; Weiß 2005, S. 26). Ein in der zweiten Hälfte des Quattrocento in ganz Nord- und Mittelitalien verbreitetes Phänomen war ferner die Verbreitung, Reformierung und Neugründung von Bruderschaften mit sozial-karitativen Zielen, die in großem Maß Laien miteinbezogen (Meersseman 1960, S. 28). Es handelte sich bei den genannten Erneuerungsbestrebungen allerdings stets um lokal begrenzte oder auf einen bestimmten Personenkreis beschränkte Initiativen, die sich nicht in der gesamten Kirche durchsetzten (Weiß 2005, S. 18). Grundlegende Reformversuche, wie sie im Rahmen der Konzilien zu Konstanz (1414-1418) und zu Basel (1431-1437) unternommen wurden, scheiterten (Marcocchi 1967, S. 36 u. 45).

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts trat neben die Reformbestrebungen einzelner Ordensgemeinschaften (ebenda, S. 67, 248 u. 298) die Gründung neuer Orden hinzu, zu denen der Theatiner-, der Jesuiten- und der Barnabitenorden zählen (ebenda, S. 260, 302 u. 272). Daneben gab es einzelne topographisch begrenzte Reformzentren (Weiß 2005, S. 26). Trotz der Vielzahl einzelner katholisch-reformatorischer Bestrebungen im frühen 16. Jahrhundert gelang es zunächst nicht, die katholische Kirche in ihrer Gesamtheit zu reformieren, so daß bedeutende, vielfach kritisierte Mißstände bestehen blieben. Auch das 1512-1517 abgehaltene V. Laterankonzil scheiterte (Iserloh 1967, S. 460f.; Marcocchi 1967, S. 466f.). Eine Reform der katholischen Kirche konnte erst mit der entsprechenden Unterstützung des Papstes eingeleitet werden. Unter dem Druck der Glaubensspaltung, die sich in Deutschland als Kirchenspaltung konsolidierte, unternahm schließlich Paul III. (1534-1549) diesbezüglich entscheidende Schritte (Iserloh 1967, S. 477).

¹⁵⁰ Als solche werden die Maßnahmen der katholischen Kirche bezeichnet, die der Zurückdrängung des Protestantismus dienen sollten. Hierzu zählten die doktrinale Auseinandersetzung mit dem Protestantismus sowie der

rief zudem 1536 eine aus acht Persönlichkeiten bestehende Kommission ein, die ihm 1537 das Gutachten „Consilium de emendanda Ecclesia“ vorlegte.¹⁵¹ Das bedeutendste Verdienst Pauls III. hinsichtlich der katholischen Reform war jedoch die Einberufung des Trienter Konzils. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern, welche die Abhaltung eines Konzils aus Sorge um eine Schwächung des Papsttums vermieden hatten, bemühte sich der Papst um dessen Einberufung für das Jahr 1537 in Mantua. Nach dem Scheitern der Konzilspläne nahm Paul III. dieses Unterfangen 1541 wieder auf. Das Trienter Konzil tagte aufgrund zahlreicher Komplikationen jedoch erst 1545.¹⁵² Zu den gegenreformatorischen Maßnahmen des Papstes hingegen zählt die Erneuerung der Inquisitionsstruktur im Jahr 1542. Er übertrug sämtliche Aufgaben einer neugegründeten Kommission von sechs Kardinälen, dem Heiligen Offizium. Dieses Organ der Römischen Inquisition war für die Reinerhaltung des Glaubens sowie für die Untersuchung und Bestrafung von Glaubensvergehen zuständig.¹⁵³

Vor dem Hintergrund religiöser Erneuerungsbestrebungen und der Abwehr des Protestantismus ist die Ursache für die besondere, mit dem zweiten Jahrhundertdrittel einsetzende Verbreitung des Tempietto-Tabernakels und dessen gesteigerter Wertschätzung im 16. Jahrhundert in der Kontroverse zwischen Katholiken und Protestanten um die Eucharistielehre zu sehen.¹⁵⁴ Das katholische Eucharistieverständnis, das eine zentrale Glaubensgrundlage der Kirche darstellt, wurde von den Protestanten hinsichtlich verschiedener Aspekte in Frage gestellt.¹⁵⁵ Von zentraler Bedeutung waren hierbei die Ablehnung der permanenten Realpräsenz in den konsekrierten Hostien und die hieraus resultierende Negierung der Anbetungswürdigkeit der im Tabernakel aufbewahrten Hostien seitens der Protestanten.¹⁵⁶ Folglich entfiel bei den protestantischen Glaubensrichtungen das Sakramentstabernakel als liturgisches Ausstattungsstück.

Für die Kirche war es von außerordentlicher Wichtigkeit, die von den Protestanten abgelehnten Glaubensgrundlagen in gesteigertem Maß zu betonen. Im Rahmen der 1551 abgehaltenen 13. Sitzung des Trienter Konzils wurden Realpräsenz und Permanenz sowie die Verehrungswürdigkeit der Eucharistie als Entgegnung zur protestantischen Abendmahlslehre nachdrücklich herausgestellt.¹⁵⁷ Hinsichtlich der Aufbewahrung der Eucharistie sprach man sich jedoch für keinen spezifischen Tabernakeltypus aus, sondern bemerkte diesbezüglich nur folgendes: „*Der Gebrauch, die heilige Eucharistie an heiliger Stätte aufzubewahren, ist so alt, daß ihn selbst das*

Einsatz kirchlicher und staatlicher Zwangsmittel (Jedin 1946, S. 32ff.).

¹⁵¹ In dieser Schrift wurden zahlreiche kirchliche Mißstände angeprangert und durchgreifende Änderungsmaßnahmen gefordert. Es konnten jedoch diesbezüglich nur ansatzweise Reformen durchgeführt werden, da die Kommission nicht ausreichend seitens des Papstes unterstützt wurde (Iserloh 1967, S. 479ff.).

¹⁵² Ebenda, S. 483ff.

¹⁵³ Zu ihren Maßnahmen zählt das 1543 verhängte Verbot hinsichtlich der Einfuhr protestantischer Bücher (Iserloh 1967, S. 478).

¹⁵⁴ Raible 1908, S. 239.

¹⁵⁵ Im Rahmen dieser Arbeit können die einzelnen Aspekte dieser Kontroverse sowie die verschiedenen Positionen der Protestanten nicht besprochen werden (s. hierzu Jobst 2006, S. 107f.).

¹⁵⁶ Caspary 1965, S. 124.

¹⁵⁷ Noehles 1995, S. 331.

*Zeitalter des Concils zu Nicäa kannte.*¹⁵⁸ Neben der offiziellen Bestätigung des katholischen Eucharistieverständnisses ist eine um 1530 einsetzende Intensivierung des Sakramentskultes,¹⁵⁹ verbunden mit der zeitgleich zunehmenden Verbreitung des Tempietto-Tabernakels als eine demonstrative Betonung der Richtigkeit dieser Lehre und der entsprechenden Frömmigkeitsformen zu werten.

Darüber hinaus stand die Stiftung von Tabernakeln dieses Typus im 16. Jahrhundert vielfach in Zusammenhang mit Umstrukturierungs- und Neuausstattungsmaßnahmen des Hochaltarbereichs. Cambareri hat darauf hingewiesen, daß ab den späten 1530er Jahren in Italien vielfach Choranlagen vom Kirchenschiff in die Apsis verlagert wurden.¹⁶⁰ Hierbei wurden Lettner entfernt und das Chorgestühl der Geistlichen hinter den Hochaltar verlagert mit dem Ziel, den Altar – und eventuell ein dort aufgestelltes Tabernakel¹⁶¹ – für die Gläubigen sichtbar zu machen.¹⁶² Cambareri zufolge sollten letztere sich auf diese Weise zur Kommunion und zur Verehrung der Eucharistie ermutigt fühlen. In Orvieto scheint der Chor im Jahr 1537 in die Apsis verlegt worden zu sein, womit die Stiftung eines neuen, sehr wahrscheinlich auf dem Hochaltar aufgestellten Tabernakels einherging.¹⁶³ In Verona hingegen veranlaßte Bischof Matteo Giberti (1524-1543) innerhalb der Kathedrale eine Umgestaltung des Chorbereichs, in deren Rahmen er ein neues Hochaltartabernakel stiftete. Der sogenannte „tornacoro“ – eine durch zwölf Stützen gebildete halbkreisförmig angeordnete Kolonnade, die den Chor zum Kirchenschiff abgrenzte –

¹⁵⁸ Beschlüsse und Glaubensregeln 1869, S. 57.

¹⁵⁹ In Mailand wurde 1527 erstmals das Vierzigstündige Gebet begangen, das sich in der Folgezeit in Nord- und Mittelitalien zu Feiern mit ephemeren Schaugerüsten zur Aussetzung der Monstranz etablierte, die ab dem späten Cinquecento aufwendig inszeniert wurden (Caspary 1965, S. 124; Weil 1974, S. 221f.; Noehles 1978, S. 92; Satkowski 1993, S. 82; Noehles 1995, S. 331). Darüber hinaus betonten die neuen, in den 1530er Jahren anerkannten Reformorden ebenso wie Paul III. in seinen 1536 erlassenen Verordnungen zur Reform des römischen Klerus die Wichtigkeit der regelmäßigen Kommunion. Lewine verweist auf die Zunahme von frei zugänglichen, mit einem prominenten Altar ausgestatteten Kapellen im römischen Sakralbau dieser Zeit, die er mit der Steigerung der Kommunionhäufigkeit in Verbindung bringt. Ferner läßt sich der immense Auftrieb der für die Intensivierung der eucharistischen Frömmigkeit bedeutenden Sakramentsbruderschaften am Beispiel von Rom belegen: Während zwischen 1500 und 1539 in Rom nur zwei Bruderschaften gegründet wurden, waren es in den folgenden 39 Jahren insgesamt 14 unter diesem Titel (Lewine 1967, S. 24f.; Hall 1979, S. 3). Vermutlich stand diese Entwicklung in Zusammenhang mit der Tatsache, daß 1539 mit der Sakramentsbruderschaft von Santa Maria sopra Minerva in Rom erstmals eine solche offiziell durch den Papst (Paul III.) anerkannt wurde. Hierbei wurden deren Statuten, welche die zu praktizierenden eucharistischen Frömmigkeitsformen beinhalteten, von exemplarischer Bedeutung für alle folgenden Sakramentsbruderschaften (Barbiero 1941, S. 142; Caspary 1965, S. 104).

¹⁶⁰ Cambareri 1992, S. 618.

¹⁶¹ Im 16. Jahrhundert war der Hochaltar als Standort des Tabernakels umstritten. S. S. 72ff.

¹⁶² Als post-tridentinische Beispiele dieser Art sind die von Giorgio Vasari (1511-1574) ab 1565 vorgenommenen Umgestaltungsmaßnahmen in den Florentiner Kirchen Santa Maria Novella und Santa Croce zu erwähnen (Hall 1979, S. 2ff).

¹⁶³ In einem 1538 datierten Eintrag eines Dokuments (*Memoriale*, 1523-1549, fol. 382v) im Archivio dell'Opera del Duomo heißt es diesbezüglich: „*Ricordo como Natio pintori ebe a pegniere et metari a oro uno tabernaculo di legniami da teneri il corpo di christo per istima di due maestri et questo far fari per ordini et comissioni del vescho*“. Aufgrund der zeitlichen Nähe zu der 1537 erfolgten Verlegung des Chors in die Apsis sowie der Tatsache, daß es sich um eine Stiftung des Bischofs handelt, geht die Autorin von einer Aufstellung des Tabernakels auf dem Hochaltar aus (Cambareri 1992, S. 618 u. S. 622, Anm. 17). Darüber hinaus handelte es sich wahrscheinlich um ein Tempietto-Tabernakel. Zum einen spricht hierfür die Überlieferung, daß es hölzern, bemalt und vergoldet war, zum anderen ist dies aufgrund der geographischen Nähe zur Toskana anzunehmen.

entstand sehr wahrscheinlich zwischen 1534 und 1535 nach Entwürfen Michele Sanmichelis (1484-1559) (Abb. 28).¹⁶⁴ Diese Anlage diente nicht nur der Abgrenzung und Auszeichnung dieses Bereichs, sondern gewährleistete gleichzeitig die Sichtbarkeit des zentral platzierten Hochaltartabernakels durch die Gläubigen sowie durch den nun hinter dem Altar befindlichen Klerus.¹⁶⁵

Abgesehen von einer Umgestaltung des gesamten Hochaltarbereichs konnten Neuausstattungsmaßnahmen sich beispielsweise auf das Hochaltarretabel beschränken. In der Florentiner Kirche Santissima Annunziata wurde 1546 das doppelseitige, sowohl zum Kirchenraum als auch zum hinter dem Altar gelegenen Chor ausgerichtete Gemälde des Hochaltarretabels zugunsten der Aufstellung eines holzgeschnitzten Tempietto-Tabernakels entfernt (Abb. 29).¹⁶⁶ Ähnlich verhielt es sich im Dom zu Siena, dessen Hochaltartabernakel zwischen 1532 und 1536 oberhalb eines gestuften, nach Entwürfen Baldassare Peruzzis (1481-1536) geschaffenen Retabels aufgestellt wurde. Durch dieses wurde die Sichtbarkeit des Tabernakels im Kirchenraum erhöht, wobei die hinter dem Altaraufbau befindlichen Geistlichen gleichzeitig mittels einer Öffnung im Retabel die Zelebration der Messe verfolgen konnten.¹⁶⁷

Die oben dargelegten Faktoren blieben bis zum Ende des 16. Jahrhunderts die entscheidenden Antriebskräfte für die große Verbreitung und Wertschätzung dieses Tabernakeltypus seitens der katholischen Kirche. Es ist allerdings wichtig, zu betonen, daß es sich um eine bereits in den 1540er Jahren bedeutende überregionale Entwicklung gehandelt hat und daß demzufolge der Einfluß des Trienter Konzils hinsichtlich der Verbreitung dieses Typus in der Forschung überschätzt worden ist.¹⁶⁸ Zwar ist bereits deutlich geworden, daß die Wirkung des Tridentinums im allgemeinen dahingehend überbewertet worden ist, daß man die nach dem Konzil faßbaren Veränderungen in der sakralen Architektur und Kunst irrigerweise für einen radikalen und abrupt einsetzenden Wandel gehalten hat. Hall bemerkt diesbezüglich: „*The more we learn about the Counter-Reformation the more Trent turns out to have been not so much the initiator of reform as the codifier of it.*”¹⁶⁹

Hinsichtlich der Entwicklungsgeschichte des Tempietto-Tabernakels konnte sich diese Vorstellung aufgrund des nur spärlich aus der ersten Jahrhunderthälfte überlieferten und nun erstmals umfassend untersuchten Materials bisher noch nicht durchsetzen.¹⁷⁰ In der Forschung hat man

¹⁶⁴ Moore 1985, S. 227; Jobst 2006, S. 95.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 97; s. auch S. 72f.

¹⁶⁶ Es wurde von den Brüdern Giuliano und Filippo di Baccio d’Agnolo gefertigt (Heydenreich 1940, S. 436f.; Jobst 2006, S. 104; s. auch S. 73. u. S. 102).

¹⁶⁷ S. S. 91.

¹⁶⁸ Garbellini 1997a, S. 439; Coppa 1998, S. 36; Giannatiempo López 1992, S. 224; Privitera 1996², S. 109; Conforti 2001, S. 159. In diesem Zusammenhang wurde auch die Bedeutung Carlo Borromeos hinsichtlich der Verbreitung des Typus überschätzt, wie auch Jobst bereits bemerkt hat (Jobst 2006, S. 106; s. zudem S. 40). Braun geht zwar nicht auf das Verhältnis zwischen dem Tridentinum und der Verbreitung des Typus ein, nimmt dessen Durchsetzung jedoch erst für das späte 16. Jahrhundert an (Braun 1924, Bd. 2, S. 639).

¹⁶⁹ Hall 1979, S. 1.

¹⁷⁰ Caglioti hat darauf hingewiesen, daß das Trienter Konzil dahingehend überbewertet worden ist, daß man für sämtliche, mit der Aufbewahrung der Eucharistie und dem entsprechenden Kult in Verbindung stehende Aspekte angenommen hat, daß es einen großen Kontrast zwischen vor- und nachtridentinischer Zeit gegeben ha-

bislang die liturgische Nutzung dieses Typus in der ersten Hälfte des Cinquecento als ein Phänomen betrachtet, das fast ausschließlich auf die Toskana und die Diözese Verona unter dem Episkopat Matteo Gibertis (1524-1543) beschränkt war.¹⁷¹

Schließlich ist der Frage nachzugehen, weshalb ausgerechnet das Tempietto-Tabernakel zum bedeutendsten Typus avancierte. Es wurde bereits dargelegt, daß sich infolge veränderter liturgischer Bedürfnisse spätestens in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Formen des Altartabernakels in Nord- und Mittelitalien entwickelt hatten.¹⁷² Das Tempietto-Tabernakel bot jedoch im Gegensatz zu anderen freistehenden Typen wie beispielsweise dem Retabel-artigen Tabernakeltypus¹⁷³ zahlreiche Vorzüge. Seine Gestaltung in Form eines Tempiettos erlaubte nicht nur mittels mehrerer Geschosse eine erhebliche Größenentwicklung, die ihm repräsentativen Charakter verlieh, sondern ließ sich aufgrund seiner Nähe zur zeitgenössischen Sakralarchitektur auch angemessen in das Kircheninnere integrieren. Darüber hinaus konnte dieser Typus in idealer Weise mit Symbolgehalt verbunden werden und umfassende malerische und skulpturale Ausstattungszyklen aufnehmen.

c) Die Verbreitung des Tempietto-Tabernakels im 16. Jahrhundert

Eine Untersuchung der Verbreitung des Tempietto-Tabernakels in Nord- und Mittelitalien ist aufgrund weniger erhaltener Werke und einer dürftigen Quellenlage insbesondere bis ca. 1530 problematisch, darüber hinaus aber auch bis ca. 1560. Im folgenden wird das Vorkommen dieses Typus bzw. des Altartabernakels – falls den Quellen keine spezifischeren Angaben zu entnehmen sind – in vier Zeitabschnitten sowie nach einzelnen Regionen bzw. Diözesen untersucht.

(1) Die Verbreitung bis 1530

Aus dem ersten Jahrhundertdrittel haben sich eine Reihe toskanischer Tempietto-Tabernakel erhalten.¹⁷⁴ Außerhalb dieser Region jedoch können erhaltene sowie durch Quellen überlieferte Werke für jenen Zeitraum nur spärlich nachgewiesen werden. Mit den Tabernakeln im Dom Sant'Andrea Apostolo zu Vetralla (Abb. 30) und in Santa Maria Assunta in Vasanello¹⁷⁵ haben sich zwei über einem Schaft errichtete Werke aus dem Norden Latiums erhalten. Allerdings wäre in beiden Fällen eine Entstehung sowohl im späten Quattrocento als auch im frühen Cinquecento denkbar. Darüber hinaus war die römische Kirche Santa Lucia della Tinta mit einem Altartabernakel ausgestattet. Dies läßt sich anhand der Akte einer kurz nach dem *sacco di Roma* im Jahr 1529 durch Kardinal Paolo Capizucchi vorgenommenen Visitation nachweisen, in der

ben müsse (Caglioti 2006, S. 57). Auch Jobst kritisiert diesbezüglich die bisherige Konzentration der Forschung auf das Trienter Konzil und das Wirken Carlo Borromeos in post-tridentinischer Zeit und hat dieser Tendenz mit seinem eingangs besprochenen Aufsatz entgegengewirkt (Jobst 2006, S.91-126).

¹⁷¹ Caspary 1964, S. 52, Markham Schulz 1998, S. 128f.

¹⁷² S. S. 12ff.

¹⁷³ S. S. 22f.

¹⁷⁴ S. Kat.-Nr. 28, Kataloganhang-Nrn. 8, 10, 13, 14, 15, 17.

¹⁷⁵ Zu letzterem Werk s. Kataloganhang-Nr. 6.

es folgendermaßen heißt:¹⁷⁶ „*Clauderī tabernaculum sub clavi [...] infra quattuor mesis amovi [...] depositus quod existit sub dicto tabernaculo ut firmitur debita*“.¹⁷⁷ Die Anordnung, ein unterhalb des Tabernakels befindliches Schränkchen zu entfernen, findet sich ebenfalls in Carlo Borromeos Verordnungen¹⁷⁸ und belegt, daß es sich nicht um ein Wandtabernakel gehandelt haben kann. Zudem sollte es anschließend gut befestigt werden. Es ist zu vermuten, daß es sich aufgrund der geographischen Nähe zur Toskana und des Einflusses toskanischer Künstler in Rom um den Tempietto-Typus gehandelt hat. In der Visitationsakte werden zahlreiche weitere Tabernakel erwähnt, jedoch läßt sich der Typus den unspezifischen Formulierungen nicht entnehmen.¹⁷⁹ Des weiteren ist eine um 1500 entstandene Zeichnung eines lombardischen Künstlers zu erwähnen, die möglicherweise ein Tabernakel zeigt (Abb. 31). Dargestellt ist ein Tempietto, der aufgrund seiner Aufstellung auf einem viereckigen, an der Front mit kleinen Nischen versehenen Sockel zweifelsfrei als liturgisches Gerät identifiziert werden kann. Da jedoch jegliche, auf die Eucharistie hindeutende Symbolik fehlt und zudem keine Hostienkammertür sichtbar ist, könnte es sich eventuell auch um ein Taufbrunnenziborium handeln.¹⁸⁰

(2) Die Verbreitung von 1530-1550

Die Quellenlage bessert sich mit der oben dargelegten, ab ca. 1530 sich vollziehenden allgemeinen Durchsetzung des Tempietto-Tabernakels. Der Typus läßt sich in den 1530er und 1540er Jahren für fast alle Regionen Mittelitaliens und Teile Norditaliens anhand schriftlicher Überlieferungen und einiger weniger erhaltener Werke nachweisen. Für Norditalien können nur schriftliche Quellen und hierbei insbesondere Visitationsprotokolle herangezogen werden. Den Akten ist vielfach zu entnehmen, daß in diesen Jahrzehnten noch verschiedene Tabernakeltypen gleichzeitig in Benutzung waren, daß jedoch vorhandene Altartabernakel in den Berichten positiv bewertet wurden bzw. deren Anfertigung von den Visitatoren vielfach verordnet wurde. Der genannte Zeitraum kann daher als eine Phase des Übergangs angesehen werden.

i. Die Diözese Verona (Venetien)

In der Diözese Verona (Venetien) wurde unter Bischof Matteo Giberti (1524-1543) ein umfassendes Reformprogramm vorgenommen,¹⁸¹ in dessen Rahmen der Aufbewahrung der Eucharistie besondere Bedeutung zukam.¹⁸² Giberti machte in seinen „Constitutiones“, die 1542 offiziell von Paul III. anerkannt wurden,¹⁸³ allen Pfarrkirchen seiner Diözese das Hochaltartabernakel

¹⁷⁶ Es handelt sich hierbei um die älteste erhaltene römische Visitationsakte (Pagano 1980, S. 321).

¹⁷⁷ ASR, Collegio Notari Capitolini [357], Bd. 315, fol. 519r.

¹⁷⁸ S. S. 39.

¹⁷⁹ Auffällig häufig findet sich die Anordnung, einen kleinen Hocker zu besorgen, damit der Priester die Eucharistie bequem dem Tabernakel entnehmen könne. Eine solche Maßnahme konnte jedoch sowohl ein Tempietto-Tabernakel als auch ein erhöht plaziertes Wandtabernakel betreffen (Sacchetti Sasseti 1956, S. 11).

¹⁸⁰ Zum Typus des Taufbrunnenziboriums s. Caspary 1964, S. 90ff.

¹⁸¹ Zu den Reformen Gibertis, die noch in post-tridentinischer Zeit Vorbildcharakter hatten (Iserloh 1967, S. 459), s. Fasani 1989, Bd. 1, S. CIXff.; Cervato 2000, S. 272ff.

¹⁸² S. hierzu auch S. 72f.

¹⁸³ Constitutiones editae, per reverendissimum in Cristo patrem Io[hannem] Matthaëum Gibertum episcopum veronen[sem] ac in civitate et dioc[esi] Veronen[si] legatum apostolicum. Verona 1542.

zur Auflage:

*„mandamus quod in qualibet parochiali ecclesia, in qua Eucaristia in convenienti loco non tenebatur, tabernaculum ligneum pulcrum cum sua Clavi fiat, & super Altari magno collocetur, & ita bene, & firmiter stabiliatur, ut inde per sacrilegus manus avelli nullo modo possit, ut sic Eucaristia sit in loco singulari, mundo & clauso, & conservetur in suo tabernacolo, non ex vitro, aut ligno, aut ebore, sed honorabili, in plebibus ac locis pinguibus ex argento, in aliis [locis] vero, ex auricalco deaurato secundum formam per nos ostensam cum suo corporali, cum suo sericeo velo.“*¹⁸⁴

Diese ausführlichen Vorschriften sind im Kontext des gesichteten Quellenmaterials des frühen Cinquecento einzigartig. Neben dem Hochaltar als Aufstellungsort ist ihnen zu entnehmen, daß das Tabernakel aus Holz gefertigt und schön geschmückt sein sollte. Außerdem wird auf eine sichere Aufbewahrung der konsekrierten Hostien großen Wert gelegt, welche mittels einer abschließbaren Hostienkammer und einer soliden Befestigung des Tabernakels am Aufstellungsort gewährleistet werden sollte. Das Ziborium, das ebenfalls als „tabernacolo“ bezeichnet wird,¹⁸⁵ sollte weder aus Glas, noch aus Holz oder Elfenbein gefertigt werden und in einer sauberen, mit Seide ausgekleideten Hostienkammer zur Aufstellung kommen. Interessanterweise werden zweierlei Materialien für das Ziborium empfohlen: „Beim Volk und an geistlosen Orten“ sollte es in Silber gearbeitet sein, ansonsten jedoch aus Kupfer, Messing oder Bronze bestehen und vergoldet sein.¹⁸⁶

Giberti unterstrich die Bedeutung, die er dem Sakramentstabernakel beimaß, durch die Stiftung eines als Vorbild intendierten Werks in der Veroneser Kathedrale, welches u. a. anhand von Zahlungsbelegen aus den Jahren 1534 und 1536 nachgewiesen werden kann. Es handelte sich um ein sehr kostbares, aus Kristall und verschiedenen Marmorsorten gefertigtes Werk.¹⁸⁷ Der entscheidende Hinweis darauf, daß die den Veroneser Pfarrkirchen zur Auflage gemachten Tabernakel in Form von Tempietti gestaltet sein sollten und demzufolge auch das Veroneser Domtabernakel diesem Typus zugehörig gewesen sein muß, findet sich in den Akten der zahlreichen, in den Jahren 1525-1542 erfolgten Visitationen der Stadt Verona und ihrer Diözese.¹⁸⁸ Mehrfach fand Giberti in Veroneser Kirchen quadratische Altartabernakel vor, woraufhin er die

¹⁸⁴ Constitutiones 1542, titulus secundus, Kap. 2, c. 30r, „De custodia & loco Eucharistiae“ in Jobst 2006, S. 98f.

¹⁸⁵ Die Angaben bezüglich der zu verwendenden Materialien stehen daher nicht – wie von Jobst angenommen – im Widerspruch zueinander, wenn einerseits ein „tabernaculum ligneum“ empfohlen wird und es andererseits heißt: „tabernacolo, non ex vitro, aut ligno“ (Jobst 2006, S. 99, Anm. 35).

¹⁸⁶ Unter der Bezeichnung „auricalcum“ oder „orichalcum“ ist reines Kupfer, Messing oder Bronze zu verstehen (Larousse, Bd. 5, S. 243).

¹⁸⁷ Serafini 1996, S. 86 u. S. 136f. Das Werk ist ferner anhand der 1542 durch Giberti vorgenommen Visitation der Veroneser Kathedrale überliefert: „*primo visit sacrosanctum Eucharistiae Sacramentum in medio altaris maioris et in tabernaculo marmoreo decenter collocatum.*“ (Fasani 1989, Bd. 3, S. 1717). Zum Vorbildcharakter des Werks s. Jobst 2006, S. 98. Zu den verwendeten Materialien s. auch S. 83.

¹⁸⁸ Im Zeitraum von 1525 bis 1527 wurden die Stadt Verona und die gesamte Diözese erstmals visitiert, und zwar von einem Suffragan und einem Vikar Gibertis. In den Jahren 1529, 1530, 1534 und 1542 inspizierte der Bischof persönlich die Kirchen Veronas und 1530 sowie 1541 diejenigen der Diözese. Die Visitationen der Kirchen Veronas wurden 1531, 1532, 1533 und 1537 und diejenigen der gesamten Diözese 1529 und 1532-1533 von Vikaren wiederholt (Cervato 2000, S. 272f.).

Anfertigung eines „tabernaculum seu vas rotundum“¹⁸⁹, d. h. eines Tabernakels über rundem Grundriß anordnete,¹⁹⁰ wobei es sich nur um Tempietto-Tabernakel gehandelt haben kann. Darüber hinaus ist am Beispiel der Veroneser Kirchen zu bemerken, daß Gibertis Anordnungen bereits in den folgenden Jahren vielfach umgesetzt wurden, da dies im Rahmen der später datierten Visitationsakten explizit erwähnt wird bzw. zahlreiche Sakramentstabernakel lobend hervorgehoben werden.¹⁹¹

Schließlich ist der Frage nachzugehen, welches Bild sich den Visitatoren bei der ersten, unter dem Episkopat Gibertis von 1525 bis 1527 durchgeführten Inspektion hinsichtlich der Aufbewahrung der Eucharistie geboten hat. Nach Angaben Francesco Zinis war in der Veroneser Diözese das Wandtabernakel zum damaligen Zeitpunkt noch sehr verbreitet.¹⁹² Daneben gab es jedoch nachweislich auch Altartabernakel. Im Jahr 1526 heißt es bezüglich der Kirche San Pietro in dem Ort San Giovanni Lupatoto: „*Ad aliud altare ubi reconditur Corpus Domini nostri Iesu Christi: tabernaculum ligneum, deauratum cum pomis noceis 4 in angulis et pomero in culmine in forma Iesu Christi parvuli*“.¹⁹³ Die Bekrönung des Tabernakels durch eine Christusfigur, die bei Tempietto-Tabernakeln stets oberhalb der Kuppel plaziert war, legt es nahe, daß es sich um diesen Typus gehandelt hat. Zur gleichen Zeit wird die Kirche Santa Maria in Ronco visitiert: „*ipse dominus vicarius vidit cum magna reverentia sacratissimum Corpus Christi*“.¹⁹⁴ Die Formulierung „cum magna reverentia“ deutet in den Veroneser Akten im allgemeinen auf ein Tempietto-Tabernakel hin. Darüber hinaus scheinen die im Jahr 1529 in den Akten mehrfach vermerkten quadratischen Altartabernakel nicht auf die zwischen 1525 und 1527 durchgeführten Visitationen zurückzuführen zu sein, da sie nicht den Bestimmungen Gibertis entsprachen und durch neue Tabernakel ersetzt werden mußten. Demzufolge muß es sich um einen bereits vor dem Episkopat Gibertis in der Veroneser Diözese verbreiteten Altartabernakeltypus gehandelt haben.

ii. Die Diözese Trient (Trentino-Südtirol)

Für die Diözese Trient (Trentino-Südtirol) ist anhand der 1537-1538 durch Kardinal Bernardo

¹⁸⁹ Aus dem Kontext dieser und weiterer Visitationsakten geht deutlich hervor, daß es sich bei der Formulierung „tabernaculum seu vas rotundum“ nicht um zwei alternative Gestaltungsvorschläge handelte, sondern daß die Bezeichnungen „tabernaculum“ und „vas rotundum“ nur zwei Umschreibungen für dasselbe anzufertigende Tabernakel darstellten.

¹⁹⁰ Dies betraf die Kirchen San Michele alla Porta, San Donato alla Colomba und San Marco (Fasani 1989, Bd. 3, S. 1524, 1531 u. 1545). Als Beispiel sei die Verordnung hinsichtlich des Tabernakels von San Donato zitiert: „*primo se contulit ad locum sacratissimi Corporis Domini nostri Iesu Christi, quo viso in vase quadrato, mandavit fieri tabernaculum seu vas rotundum et reponi in medio altaris maioris iuxta impositionem in aliis ecclesiis factam*.“ (ebenda, S. 1531).

¹⁹¹ Fasani 1989, Bd. 2, S. 1091; Fasani 1989, Bd. 3, S. 1698, 1700f., 1706, 1712 u. 1715f.

¹⁹² Francesco Zini, *Boni pastoris exemplum ac specimen singulare*, Venezia 1555, in Braun 1924, Bd. 2, S. 590, welcher den 1733 in Verona erschienenen, von P. und G. Ballerini herausgegebenen Nachdruck mit dem Titel „Jo. Matthaei Giberti Episc. Veron. Opera [...]“ verwendet hat (S. 258 u. S. 272).

¹⁹³ Fasani 1989, Bd. 1, S. 195.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 78f.

Clesio vorgenommenen Visitation die Anordnung, ein Altartabernakel anfertigen zu lassen, dokumentiert. Das vorhandene, in ein hölzernes Retabel integrierte Tabernakel sei nicht gut sichtbar, weshalb ein neues, „sich geziemendes“ Tabernakel errichtet werden solle, in welchem die Eucharistie sicherer und ehrenvoller aufbewahrt würde:

*„Finita missa, domini visitatores viderunt sacramentum eucharistiae [quod] quod in quodam tabula sive ancona lignea super quodam altare observatur, et ex quo debilis locus est et minus prospectivum, domini commiserunt ut in his provideatur et condecens tabernaculum de novo fiat ubi cum maiori securitate et honore ac apparrentia observari possit“*¹⁹⁵

iii. Die Lombardei

In der Lombardei war das Hochaltartabernakel um 1540 vielfach in Benutzung. Es läßt sich allein in der Umgebung von Brescia für elf Ortschaften nachweisen.¹⁹⁶ Zwar wurde die Eucharistie in der Region zu diesem Zeitpunkt noch oftmals in Wandtabernakeln aufbewahrt.¹⁹⁷ Es gab jedoch Visitatoren, welche die Aufgabe des Wand- und die Anfertigung eines Hochaltartabernakels anordneten.¹⁹⁸ Ferner wurde bereits am Beispiel von Pavia nachgewiesen, daß in der Lombardei schon im Quattrocento Altartabernakel in Gebrauch gewesen waren.¹⁹⁹ Daher ist von einer gewissen, wenn auch eventuell lokal begrenzten Kontinuität hinsichtlich der Nutzung dieses Typus auszugehen.

iv. Die Emilia-Romagna

Das früheste, im Rahmen des gesichteten Materials für die Emilia-Romagna nachweisbare Altartabernakel ist für die Bologneser Kirche San Petronio überliefert. Im Jahr 1547 wurde Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) mit der Anfertigung eines marmornen Sakramentsretabels und eines hölzernen, vergoldeten und bemalten Tabernakels für die Sakramentskapelle des Doms beauftragt. Das Werk, das von einem französischen Zimmermann namens Bernardino geschnitzt und von einem Mitarbeiter namens Nicolò vergoldet wurde, war offensichtlich in der zentralen und vergoldeten Nische des Retabels aufgestellt.²⁰⁰ Es bleibt jedoch unklar, ob die Vollendung der Anlage Vignola selbst oder anderen Architekten zuzuschreiben ist, da Vignola 1550 entlassen wurde. Diesbezüglich ist ferner überliefert, daß letzterer auf Fehler hinsichtlich des „orna-

¹⁹⁵ Cristoforetti 1989, S. 184.

¹⁹⁶ Es handelt sich um die Orte Travagliato, Maclodio, Lograto, Cremezzano, Oriano, Pedernaga, Scarpizzolo, Mairano, Longhena, Poncarale und Capriano (Masetti Zannini 1974, S. 127).

¹⁹⁷ Ebenda, S. 127f.

¹⁹⁸ Bei der Inspektion der Kirche Sant'Andrea in Asola fällt dem Vikar Annibale Grisoni die Aufbewahrung der Eucharistie in einem Wandtabernakel auf, woraufhin er die Anfertigung eines neuen, gut befestigten Hochaltartabernakels anordnet: „*Vidit sacramentum servari in repositoio a dextera altaris maioris in pariete muri, sed in calice propterea. [...] Ut autem Sacratissimum Christi corpus decentius conservetur [...] ut novum repositoium fiat ad ipsum sacramentum conservandum quod super altare maiore collocetur et stabiliatur*“ (Lui 2003, S. 223).

¹⁹⁹ S. S. 18.

²⁰⁰ Tuttle 2002, S. 146. Zur Aufstellung des Sakramentstabernakels in der Nische eines Retabels s. S. 98ff.

mento tabernaculi corporis domini nostri Jesu Christi in dicta ecclesia“ hingewiesen hat.²⁰¹

v. Die Toskana, Ligurien, Latium und Umbrien

Die einzige Region, in der sich seit dem Quattrocento eine kontinuierliche und weitläufige Verbreitung des Tempietto-Tabernakels nachweisen läßt, ist die Toskana.²⁰² Zwar sind keine sicher in das zweite Jahrhundertdrittel datierten Werke erhalten. Es wird jedoch in der Umgebung von Siena nach 1536 die Rezeption des Sieneser Domtabernakels faßbar.²⁰³ Zudem wurde bereits die 1546 erfolgte Aufstellung eines Hochaltartabernakels in der Florentiner Kirche Santissima Annunziata erwähnt.²⁰⁴ Insgesamt stellt sich die Frage, welche Bedeutung der Toskana hinsichtlich der Verbreitung dieses Typus in Nord- und Mittelitalien zukommt. In der Forschung hat man bisher die Toskana als dessen Ursprung angesehen, ausgehend von der er in den übrigen Regionen Verbreitung gefunden hat.²⁰⁵ Es muß jedoch berücksichtigt werden, daß die Entwicklung zum Altartabernakel einen Prozeß darstellt, der sich im Quattrocento und im frühen Cinquecento in Nord- und Mittelitalien unter vergleichbaren Voraussetzungen vollzogen hat. Hierzu zählen bereits für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts faßbare veränderte liturgische Bedürfnisse, ferner die durch Sakramentsbruderschaften geförderte eucharistische Frömmigkeit sowie der Vorbildcharakter, der liturgischem Gerät und hierbei insbesondere Monstranzen mit Pyxiden-förmigem Schaugefäß für die Gestaltung von Altartabernakeln zukam, welche im Quattrocento für mehrere nord- und mittelitalienische Regionen nachweisbar sind.²⁰⁶ Ebenso handelt es sich bei den oben dargelegten, mit der katholischen Reform und der Gegenreformation im Zusammenhang stehenden Tendenzen im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts um ein überregionales Phänomen. Unter diesen Voraussetzungen erscheint es plausibel, daß sich außerhalb der Toskana neben anderen Formen des Altartabernakels auch das Tempietto-Tabernakel eigenständig herausgebildet haben könnte.

Fest steht jedoch, daß der Toskana insofern besondere Bedeutung zukommt, als hier schon früh eine charakteristische Form dieses Typus große Verbreitung gefunden hat, die Einfluß auf die Tabernakelgestaltung der angrenzenden Regionen genommen hat. Hierzu zählt Ligurien, in dessen südlichem Teil das Tempietto-Tabernakel bereits im späten Quattrocento und demzufolge aller Wahrscheinlichkeit nach auch in der ersten Hälfte des Cinquecento verbreitet war. Ähnliches gilt für den nördlichen Teil Latiums, für den zwei Werke des frühen 16. Jahrhunderts nachgewiesen werden können.²⁰⁷ Darüber hinaus stiftete Kardinal Francisco Quiñones 1536 der

²⁰¹ Tuttle 2002, S. 146.

²⁰² S. S. 15ff. u. S. 26.

²⁰³ S. Kat.-Nrn. 21 u. 22.

²⁰⁴ S. S. 26.

²⁰⁵ Caspary geht davon aus, daß das von Giberti in der Veroneser Diözese eingeführte, für Pfarrkirchen obligatorische Hochaltartabernakel eine Übernahme toskanischer Traditionen darstellt. Er schränkt diese These jedoch dahingehend ein, daß das von Giberti dem Veroneser Dom gestiftete Werk nicht erhalten ist und es daher offenbleiben muß, ob nicht doch Unterschiede zu den toskanischen Werken bestanden haben (Caspary 1964, S. 52). Zu Gibertis Verordnungen und dessen Tabernakelstiftung s. S. 25f., 28ff., 72f. u. 83.

²⁰⁶ S. S. 12ff.

²⁰⁷ S. S. 27.

römischen Kirche Santa Croce in Gerusalemme ein kleines bronzenes Tabernakel,²⁰⁸ während Paul III. ein bronzenes Werk für die Cappella Paolina im Vatikan anfertigen ließ, dessen Entstehung anhand von Zahlungsbelegen vom Dezember 1545 bis zum Februar 1547 belegt ist.²⁰⁹ Es ist denkbar, daß die Autorschaft des Tabernakels auf den Architekten der päpstlichen Kapelle, Antonio da Sangallo d. J. (1483-1546) zurückzuführen ist.²¹⁰ Auch für Umbrien ist anzunehmen, daß es unter toskanischem Einfluß gestanden hat. Schon im Quattrocento war die Nutzung des Hochaltartabernakels in der Spoletiner Diözese eine verbreitete Sitte.²¹¹ Ferner war das bereits erwähnte, 1538 dem Dom zu Orvieto gestiftete Tabernakel sehr wahrscheinlich dem Tempietto-Typus zugehörig.²¹²

vi. Diverse Regionen und Nachweise

Als früheste gesicherte Nachweise dieses Typus für die Marken sind die 1547 in Auftrag gegebenen Werke für die Kathedrale in Osimo und die Kollegiatskirche Santa Maria in Visso anzuführen.²¹³ In Visso hatte es jedoch bereits zuvor ein vergoldetes und bemaltes Sakramentstabernakel gegeben, dessen Benutzung im frühen 17. Jahrhundert wieder aufgenommen wurde, da das jüngere Werk aufgrund seiner Plazierung in beträchtlicher Höhe schlecht zu bedienen war.²¹⁴ Schließlich ist ein marmornes, zwischen 1533 und 1536 für die Krakauer Kathedrale geschaffenes Tabernakel, das von dem Künstler Gianmaria Mosca (1493-1574), genannt „Il Padovano“ stammt, zu erwähnen. Obwohl dieses Werk, das sich heute in Sankt Adalbert in Modlnica befindet, für einen Standort in Polen geschaffen worden ist, erscheint seine Miteinbeziehung in die Untersuchungen berechtigt. Zum einen handelte sich bei dem ausführenden Künstler um einen Italiener, zum anderen war der Auftraggeber, der Krakauer Bischof Pietro Tomicki, Zeit seines Lebens sehr an Italien orientiert und ließ von dort liturgisches Gerät, Kleidung und Bücher nach Krakau kommen.²¹⁵

Einen indirekten Rückschluß auf die große Verbreitung, die das Tempietto-Tabernakel bis zur Jahrhundertmitte gefunden hat, lassen das 1553 vollendete ehemalige Hochaltartabernakel von Santa Maria in Aracoeli in Rom²¹⁶ und ein ca. 1550 entstandener Entwurf eines anonymen italienischen Künstlers für ein Sakramentstabernakel zu (Abb. 32).²¹⁷ Im Gegensatz zu den erhaltenen Tempietto-Tabernakeln des Quattrocento und des frühen Cinquecento handelt es sich um

²⁰⁸ S. Kat.-Nr. 6.

²⁰⁹ Frommel 2003, S. 382f. u. S. 390, Anm. 89.

²¹⁰ Ein Projekt für den Altarbereich dieser Kapelle ist anhand einer mit Sicherheit aus dem Sangallo-Kreis und eventuell sogar von Antonio da Sangallo selbst stammenden Zeichnung überliefert. S. S. 88.

²¹¹ S. S. 17f.

²¹² S. S. 25.

²¹³ S. Kat.-Nrn. 49 u. 57.

²¹⁴ S. Kat.-Nr. 57.

²¹⁵ Miziolek 1994, S. 303ff. Dies gilt ebenso für ein weiteres, von diesem Künstler für eine Krakauer Kirche gefertigtes Tabernakel (s. S. 57).

²¹⁶ S. Kat.-Nr. 7.

²¹⁷ Madrid, Biblioteca Nacional, Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale, B 16-49, fol. 135 (Bustamante García/Marías Franco 1991, S. 294, C. 125).

zweigeschossige, großformatige und elaborierte Kleinarchitekturen ohne Schaft, die eine reiche skulpturale und malerische Ausstattung aufweisen. Durch diese Merkmale und die hiermit verbundene Nähe zur Monumentalarchitektur ist die Vorbildlichkeit von liturgischem Gerät für diesen Typus nicht mehr erkennbar, welcher hier bereits in seiner charakteristischen cinquecentesken Ausprägung erscheint. Dies setzt jedoch eine vorhergegangene, über einen längeren Zeitraum sich erstreckende Entwicklung voraus.

(3) Die Verbreitung von 1550-1560

Trotz der großen Verbreitung des Tempietto-Tabernakels bis zur Jahrhundertmitte sind erhaltene sowie durch Quellen überlieferte Werke auch für die 1550er Jahre nur begrenzt nachweisbar. Neben dem ehemaligen Hochaltartabernakel von Santa Maria in Aracoeli sind das verschollene, 1560 im wesentlichen vollendete und anhand einer Zeichnung überlieferte Hochaltartabernakel des Doms zu Orvieto (Abb. 33) und eventuell das Werk in San Salvatore in Farnese in diesem Jahrzehnt entstanden.²¹⁸ Das gegen Ende der 1550er Jahre von Paul IV. (1555-1559) für seine Privatkapelle im Vatikan in Auftrag gegebene Tempietto-Tabernakel hingegen wurde erst nach dessen Tod, und zwar vor Mitte des Jahres 1561 vollendet.²¹⁹ Zu dem zeichnerisch überlieferten Material dieses Jahrzehnts zählt neben dem oben erwähnten Entwurf eine ca. 1555 entstandene Tabernakelzeichnung Giovanni Colonna da Tivolis (Abb. 34),²²⁰ während aus einer schriftlichen, 1554 datierten Überlieferung die Errichtung eines Tabernakels für die Bologneser Kirche San Domenico hervorgeht.²²¹ Ferner schuf der umbrische Holzschnitzer Berto Alberti in diesem Jahrzehnt einige Tabernakel, die anhand von Zahlungsbelegen faßbar sind.²²²

(4) Die Verbreitung ab 1560

Mit Beginn der 1560er Jahre, und somit zeitlich einhergehend mit dem Abschluß des Trienter Konzils 1563 ändert sich die Quellenlage schlagartig. Es sind nun aus den folgenden vier Jahrzehnten sowie aus dem frühen Seicento zahlreiche, hauptsächlich mittel-, aber auch norditalienische Werke sowie eine Vielzahl von Zeichnungen und schriftlichen Überlieferungen erhalten, welche die große Verbreitung und Dominanz dieses Typus in jenem Zeitraum belegen.²²³ Es scheint, daß etwa kurz nach der Jahrhundertmitte nochmals ein Wandel in der Geschichte des Tempietto-Tabernakels eingesetzt hat. In etwa um diese Zeit waren dessen unterschiedliche architektonische Typen bereits größtenteils in ihrer charakteristischen Ausprägung herausgebil-

²¹⁸ Das für Orvieto geschaffene Tabernakel wurde bereits 1554 in Auftrag gegeben und war nach Komplikationen und Planungsänderungen 1560 weitestgehend fertiggestellt, so daß es im gleichen Jahr errichtet werden konnte. Vollendet wurde es jedoch erst 1564 (Cambarelli 1992, S. 617-620). Zu dem Werk in Farnese s. Kat.-Nr. 12.

²¹⁹ S. Kat.-Nr. 64.

²²⁰ Madrid, Biblioteca Nacional, Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale, B 16-49, fol. 96 (Nr. 98 nach moderner Numerierung) (Bustamante García/Marías Franco 1991, S. 277f., C. 84).

²²¹ Supino 1932, S. 191.

²²² Chieli 2000, S. 32f.

²²³ Neben den im Katalog enthaltenen Tabernakeln sowie sämtlichen besprochenen, aus diesem Zeitraum stammenden Tabernakelzeichnungen sind zahlreiche, im Rahmen von nord- und mittelitalienische Visitationsakten nachweisbare Werke anzuführen (s. Anm. 235 u. 530), sowie weitere schriftliche Überlieferungen (Agnolletti/Venturini 1975, S. 20; Mason Rinaldi 1982, S. 211).

det²²⁴ und es zeichneten sich klassische Lösungen zur Aufstellung des Tabernakels bzw. deren Vorläufer ab.²²⁵ Das Tempietto-Tabernakel nahm nun vielfach monumentale Ausmaße an. Zu den frühesten bekannten Werken dieser Art zählen das 2,26 m hohe Mailänder Domtabernakel,²²⁶ das verschollene Orvietaner Tabernakel mit einer Höhe von etwa 5,5 m,²²⁷ ferner das möglicherweise 1557 vollendete Werk in Farnese mit einer Höhe von 2,95 m²²⁸ und schließlich das von Vasari für Santa Croce entworfene Tabernakel, dessen Höhe zwischen 4 und 5 Metern betragen dürfte.²²⁹ Diese Monumentalität, verbunden mit Materialaufwand und einer reichen Ausstattung, ließ zahlreiche Tabernakel zu Prunkstücken mit einer triumphalen Konnotation werden. In diesem Sinn ist auch ihre vielfach nachweisbare Aufstellung in Verbindung mit Triumphbogenretabeln zu deuten.²³⁰ Die gesteigerte Bedeutung, die der Sichtbarkeit, Inszenierung und Prachtentfaltung dieses wichtigsten liturgischen Ausstattungsstückes beigemessen wurde, zeigt sich zudem an der Tatsache, daß viele dieser Werke in liturgischer Hinsicht schlecht zu bedienen waren, da die Hostienkammer sich in großer Höhe befand. Nußbaum hat daher zu Recht bemerkt, daß „*die liturgische Funktion eine untergeordnete Rolle gegenüber der monumentalen Dokumentation des Glaubens an die permanente Realpräsenz Christi in der aufbewahrten sacra species*“ spielte.²³¹ Diesem Problem konnte jedoch durch die nachträgliche Hinzunahme eines zweiten kleinen Tabernakels Abhilfe geschaffen werden.²³² Darüber hinaus stimmt die Verfasserin Casparys Einschätzung zu, daß das post-tridentinische Hochaltartabernakel „*außer dem heilsgeschichtlichen Triumph Christi nun auch denjenigen der Rechtgläubigkeit über die Häresie [verherrlichte], wie das Konzil es ja ausdrücklich verlangt hat*“,²³³ allerdings wird der triumphale Charakter in der Gestaltung des Tempietto-Tabernakels nicht erst mit Abschluß des Trienter Konzils 1563, sondern bereits einige Jahre zuvor faßbar. Zudem wurde aufgezeigt, daß schon in vortridentinischer Zeit gegenreformatorische Intentionen zur Verbreitung dieses Typus beigetragen haben, auch wenn dieser Aspekt nicht so explizit in dessen Beschaffenheit zum Ausdruck gekommen ist wie in der zweiten Jahrhunderthälfte. Des weiteren

²²⁴ S. Kapitel IV.1.

²²⁵ S. Kapitel V.2 c) u. d).

²²⁶ S. Kat.-Nr. 64.

²²⁷ Cambareri 1992, S. 620.

²²⁸ S. Kat.-Nr. 12.

²²⁹ S. Kat.-Nr. 16.

²³⁰ Caspary 1964, S. 2; s. hierzu Kapitel V.2. d), 3ii u. 3iii.

²³¹ Nußbaum 1979, S. 430.

²³² Dies ist bereits für das ehemalige Hochaltartabernakel der Kollegiatskirche Santa Maria in Visso belegt, auch wenn dies in diesem Fall nicht in monumentalen Ausmaßen des Werks, sondern in dessen Errichtung in großer Höhe begründet war (s. S. 33 u. Kat.-Nr. 57). Als weitere Belege sind eine Alessandro Pieroni (1550-1607) zugeschriebene Zeichnung sowie eine diesbezügliche, 1614 datierte Anordnung eines Visitators hinsichtlich des Tabernakels in San Maurizio in Ponte anzuführen (Xeres 1995, S. 415f.) Im Rahmen derselben Visitation der Diözese Como wird hinsichtlich der Kirche Santi Pietro e Paolo in Treviso angeordnet, das hölzerne, in großer Höhe befindliche Tabernakel aus der Nische des Sakramentsretabels zu entfernen und auf dem Altar aufzustellen (Xeres 1995, S. 467).

²³³ In der 13. Sitzung des Tridentinums heißt es diesbezüglich: „*Opportuit victricem veritatem de mendacio et haeresi triumphum agere, ut eius adversarii, in conspectu tanti splendoris, et in tanta universae ecclesiae laetitiae positi vel debilitati et fracti tabescant, vel pudore affecti et confusi aliquando resipiscant.*“ (Beschlüsse und Glaubensregeln 1869, S. 57; Caspary 1965, S. 126).

betrifft diese intendierte Wirkung zwar in besonderem Maß Hochaltartabernakel, die für den eintretenden Gläubigen sofort sichtbar waren, daneben aber auch an Nebenaltären errichtete Tabernakel.

Im Rahmen der 14. Sitzung des Trienter Konzils waren präzise Anordnungen zur Neuorganisation und Aktivierung des religiösen Lebens erlassen worden. Hierbei wurden Pastoralvisiten als wichtige Kontrollinstanz angesehen, so daß jedem Bischof die Visitation seiner Diözese und die Instruierung des ihm unterstehenden Klerus nachdrücklich empfohlen wurden.²³⁴ Dementsprechend sind zahlreiche Visitationsakten der zweiten Jahrhunderthälfte erhalten.²³⁵ Diesen wichtigen Quellen sind nicht nur Hinweise bezüglich der Verbreitung des Typus zu entnehmen, sondern auch Informationen darüber, wie die Tabernakel beschaffen waren bzw. sein sollten. Das am häufigsten nachweisbare Material war vergoldetes Holz,²³⁶ das vielfach zusätzlich eine Bemalung aufwies.²³⁷ Es werden jedoch auch marmorne Werke²³⁸ und selten solche aus Bronze erwähnt.²³⁹ Besondere Wichtigkeit wurde stets dem Schmuck des Tabernakels beigemessen: Während prächtige Werke lobend hervorgehoben wurden, galten weniger schöne und gut ausgestattete Tabernakel als „unziemlich“ und mußten in der Regel ersetzt werden.²⁴⁰ Zudem bestätigen die Akten, daß die Dimensionen des Tabernakels von Bedeutung für dessen angestrebte Würde und Prachtentfaltung waren. Im Dom zu Sarzana (Ligurien) wurde 1584 ein zu klein dimensioniertes marmorernes Hochaltartabernakel bemängelt, das dem Visitor unangemessen für eine Kathedrale erschien. Er ordnete daher die Anfertigung eines würdigen und vergoldeten Tabernakels an, dessen Maße er vorschrieb: „*in primis fieri tabernaculum honorificum, quod voluit esse cubitorum trium in altitudine et duorum cum dimidio in latitudine, deforis bene auratum*“.²⁴¹ Bei der Maßeinheit „cubitorum“ handelt es sich vermutlich um eine ekklesiastische, 42 cm messende Elle,²⁴² so daß für das angeordnete Werk eine Höhe von ca. 1,26 m und eine Breite von etwa 1,05 m anzunehmen ist. Ähnlich verhielt es sich bei einem kleinformatigen Hochaltartabernakel in Santa Maria in Cortanze (Piemont), welches auf Anordnung des Visitors im Jahr 1585 durch ein größeres Werk ersetzt werden sollte.²⁴³ Als äußerst wichtig wird in den Visitationsakten die Unbeweglichkeit des Tabernakels hervorgehoben, welches sorgfältig an sei-

²³⁴ Beschlüsse und Glaubensregeln 1869, S. 145-147; Monticone 1953, S. 225.

²³⁵ ASR, Collegio Notari Capitolini [357], Bd. 315; ASV, Misc. Arm. VII, 2; Roncalli 1936; Forno/Roncalli 1939; Lombardi 1981; Figini/Ortolani 1982; Tacchella 1983; Freggia 1986; Xeres 1995; Ferro 2003. Allerdings sind zahlreiche Visitationsakten noch unpubliziert.

²³⁶ Dies scheint ebenso bereits für das zweite Drittel des 16. Jahrhunderts zu gelten (Fasani 1989, Bd. 2, S. 617, 741, 1091, 1100; s. Anm. 163 u. S. 31 u. Kat.-Nrn. 21 u. 22).

²³⁷ Roncalli 1936, S. 66 u. S. 127; Forno/Roncalli 1939, S. 22, 114, 126, 281; Cecini/Varischetti 1963, S. 98 u. S. 124; Carità 1980, S. 15 u. S. 17; Lombardi 1981, S. 78 u. S. 87; Figini/Ortolani 1982, S. 16 u. S. 22, Tacchella 1983, S. 22; Freggia 1986, S. 50, 52, 57, 67, 74, 136; Xeres 1995, S. 192, 195, 197, 226, 238, 281, 326, 328, 348, 351, 376, 379, 392, 425, 467; Ferro 2003, S. 51, 78, 81, 87, 95, 105, 110, 312, 357, 396, 400.

²³⁸ Freggia 1986, S. 10, 70, 84, 101, 140, 173; Xeres 1995, S. 288, 324, 385.

²³⁹ Xeres 1995, S. 415.

²⁴⁰ Forno/Roncalli 1939, S. 281; Freggia 1986, S. 70, 81, 101; Ferro 2003, S. 51, 110, 312.

²⁴¹ Freggia 1986, S. 10.

²⁴² Gatti Perer 1975, S. 15.

²⁴³ Ferro 2003, S. 312.

nem Aufstellungsort befestigt sein und zusätzlich eine abschließbare Hostienkammer aufweisen mußte.²⁴⁴ Diese Kammer sollte im Inneren mit Seide ausgeschlagen sein²⁴⁵ und nahm vielfach eine aus vergoldetem Kupfer oder Silber bestehende Pyxis auf.²⁴⁶ Schließlich sind den Akten in seltenen Fällen Hinweise auf die Ikonographie des Tabernakels zu entnehmen.²⁴⁷

Trotz der außerordentlich großen Verbreitung des Tempietto-Typus gab es noch im späten Cinquecento Kirchen, die nicht mit einem solchen Tabernakel ausgestattet waren. Den Visitationsakten sind diesbezüglich verschiedene Gründe zu entnehmen. In einigen Kirchen wurde die Aufbewahrung der Eucharistie in einem Wandtabernakel fortgeführt,²⁴⁸ obwohl dieser Typus spätestens ab Mitte der 1560er Jahre hauptsächlich nur noch der Aufbewahrung der heiligen Öle diente. Dies belegen sowohl die Akten²⁴⁹ als auch die im Zuge dieser Veränderung erfolgte Umgestaltung der Wandtabernakel: Auf die Eucharistie verweisende Symbole und Inschriften wurden entfernt und stattdessen der Schriftzug „oleum sanctum“ bzw. „oleum infirmorum“ angebracht.²⁵⁰ Daneben gab es arme Kirchengemeinden, die sich keine dauerhafte Aufbewahrung der Eucharistie leisten konnten²⁵¹ und solche, die die Anordnungen der Visitatoren bezüglich des Sakramentstabernakels aus unbekanntem Gründen nicht befolgten.²⁵²

i. Norditalien zur Zeit des Episkopats Carlo Borromeos (1565-1584)

Besonders nachdrücklich wurde die Verbreitung des Typus in post-tridentinischer Zeit durch den Mailänder Bischof Carlo Borromeo (1565-1584) gefördert. Dieser war ein Befürworter des Hochaltartabernakels,²⁵³ welches er wie auch Matteo Giberti²⁵⁴ als sakrales Zentrum der Kirche ansah.²⁵⁵ In seiner Kathedrale ließ er mit dem von Papst Pius IV. 1561 gestifteten Tabernakel ebenfalls ein mit Vorbildcharakter verbundenes, von vier Engeln gestütztes Werk auf dem Hochaltar errichten, das von einer offenen, von Pellegrino Tibaldi (1527-1596) entworfenen Tempietto-Architektur überfangen wird.²⁵⁶ Darüber hinaus sind mit den 1577 in seiner Schrift „Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae“ veröffentlichten Bestimmungen zur Be-

²⁴⁴ Freggia 1986, S. 47, 50, 52, 57, 70, 84, 101; Ferro 2003, S. 81, 95, 105, 312.

²⁴⁵ Roncalli 1936, S. 327; Freggia 1986, S. 10, 50, 52, 57, 70, 101, 136; Xeres 1995, S. 192, 195, 197, 237, 324; Ferro 2003, S. 78, 81, 105, 110, 312, 357.

²⁴⁶ Tacchella 1983, S. 14; Freggia 1986, S. 50, 52, 70, 74; Ferro 2003, S. 51 u. S. 187.

²⁴⁷ Tacchella 1983, S. 14; Freggia 1986, S. 84.

²⁴⁸ Nußbaum 1979, S. 437; Tacchella 1983, S. 17.

²⁴⁹ Forno/Roncalli 1939, S. 42 u. S. 81; Xeres 1995, S. 227, 324, 348.

²⁵⁰ Dies trifft beispielsweise auf die Werke in Santa Maria in Calvi, in Santa Maria Maddalena in Castelnuovo Magra und in Capranica zu, sowie auf diejenigen in Santa Maria Assunta in Ricco (den Hinweis auf diese Werke verdanke ich Johannes Röhl). Darüber hinaus sind u. a. die römischen Werke in Santa Maria della Consolazione, in San Paolo alla Regola und im Baptisterium der Lateranbasilika anzuführen (Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Rom). S. hierzu auch Nußbaum 1979, S. 437.

²⁵¹ Figini/Ortolani 1982, S. 11 u. S. 20.

²⁵² Sachetti Sassetti 1956, S. 11.

²⁵³ S. hierzu S. 73f.

²⁵⁴ S. hierzu S. 75.

²⁵⁵ Mayer-Himmelheber 1984, S. 117; Frascarelli 2001, S. 25.

²⁵⁶ S. Kat.-Nr. 64 u. s. S. 74f.

schaffenheit, Ikonographie und Aufstellung des Tempietto-Tabernakels die ausführlichsten post-tridentinischen Vorgaben dieser Art überliefert. In dem Kapitel „De tabernaculo sanctissimae eucharistiae“ heißt es:

„Da gemäß des Provinzialdekretes das Sakramentstabernakel auf dem Hochaltar aufgestellt werden soll, ist es angebracht, hier einige Anweisungen zu geben. Zunächst sollte das Tabernakel in den bedeutendsten Kirchen, wenn möglich in Silberfolie oder in Bronze, in jedem Fall vergoldet oder aus kostbarem Marmor ausgeführt werden. Das elegant gearbeitete und gut proportionierte, mit skulpturalen Darstellungen der Mysterien der Passion Christi [ausgestattete] und an einigen, von einem Experten ausgewählten Stellen vergoldete Tabernakel weise eine ehrwürdige und fromme Gestaltung auf. Im Inneren vertäfele man es mit Pappelholz oder mit einem anderen Holz derselben Eigenschaften, damit die allerheiligste Eucharistie von der Feuchtigkeit, die von Metall oder Marmor ausgeht, geschützt werde. Dort, wo das Tabernakel nicht in dieser Weise angefertigt werden kann, konstruiere man es nicht aus Nußbaum oder aus einem anderen, Feuchtigkeit produzierenden Holz, sondern aus sorgfältig bearbeiteten Pappelholzplatten oder ähnlichem und schmücke es wie oben mit skulptierten und vergoldeten religiösen Darstellungen. Seine Größe stehe im Verhältnis zu Würde, Größe und Bedürfnissen der Kirche, auf dessen Hochaltar es errichtet wird. Seine Form, sei sie oktogonal, hexagonal, quadratisch oder rund, sei hinsichtlich des Dekorums und der Frömmigkeit die passendste für den Kirchenraum. Das Tabernakel werde von der Figur des glorreich auferstandenen oder seine heiligen Wunden zeigenden Christus bekrönt; oder aber, falls auf dem Altar einiger kleiner Kirchen das Tabernakel den ansonsten für das Kruzifix vorgesehenen Platz einnimmt, dann bekröne man erstgenanntes mit einem solchen anstelle einer Heiligenfigur, entweder dauerhaft oder in Form eines abnehmbaren Kreuzes zu Prozessionszwecken.

Darüber hinaus befestige man jenes Tabernakel, das mit einem stabilen und geschmückten Sockel auf dem Altar aufgestellt oder von sorgfältig ausgeführten, stabilen Stufen oder von Engelsfiguren oder anderen religiös geschmückten Elementen gestützt wird, gut; es werde zudem mit einem Schlüssel ausgestattet. Es sei mit einem Abstand von mindestens einer Elle und 16 Zoll von der vorderen Begrenzung des Altars plaziert, damit der Corporale vollständig ausgebreitet und auch die Pyxis, falls nötig, bequem auf dem Altar aufgestellt werden können; dennoch sei es nicht so weit von der Altarfront entfernt, daß der Priester auch noch eine hölzerne Stufe braucht, um die allerheiligste Eucharistie zu erreichen; dies, sofern der Ort und die Struktur des Tabernakels keiner weiteren Hilfsmittel bedürfen. In den bedeutendsten Kirchen, vor allem in solchen, in denen der Chor sich hinter dem Altar befindet und in denen der Hochaltar sehr groß im Verhältnis zu ihrer Struktur ist, kann es weiter entfernt von der Altarfront aufgestellt werden, da die allerheiligste Eucharistie bequem und geziemlich von der Chorseite aus dem Tabernakel entnommen werden kann; in diesem Fall richte man eine zweite, der vorgeschriebenen Form entsprechende Tür zur Chorseite hin ein.

Unter dem Tabernakel darf es weder ein Schränkchen noch einen Ort zur Aufbewahrung von Büchern oder liturgischem Gerät geben. In jenen Fällen, in denen die Dimensionen des Altars keine vollständige Aufstellung des Tabernakels auf diesem ermöglichen, errichte man es vollständig oder zu Teilen auf einem Gerüst oder auf anderen soliden Stützen an der Rückseite des

Altars; diese Strukturen seien dergestalt beschaffen, daß ein vollständiges Umgehen des Altars nicht behindert wird, unabhängig davon, wie schmal der verbleibende Raum zwischen Altar und Wand ist.

In seinem Inneren werde das Tabernakel vollständig mit roter Seide ausgeschlagen und geschmückt, wenn die Kirche dem ambrosianischen Ritus, und mit weißer Seide, wenn sie dem römischen Ritus zugehörig ist. An der Vorderseite habe das Tabernakel ein Türchen, das groß genug ist, um das weitere kleine Tabernakel,²⁵⁷ das es aufnimmt, bequem herauszuholen und zurückzustellen; darüber hinaus sollte das Türchen bei seiner Öffnung flach an der Front [des Tabernakels] aufliegen, damit es weder die Hand noch den Arm des Priesters behindert, der aus dem Tabernakel die allerheiligste Eucharistie entnimmt. Dieses Türchen werde mit einer Darstellung des gekreuzigten, des auferstandenen oder seine Wunde auf der Brust präsentierenden Christus oder durch ein anderes frommes Bild geschmückt.“²⁵⁸

Zwar ist es zutreffend, daß diese Bestimmungen in Verbindung mit konsequent von Carlo Borromeo persönlich durchgeführten bzw. veranlaßten Visitationen einen wichtigen Beitrag zur Verbreitung des Tempietto-Tabernakels, insbesondere in Norditalien, gebildet haben. In der Forschung wurden diese Anordnungen jedoch dahingehend überbewertet, daß man sie für neu erdachte, von Borromeo eingeführte Auflagen gehalten hat, weshalb seine Bedeutung hinsichtlich dieses Tabernakeltypus z. T. enorm überschätzt worden ist.²⁵⁹ Dies trifft u. a. auf Cope zu, der den Kardinal als Urheber des Tempietto-Tabernakels in seiner für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts charakteristischen Ausprägung ansieht und irrigerweise annimmt, daß sich dieser Typus ausgehend von Mailand in Mittelitalien verbreitet habe.²⁶⁰ Vielmehr handelte es sich bei den Bestimmungen größtenteils um zu diesem Zeitpunkt bereits etablierte Formen der Gestaltung, Aufstellung und Ausstattung des Tabernakels, die von Borromeo strukturiert zusammengefaßt und mit eigenen Akzenten versehen worden sind. Ihnen ist zu entnehmen, daß der Bischof gesteigerten Wert auf eine prachtvolle Erscheinung des Tabernakels legte, die durch die Verwendung kostbarster, elegant und harmonisch verarbeiteter Materialien erzielt werden sollte. Nicht nur im Hinblick auf das Sakramentstabernakel, sondern auch auf die Kirchengestaltung im allgemeinen empfahl der Bischof einen regelrechten Luxus, damit den Gläubigen mittels der Prachtentfaltung die Bedeutung des Ortes bewußt würde. Gleichzeitig sollten sie durch dieses äußere Erscheinungsbild der Materie auch der immateriellen himmlischen Sphäre angenähert werden.²⁶¹ Diese Auffassung fußte auf einer antiken katholischen Tradition, die bereits im Rahmen des zweiten Konzils von Nicäa 787 zur Verteidigung gegenüber den Ikonoklasten herangezogen worden war. Auch im Mittelalter war diese Vorstellung präsent, so beispielsweise bei Abt Suger und in der von Guillaume Durandus von Mende (1230/31-1296) verfaßten Schrift

²⁵⁷ Hierbei kann es sich nur um die Pyxis handeln.

²⁵⁸ Die Übersetzung aus dem Lateinischen wurde von der Verfasserin unter Zuhilfenahme der italienischen Übersetzung Marinellis und der englischen Übersetzung Voelkers vorgenommen (Voelker 1981, Buch 1, S. 37; Borromeo 1577, S. 36ff.).

²⁵⁹ Braun 1924, Bd. 2, S. 646f.; Voelker 1981, Buch 1, S. 37; Garbellini 1997a, S. 439; Frascarelli 2001, S. 24.

²⁶⁰ Cope 1979, S. 21.

²⁶¹ Gatti Perer 1975, S. 17; Frascarelli 2001, S. 24.

„Rationale divinorum officinorum“, die erst im Jahr 1459 in Mainz gedruckt worden ist. Letztere wurde von Borromeo, der sie in einer Venezianischen, 1572 erschienenen Ausgabe besaß, sehr geschätzt. Auch im Rahmen des Tridentinums wurde die Verteidigung der Bilder- und Reliquienverehrung erneut durch diese Auffassung untermauert und besaß somit besondere Aktualität.²⁶² Demzufolge lag es nahe, daß das Sakramentstabernakel als sakrales Zentrum der Kirche diesbezüglich besonders ausgezeichnet werden sollte. Hierbei sollten Borromeo zufolge Materialaufwand und Dimensionen des Tabernakels der Größe und Bedeutung der jeweiligen Kirche entsprechen und auch in formaler Hinsicht mit dieser in Einklang stehen. Gleichzeitig legte der Bischof besonderen Wert auf ein frommes Erscheinungsbild des Sakramentstabernakels sowie auf dessen praktische Benutzbarkeit, damit liturgische Handlungen würdevoll und ungestört ablaufen konnten.²⁶³

III. INTERPRETATION DES TEMPIETTO-TABERNAKELS ALS KLEINARCHITEKTUR UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DER IKONOGRAPHIE SEINER AUSSTATTUNG UND SEINES AUFSTELLUNGSKONTEXTES

Der architektonischen Gestaltung des Tempietto-Tabernakels kam in erster Linie ein symbolischer Gehalt zu. Es ist naheliegend, daß die Konzeption und Ausstattung der Kleinarchitektur auf ihre Funktion als Aufbewahrungsort der konsekrierten Hostien abgestimmt wurde, in denen nach katholischer Auffassung Christus leibhaftig gegenwärtig ist. Mittels der architektonischen Gesamtkonzeption, der Verwendung architektonischer Details sowie der skulpturalen und malerischen Ausstattung des Tabernakels wurde jenes mit verschiedenen Bedeutungen verknüpft, welche die katholische Eucharistielehre bestätigen sollten.

1. Das Tabernakel als Salomonischer Tempel

Als wichtigste Präfiguration zur Eucharistie in ihrer gegenständlichen Form als geweihte Hostie wurde das Manna angesehen, das die Israeliten bei ihrem Durchzug durch die Wüste als göttliche Speise erhalten hatten. Aufgrund der Überlieferung, daß ein Gefäß mit Manna in der Bundeslade aufbewahrt wurde, sowie des Glaubens der Israeliten, daß die Bundeslade der Sitz Gottes sei, galt diese als Antitypus des Sakramentstabernakels.²⁶⁴ Bereits das im Mittelalter temporär auf dem Hochaltar aufgestellte bewegliche Tabernakel²⁶⁵ wurde in eine Parallele zur Bundeslade gebracht. Dies belegt die von Durandus von Mende (1230/31-1296) verfaßte Schrift „Rationale divinorum officinorum“, in welcher das auf dem Hochaltar befindliche Sakramentstabernakel als eine *imitatio* der Bundeslade bezeichnet wird.²⁶⁶ Nachdem in Italien im ausge-

²⁶² Ebenda.

²⁶³ Jobst 2006, S. 119f.

²⁶⁴ Caspary 1964, S. 95f.

²⁶⁵ Braun 1924, Bd. 2, S. 623f.

²⁶⁶ In dieser Schrift heißt es folgendermaßen: „*Reposita est etiam tibi [diese Ortsangabe bezieht sich auf das Allerheiligste im Inneren des Salomonischen Tempels] urna aurea plena manna in testificationem, ut panem dedisset filiis Isreal de coelo. In cuius rei imitationem in quibusdam ecclesiis super altare collocatur arca seu tab-*

henden Mittelalter das Wandtabernakel dominiert hatte,²⁶⁷ kam die Vorstellung einer typologischen Gegenüberstellung von Bundeslade und Sakramentstabernakel erneut zum Tragen.²⁶⁸ Anlaß hierzu war die im Quattrocento einsetzende Verbreitung des Tempietto-Tabernakels in Nord- und Mittelitalien. Im Gegensatz zum Wandtabernakel war dieser Typus aufgrund seiner architektonischen Gestaltung in besonderem Maß dazu geeignet, mit Symbolgehalt verbunden zu werden. Zwar konnte mittels des Tabernakels nicht direkt auf die Bundeslade angespielt werden, da deren Beschaffenheit nicht bekannt war und es auch keinen Bildtypus für ihre Darstellung gab. Stattdessen wurde der Bildtypus des Salomonischen Tempels, in dessen Allerheiligstem die Bundeslade aufbewahrt wurde, auf das Tabernakel übertragen. Dies läßt sich anhand eines Vergleichs des bereits besprochenen, dem Künstler Andrea Sansovino zugeschriebenen Tabernakelentwurfs des späten 15. Jahrhunderts mit zeitgenössischen Gemälden belegen (Abb. 35).²⁶⁹ Im späten Quattrocento sowie im frühesten Cinquecento schufen Pietro Perugino (um 1450-1523) und Pinturicchio (um 1454-1513) Werke (Abb. 36 und 37),²⁷⁰ die im Hintergrund einen monumentalen überkuppelten Zentralbau zeigen, der anhand der vor dem Bauwerk dargestellten Szenen jeweils eindeutig als Salomonischer Tempel zu identifizieren ist.²⁷¹ Der Tempel, dessen Darstellung in der bildenden Kunst variieren konnte,²⁷² ist in diesen Werken in Form von Zentralbauten mit oktogonalem Grundriß wiedergegeben, die mit vier vorgelagerten, kreuzförmig angeordneten Portiken bzw. mit geschlossenen Kreuzarmen versehen sind.²⁷³ Der Sansovino zugeschriebene Entwurf zeigt ein überkuppeltes Tabernakel, das ebenfalls über oktogonalem Grundriß konzipiert und mit vier kreuzförmig angeordneten Portiken ausgestattet ist. Aufgrund dieser Übereinstimmungen sowie einer in etwa zeitgleichen Entstehung der Werke kann davon ausgegangen werden, daß mittels der architektonischen Gestaltung des Tabernakels auf den Salomonischen Tempel und somit auf die Bundeslade als Präfiguration des Sakramentstabernakels angespielt werden sollte.²⁷⁴ Es wurde somit das Alte Testament zur Legitimation der Aufbewahrung und Verehrung der konsekrierten Hostien im Tabernakel herangezogen.

Nach Auffassung von Caspary kann diese Interpretation auch auf Tabernakel mit oktogonalem Grundriß des späteren 16. Jahrhunderts übertragen werden, die reduzierte Vorhallen aufweisen. Als Beispiele führt er die Tabernakel in Santo Spirito in Florenz und in der Cappella Sistina in

ernaculum, in quo corpus Domini et reliquiae ponuntur“ (Durandus von Mende in Caspary 1964, S. 96 u. S. 168, Anm. 221).

²⁶⁷ S. S. 8ff.

²⁶⁸ Caspary 1964, S. 96.

²⁶⁹ S. S. 16 u. Caspary 1964, S. 96.

²⁷⁰ Es handelt sich um das 1482 von Pietro Perugino geschaffene Fresko „Die Schlüsselübergabe an den heiligen Petrus“ (Vatikan, Sixtinische Kapelle), um das 1500-1504 entstandene Gemälde „Die Vermählung Mariä“ desselben Künstlers (Caen, Musée des Beaux-Arts) sowie um das 1501 von Pinturicchio ausgeführte Fresko „Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten“ (Spello, Santa Maria Maggiore, Baglioni-Kapelle) (Naredi-Rainer 1994, S. 77ff.).

²⁷¹ Ebenda, S. 77ff.

²⁷² Ebenda, S. 67ff.

²⁷³ Ebenda, S. 77ff.

²⁷⁴ Caspary 1964, S. 96.

Santa Maria Maggiore im Rom an.²⁷⁵ Im späteren Cinquecento und auch im frühen Seicento gab es zahlreiche Tabernakel bzw. entsprechende Entwürfe, die nicht nur wie die von Caspary genannten Werke andeutungsweise Portiken zeigten, sondern elaborierte, mit einem Satteldach oder einer Kuppel versehene Strukturen aufwiesen.²⁷⁶ Es ist jedoch nicht bekannt, ob solchermaßen gestaltete Tabernakel zu dieser Zeit noch mit dem Salomonischen Tempel assoziiert wurden.²⁷⁷ Bei dem Werk in Santa Maria Maggiore handelt es sich ebenso wie bei zahlreichen anderen Tabernakeln des 16. und frühen 17. Jahrhunderts weniger um Portiken, als um Ädikulen, die dem Gehäuse direkt vorgelagert sind.²⁷⁸ Diese scheinen jedoch vor allem als formales Mittel zur Gliederung der Tabernakelarchitekturen gedient zu haben. Da bei oktogonalen Tabernakeln zumeist eine Alternierung von breiten und schmalen Travéen gegeben war, bot es sich an, die breiteren Joche durch Ädikulen hervorzuheben. Die Verbindung von oktogonalen Grundriß und Ädikulen allein kann daher nicht als Verweis auf den Salomonischen Tempel gewertet werden.

Als eindeutiger Hinweis auf den Salomonischen Tempel hingegen können im zu untersuchenden Zeitraum gedrehte Säulen aufgefaßt werden.²⁷⁹ In der bildenden Kunst sowie in der Architektur der Renaissance und des Barock wurde häufig mittels gedrehter Säulen auf den Salomonischen Tempel angespielt.²⁸⁰ Dies ist auf den Glauben zurückzuführen, daß die zwölf gewundenen Säulen der Hochaltarschranken von Alt-Sankt-Peter aus diesem Tempel stammten.²⁸¹ Es sind allerdings nur wenige solchermaßen ausgestattete Tabernakel für das 16. und frühe 17. Jahrhundert überliefert. Bei dem Werk in Santa Maria Maggiore in Rom sind die Säulen des Obergeschosses zwar nicht im eigentlichen Sinn gedreht, jedoch werden sie spiralförmig von Weinlaub umrankt.²⁸² Auf diese Weise entsteht der Eindruck von gewundenen Säulen, wobei gleichzeitig durch das Weinlaub auf die Eucharistie angespielt wird. Die Säulen des Tabernakels im ehemaligen Konvent San Domenico in San Gimignano sind ebenso gestaltet.²⁸³

2. Das Tabernakel als *sepulcrum gloriosum*

Die Assoziation des Sakramentstabernakels mit dem Grab Christi ist auf das Meßopfer zurückzuführen, bei dessen Vollzug während der Eucharistiefeier u. a. das Kreuzesopfer vergegenwärtigt (*repraesentatio*) und dessen Einmaligkeit gedacht wird (*memoria*).²⁸⁴ Dadurch, daß in der konsekrierten Hostie der Gekreuzigte verehrt wurde, war es naheliegend sowohl Kelch und Pa-

²⁷⁵ Ebenda u. Kat.-Nrn. 17 u. 8.

²⁷⁶ S. S. 59f.

²⁷⁷ Im Rahmen dieser Arbeit kann der Frage, ob es im späteren 16. Jahrhundert einen entsprechenden Bildtypus in der Malerei gab, nicht nachgegangen werden.

²⁷⁸ S. Kat.-Nrn. 2, 37, 42.

²⁷⁹ Caspary 1964, S. 96.

²⁸⁰ Naredi-Rainer 1994, S. 152.

²⁸¹ Ebenda, S. 139.

²⁸² Ebenda, S. 131; s. Kat.-Nr. 8.

²⁸³ S. Kat.-Nr. 31.

²⁸⁴ LThK, Bd. 7, S. 181 u. S. 183.

tene, als auch die eucharistische Pyxis sowie das gesamte Tabernakel in Beziehung zum Grab Christi zu setzen.²⁸⁵ Letzteres wurde in der als Anastasis bezeichneten Konstantinischen Grabeskirche in Jerusalem verehrt. Diese stellte einen Rundbau dar, der aus einem äußeren, durch drei Apsiden erweiterten Umgang sowie einer inneren, durch Arkaden geöffneten und von einem konisch geformten Dach abgeschlossenen Rotunde bestand, die das Grab aufnahm.²⁸⁶ Zwar sind keine Tabernakel bekannt, welche die Charakteristika der Grabeskirche in ihrer architektonischen Gestaltung wiedergeben. Dennoch konnte die unspezifische architektonische Konzeption des Tabernakels in Form eines überkuppelten Zentralbaus einen Hinweis auf die Grabeskirche darstellen. In der Renaissance wurde nach Ansicht von Sinding-Larsen bei der Evozierung der Grabeskirche in der Monumentalarchitektur sowie auch bei Sakramentstabernakeln auf die Wiedergabe der architektonischen Merkmale des Konstantinischen Baus verzichtet und stattdessen ein dem klassischen Kanon der Renaissance entsprechendes architektonisches Formenrepertoire verwendet.²⁸⁷

Für den heutigen Betrachter wird eine intendierte Parallele zwischen dem Tempietto-Tabernakel und der Grabeskirche nur bei solchen Werken faßbar, deren Ausstattung auf diese Thematik abgestimmt ist bzw. deren Aufstellungskontext diesen Schluß zuläßt.²⁸⁸ Ein sehr häufig nachweisbares Motiv der malerischen und skulpturalen Tabernakelausstattung ist die Darstellung des Auferstandenen. Dieses in einem allgemeinen Sinn die Heilstat Christi symbolisierende Motiv zeigt jedoch vielfach den geöffneten Sarkophag, über welchem der Auferstandene schwebt. Es wird somit das Grab als Stätte des Triumphes Christi hervorgehoben.²⁸⁹ Es schmückt gewöhnlich die Frontseite des Tabernakels und ist zumeist in Form eines Reliefs oder eines Gemäldes an der Tür der Hostienkammer angebracht.²⁹⁰ Interpretiert man nun die architektonische Gestaltung des Tabernakels als Anspielung auf die Grabeskirche, so ergibt sich aufgrund der Tatsache, daß häufig die Figur des Auferstandenen das Tabernakel bekrönt,²⁹¹ wiederum das Bild des über dem Grab triumphierenden Christus. Diesem Bild entspricht die von Beda Venerabilis im frühen Mittelalter formulierte Vorstellung des Tabernakels als „Grab, das den lebendigen Leib des Auferstandenen“ enthält.²⁹² Die Konsequenz der Gleichsetzung des Tabernakels mit dem Grab Christi ist schließlich die Gleichsetzung der im Tabernakel aufbewahrten konsekrierten Hostien mit dem lebendigen Christus: Die Gläubigen sollten davon überzeugt werden, daß – entsprechend dem katholischen Eucharistieverständnis und zwar insbesondere der Transsubstantiationslehre – Christus in den geweihten Hostien real präsent sei. Durch diese Verweise und Anspielungen auf das Grab als Ort des Triumphes Christi kann das Tempietto-Tabernakel somit

²⁸⁵ Caspary 1964, S. 2 u. S. 97. Der Autor nennt Quellen des Mittelalters und des 15. Jahrhunderts, in denen das Sakramentstabernakel in Beziehung zum Heiligen Grab gebracht oder als „Grab“ bezeichnet wird.

²⁸⁶ Sinding-Larsen 1965, S. 229; Naredi-Rainer 1994, S. 42ff.

²⁸⁷ Sinding-Larsen 1965, S. 229f.

²⁸⁸ Zu letzterem Aspekt s. ebenda, S. 233.

²⁸⁹ Naredi-Rainer 1994, S. 133f.

²⁹⁰ S. Kat.-Nrn. 2, 20, 37, 46 u. 51.

²⁹¹ S. Kat.-Nrn. 3, 28, 46, 63 u. 65.

²⁹² Beda Venerabilis in Caspary 1964, S. 97f. u. Anm. 225.

als *sepulcrum gloriosum*²⁹³ gedeutet werden, mittels dessen die Gläubigen von der Richtigkeit der katholischen Eucharistielehre überzeugt werden sollten.

Darüber hinaus nimmt die architektonische Gestaltung der Sakramentstabernakel im Mailänder Dom und im Diözesanmuseum in Fermo eindeutig Bezug auf antik-römische Grabbauten.²⁹⁴ Dies ist anhand der Verbindung eines hohen Sockels, der bei dem Mailänder Werk zylindrisch, in Fermo hingegen oktogonal und zylindrisch gestaltet ist, mit einer abschließenden Tempietoarchitektur ersichtlich. Die Konzeption antik-römischer Grabbauten in Form von hohen Unterbauten, die vielfach von einem Tempietto oder zumindest einer durch Säulen artikulierten Struktur abgeschlossen wurden, fand infolge der Errichtung des Augustusmausoleums besondere Verbreitung. Hierbei konnte die Grundrißform der Anlagen variieren. Die Rezeption dieses Grabbautypus in den genannten Sakramentstabernakeln wird bei einem Vergleich der Werke mit zeichnerisch überlieferten antiken Grabbauten bei Terni besonders offensichtlich (Abb. 38).²⁹⁵ Antike Traditionen werden ferner in der gestuften Gestaltung der Kuppeln aufgenommen sowie in der kontinuierlichen, ohne Zäsuren verlaufenden Abfolge von Reliefs am zylindrischen Sockel des Mailänder Domtabernakels, die an antike Siegesäulen erinnert.²⁹⁶

In Bezug auf das Mailänder Tabernakel deutet Benedetti die Rezeption von Elementen aus der antiken Grabbautradition jedoch als eine Ablehnung und Verzerrung der katholischen Eucharistielehre. Seiner Auffassung nach dominiert auf diese Weise der negative, mit dem Tod verbundene Aspekt des Memorialcharakters, wodurch der katholische Glaube an die Präsenz des auferstandenen Christus in der Eucharistie nicht angemessen zur Geltung komme.²⁹⁷ Diese Interpretation wird jedoch weder der Entstehungsgeschichte und Bestimmung des Werks, noch dem damaligen Zeitgeist gerecht. Es muß davon ausgegangen werden, daß das Tabernakel als Stiftung Papst Pauls IV., der eine besondere eucharistische Frömmigkeit pflegte,²⁹⁸ die katholische Eucharistielehre in absolut korrekter Weise zum Ausdruck bringen und Vorbildcharakter haben sollte. Ferner stellt der von Benedetti negativ interpretierte Aspekt der *memoria* keinen Widerspruch zur katholischen Eucharistielehre dar, sofern man ihn als Gedenken an die Einmaligkeit des Kreuzesopfers versteht. Schließlich ist es naheliegend, daß die mit der architektonischen Gestaltung und Ausstattung des Tabernakels verbundenen Intentionen sich nicht allein auf die Thematik von Tod und *memoria* beschränkten, sondern darüber hinaus auch auf eine Verherrlichung der Heilstat Christi abzielten. Vor dem Hintergrund der obigen Ausführungen erscheint auch hier – und ebenso hinsichtlich des Tabernakels in Fermo – eine Interpretation als *sepulcrum gloriosum* plausibel, zumal beide Werke ebenso wie die oben besprochenen Tabernakel von der Figur des Auferstandenen bekrönt werden.

²⁹³ Der Begriff *sepulcrum gloriosum* wurde von Naredi-Rainer übernommen, da er im Gegensatz zu der von Caspary verwendeten Bezeichnung *novum sepulcrum* die Tendenz der Gegenreformation zum Triumphalen zum Ausdruck bringt (Naredi-Rainer 1994, S. 133; Caspary 1964, S. 97f.).

²⁹⁴ S. Kat.-Nrn. 52 u. 64.

²⁹⁵ Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 337 A, *Antike Grabmäler bei Terni* (Benedetti 1978, S. 58).

²⁹⁶ Ebenda, S. 57f.

²⁹⁷ Ebenda, S. 58.

²⁹⁸ Benedetti hat selbst auf die besondere eucharistische Frömmigkeit Pauls IV. hingewiesen (ebenda, S. 46).

3. Das Tabernakel als Kirche

Ein weiterer mit dem Tabernakel verbundener Aspekt war dessen Deutung als Kirche.²⁹⁹ Für diese Interpretation spricht die für das 16. Jahrhundert nachweisbare, aber insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert verbreitete Darstellung der personifizierten Kirche mit einem Kirchenmodell als Attribut.³⁰⁰ Dieses Modell ist zumeist in Form eines kleinen überkuppelten Zentralbaus dargestellt und entspricht somit hinsichtlich seiner Gestaltung dem Tempietto-Typus.³⁰¹ Nach Auffassung von Noehles stellt dieses Kirchenmodell jedoch nicht nur in einem allgemeinen Sinn ein ekklesiologisches Symbol dar, sondern spielt gleichzeitig auf die Kirche als Hüterin des eucharistischen Sakraments an.³⁰² Aufgrund dieser Deutung des Kirchenmodells als Sakramentstabernakel liegt es nahe, daß umgekehrt das Tabernakel ebenfalls als Symbol der Kirche verstanden wurde.

Diese Deutung wird durch verschiedene weitere Aspekte bestätigt. Neben der Konzeption in Form eines überkuppelten Zentralbaus tragen weitere Details der architektonischen Gestaltung dazu bei, das Tabernakel in eine Parallele zum Kirchenbau zu bringen. Hierzu zählt eine Gliederung der Kleinarchitektur durch Säulen, Figurennischen und Portale mit Treppenläufen sowie eine häufig nachweisbare Bekrönung der Laterne durch ein Kreuzifix, z. T. über einer Weltkugel.³⁰³ Es ist davon auszugehen, daß mittels dieser Anspielungen auf den zeitgenössischen Sakralbau das Tabernakel mit der katholischen Kirche identifiziert werden sollte. In diesem Sinn ist vielfach auch die malerische und skulpturale Ausstattung zu deuten. Sehr beliebt war die Darstellung von Heiligen, die durch ihr Wirken wesentlich zur Verbreitung der christlichen Glaubenslehre und zur Entstehung der Kirche als Institution beigetragen haben. Hierzu zählen die vier Evangelisten, ferner die Apostel Petrus und Paulus, die als Gründer der Kirche angesehen werden,³⁰⁴ sowie die vier lateinischen Kirchenväter.³⁰⁵ Daneben konnten die dargestellten Heiligen in einem engeren Sinn auf die jeweilige Kirche, in der das Tabernakel aufgestellt war, bezogen sein. Dies belegen die Werke in Sant'Eufemia in Teglio und in San Vincenzo in Modena.³⁰⁶ Das Tabernakel in Teglio war insgesamt mit 25 Figuren ausgestattet, zu denen neben Petrus und Paulus die drei Märtyrerinnen Eufemie, Cecilie und Agnes zählten, denen die Kirche im

²⁹⁹ Der vielschichtige Begriff „Kirche“ bezieht sich im Folgenden auf die katholische Kirche, da der mit dem Tempietto-Tabernakel verbundene Symbolgehalt auf gegenreformatorische Intentionen zurückzuführen ist.

³⁰⁰ Noehles 1978, S. 102.

³⁰¹ Als Beispiel des späten 16. Jahrhunderts ist ein Giovanni Guerra und Domenico Fontana (1543-1607) zugeschriebenes Projekt für das Grabmal Pius V. in der Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore in Rom zu nennen, das eine Allegorie der Kirche mit Kirchenmodell zeigt (Bevilacqua 1993, S. 353) (Abb. 39).

³⁰² Ebenda, S. 113, Anm. 32.

³⁰³ S. Kat.-Nrn. 21, u. 16.

³⁰⁴ Goldsmith 1911, S. 148.

³⁰⁵ S. Kat.-Nrn. 3, 7, 17, 20 u. 42.

³⁰⁶ Das Tabernakel in Teglio wurde 1626 von dem Holzschnitzer Giuseppe Bulgarini vollendet (Garbellini 1997, S. 127 u. S. 134). Das Werk in Modena hingegen wurde 1649 von Bartolomeo Avanzini (gest. 1658) entworfen und um 1668 von Tommaso Loraghi (1608-1670) vollendet (Martinelli Braglia 1990, S. 107ff.). Es werden diese zwei seicentesken Werke herangezogen, da keine vergleichbaren cinquecentesken Beispiele bekannt sind.

Jahr 1117 geweiht worden war.³⁰⁷ Bei dem Werk in Modena ist mit dem heiligen Vinzenz ebenfalls der Kirchenpatron wiedergegeben, jedoch ist außerdem auch der heilige Gregor vertreten, dem innerhalb der Kirche ein Altar gewidmet ist. Darüber hinaus sind die in dieser Kirche verehrten heiligen Gaetano Thiene und Filippo Neri Teil der Tabernakelausstattung.³⁰⁸

Die Assoziation des Tabernakels mit der Kirche konnte ferner durch den Tabernakelsockel oder den Aufstellungskontext des Werks unterstrichen werden. Dies wird am Beispiel des monumentalen Tabernakels in Santa Maria della Misericordia in Bologna deutlich, das von den knieenden Figuren der vier lateinischen Kirchenväter gestützt wird (Abb. 40 und 41).³⁰⁹ In diesem Zusammenhang ist auch das Tabernakel in Visso zu erwähnen, das einem Gemälde mit der Darstellung der vier Evangelisten und der heiligen Petrus und Paulus vorgelagert ist.³¹⁰ Die Gruppierung dieser Figuren sowie ihrer Attribute, die Aufschluß über ihr Wirken im Dienst der Kirche geben, um das Sakramentstabernakel scheinen auch hier darauf abzuzielen, das Tabernakel mit der Kirche gleichzusetzen.

Aufgrund der genannten Aspekte ist es evident, daß mittels der architektonischen Gestaltung und Ausstattung des Tabernakels das Bild der Kirche evoziert werden sollte. Es ist anzunehmen, daß auf diese Weise – ebenso wie bei der allegorischen Darstellung der *ecclesia* – die Kirche als Hüterin des eucharistischen Sakraments präsentiert werden sollte. Ferner ergibt sich – in Anspielung auf die nach katholischer Auffassung in den konsekrierten Hostien gegebene Realpräsenz Christi – das Bild der Kirche, deren Mitte Christus ist. Möglicherweise sollte den Gläubigen der Eindruck vermittelt werden, daß derjenige, der an der katholischen Eucharistielehre zweifelte, die Kirche und damit das Wirken Christi selbst in Frage stellte.

4. Fazit

Die Untersuchungen zu Symbolgehalt und Ausstattung des Tabernakels belegen, daß es mit mehreren Bedeutungsaspekten verknüpft werden konnte.³¹¹ Dies war insofern von Vorteil, als auf diese Weise gleichzeitig verschiedene Aspekte zur Legitimation der katholischen Eucharistielehre zum Ausdruck kamen. Darüber hinaus konnten diese mit dem Tabernakel verbundenen Bedeutungen aufeinander Bezug nehmen und durch ihre wechselseitigen Beziehungen zusätzlich verdeutlicht werden.³¹² So unterstreicht dessen Assoziation mit dem Salomonischen Tempel, der als Präfiguration der christlichen Kirche verstanden wurde,³¹³ die Deutung des Tabernakels als Kirche. Mit der Gestaltung des Tabernakelsockels und der Miteinbeziehung seines

³⁰⁷ Garbellini 1997a, S. 452f.

³⁰⁸ Die übrigen dargestellten Heiligen konnten nicht zweifelsfrei identifiziert werden, jedoch handelt es sich möglicherweise um weitere, für diese Kirche bedeutsame Heilige (Martinelli Braglia 1990, S. 116).

³⁰⁹ Das Werk wurde im Jahr 1624 von dem deutschen Holzschnitzer Matthäus Cossich vollendet und auf dem Hochaltar der Kirche errichtet (Gottarelli 1981, S. 36ff.). Heute befindet es sich über dem Taufbrunnen der Kirche.

³¹⁰ S. Kat.-Nr. 57.

³¹¹ Diese Einschätzung wird von Naredi-Rainer bestätigt (Naredi-Rainer 1994, S. 134).

³¹² Ebenda, S. 134.

³¹³ Ebenda, S. 48.

Aufstellungskontextes standen zudem weitere Mittel zur Verfügung, den Symbolgehalt des Tabernakels zusätzlich aufzuladen.

IV. ANALYSE DER TABERNAKELARCHITEKTUREN UND IHRES VERHÄLTNISSSES ZUR MONUMENTALARCHITEKTUR

1. Analyse der architektonischen Typen

a) Tabernakel über polygonalem Grundriß

Ein beträchtlicher Teil – fast die Hälfte – der im Katalog besprochenen Werke wurde über polygonalem Grundriß konzipiert, wobei es sich um hexagonale oder oktagonale Grundrißformen handelt. Die frühesten bekannten, über polygonalem Grundriß konzipierten Tempietto-Tabernakel entstanden im 15. Jahrhundert im Florentiner Einflußgebiet.³¹⁴ Das eingeschossige Gehäuse dieser Werke war durch Stützen in Travéen von gleicher Breite unterteilt, welche durch architektonische Einzelformen in identischer Weise gegliedert sein konnten.³¹⁵ Diese Charakteristika wurden im 16. Jahrhundert bei einfach konzipierten eingeschossigen Tabernakeln über hexagonalem oder oktagonalem Grundriß beibehalten. Beliebt war hierbei eine Gliederung der Travéen durch Figurennischen, die mit darüber befindlichen viereckigen Spiegeln verbunden werden konnten³¹⁶ oder durch Ädikulen, die als Einzelmotive³¹⁷ sowie als Rahmung von Nischen nachweisbar sind.³¹⁸ Die zentrale Travée der Vorderseite nahm in der Regel die Tür der Hostienkammer auf und konnte durch die malerische oder skulpturale Ausstattung hervorgehoben werden.³¹⁹ Einige Werke dieser Art weisen einen Tambour auf,³²⁰ jedoch schließt die Kuppel auch vielfach direkt an das Gebälk an.³²¹

Eine zweite klassische Gestaltungsweise polygonal konzipierter Tabernakel fand spätestens ab ca. Mitte der 1560er Jahre große Verbreitung.³²² Bedingt durch den oktagonalen Grundriß dieser Werke in Form eines Quadrats mit abgeschrägten Ecken handelt es sich um Kleinarchitekturen mit abwechselnd breiten und schmalen Travéen,³²³ die im allgemeinen folgendermaßen ge-

³¹⁴ S. S. 16.

³¹⁵ Als Beispiel seien die Tabernakel Benedetto da Maianos in Santa Maria Assunta in San Gimignano und in San Domenico in Siena genannt (ebenda).

³¹⁶ S. Kat.-Nr. 15.

³¹⁷ S. Kat.-Nr. 19.

³¹⁸ S. Kat.-Nr. 13.

³¹⁹ S. Kat.-Nr. 19.

³²⁰ S. Kat.-Nrn. 15 u. 13.

³²¹ S. Kat.-Nrn. 49 u. 57.

³²² Das früheste bekannte und sicher datierte Werk dieses Typus ist mit dem aus Mevale stammenden, 1565 vollendeten Tempietto-Tabernakel gegeben (s. Kat.-Nr. 58). Ab den späten 1560er Jahren entstanden zahlreiche Werke jenes Typus, zu denen die Tabernakel in Santa Croce in Florenz, im Kommunalmuseum San Francesco in Montefalco und im Museo del Tesoro in San Francesco in Assisi gehören (s. Kat.-Nrn. 16, 42 u. 35).

³²³ Die Travéen aller Tempietto-Tabernakel wurden im Untergeschoß stets durch Säulen voneinander abgegrenzt, weshalb dies im Folgenden nicht mehr erwähnt wird. Hierbei konnten die Säulen freistehend sein und von Pilastern hinterfangen werden, wobei die entsprechende Gebälkpartie über ihnen zuweilen stark verkröpft sein

staltet sind: Die breiten Travéen nehmen zumeist eine Ädikula bzw. ein Ädikula-artiges Motiv auf, das von einem Rundbogen überfangen werden kann.³²⁴ Die untergeordneten Travéen hingegen öffnen sich zu einer Nische, an die ein Tondo anschließen kann bzw. ober- und unterhalb derer sich viereckige Spiegel befinden können.³²⁵ Ferner kann eine Girlande oder ein Cherub den oberen Abschluß bilden.³²⁶ Die breiten Travéen werden häufig durch eine Ädikula bzw. durch eine vorkragende, von zwei Säulen gestützte Gebälkpartie – welche durch die gliedernde Ordnung gebildet wird – ausgezeichnet.³²⁷ Ein beliebtes Motiv stellt ferner eine Durchbrechung der Sockelzone durch einen Treppenlauf unterhalb der breiten Travéen dar. Eingeschossige Werke dieses Typus können auf einen Tambour verzichten,³²⁸ sind jedoch vielfach mit einem solchen ausgestattet³²⁹ und eventuell zusätzlich mit einem zum Tambour oder zur Kuppel überleitenden Zwischengeschoß.³³⁰ Eine Variation hinsichtlich der Gesamtkonzeption kann darin bestehen, daß der Grundriß in Form eines Rechtecks mit abgeschrägten Ecken gestaltet ist, so daß die Tabernakelfront aus drei Travéen – einer breiten und zwei schmalen – besteht und erst hieran die angeschrägten Schmalseiten anschließen.³³¹

Ebenso beliebt wie eingeschossige Tabernakel waren entsprechend gestaltete zweigeschossige Werke. Während unabhängig von der Anzahl der Geschosse das erste Geschosß stets den oben dargelegten Kriterien weitestgehend verpflichtet ist, zeigt sich hingegen bei der Gestaltung des zweiten Geschosses und des Tambours ein etwas freierer Umgang mit der architektonischen Formensprache. Das zur Gliederung eingesetzte Formenrepertoire umfaßt hier Säulen, Pilaster, Figurennischen, Ädikula-Motive, monumentale Voluten, Oculi, Spiegel und Rundbogenöffnungen. Der Grundriß des zweiten Geschosses ist oftmals ebenfalls oktogonal konzipiert.³³² Zwar konnte das Obergeschoß die typische Gestaltung des Untergeschosses in variiert Form wiedergeben. Dies belegt das Tabernakel in Sant'Agostino in Bevagna, dessen Obergeschoß alternierend schmale Travéen mit Giebel-bekrönten Rechteckfeldern und Oculi sowie breite, von Ädikulen eingefasste Travéen mit Rundbogenöffnungen zeigt.³³³ Die übrigen untersuchten Werke weisen jedoch andersartige Lösungen auf. Das zweite Geschosß des Tabernakels in Piedipaterno zeigt an der Frontseite eine breite Travée, deren zentrale Rundbogennische von gekuppelten Pilastern flankiert wird, während die Schmalseiten mit monumentalen Voluten versehen

konnte. Beliebt waren ferner gekuppelte Säulen.

³²⁴ S. Kat.-Nr. 8, 39, 2 u. 16.

³²⁵ S. Kat.-Nrn. 37 u. 16.

³²⁶ S. Kat.-Nrn. 2, 8 u. 39.

³²⁷ S. Kat.-Nrn. 2, 37 u. 16.

³²⁸ S. Kat.-Nrn. 36 u. 58.

³²⁹ S. Kat.-Nrn. 8 u. 16.

³³⁰ Hierbei kann das Zwischengeschoß von einer Balustrade bekrönt sein, die dem Tambour vorgelagert ist (s. Kat.-Nrn. 48 u. 34). Ferner kann eine das Untergeschoß bekrönende Balustrade den Übergang zum Tambour bilden (s. Kat.-Nr. 8).

³³¹ S. Kat.-Nrn. 55 u. 59.

³³² Eine Abweichung stellt diesbezüglich das Tabernakel in Santa Maria dei Lumi in San Severino Marche dar, welches ein erstes Geschosß über dem Grundriß eines auf fünf Seiten reduzierten Oktogons aufweist sowie ein kubisch konzipiertes Obergeschoß mit drei Ansichtsseiten (s. Kat.-Nr. 56).

³³³ S. Kat.-Nr. 38.

sind.³³⁴ Bei dem im Museum der säkularisierten Kirche Sant'Antonio in Cascia befindlichen Werk hingegen ist das zweite Geschoß mit identisch gestalteten Travéen ausgestattet, die durch Figurennischen und darüber befindlichen alternierenden Festons und Cherubim gegliedert werden.³³⁵ Die Werke im Kommunalmuseum San Francesco in Montefalco und in San Maurizio in Ponte in Valtellina wiederum zeigen Obergeschosse, denen eine durch freistehende Säulen gebildete flache Galerie vorgelagert ist.³³⁶ Diese besteht bei dem Werk in Montefalco aus gekuppelten Säulen. In beiden Fällen sind die Travéen alternierend gestaltet, wobei die breite Travée ein Ädikula-artiges Motiv aufweist. Die ursprüngliche Ausstattung der Schmalseiten in Montefalco ist nicht erhalten, während diejenige in Ponte in Valtellina skulptural gehalten ist.

Ferner ist das einzige bekannte dreigeschossige Werk dieses Typus zu erwähnen, das sich in Santa Maria delle Grazie in Collarmele befindet.³³⁷ Die Travéen der beiden obersten Geschosse werden von großen Voluten gerahmt. Im zweiten Geschoß schmücken Rundbogenöffnungen die Schmalseiten, während die Ausstattung der breiten Travéen nicht mehr erhalten ist. Im dritten Geschoß öffnen sich hingegen die breiten Travéen zu Rundbogenöffnungen, die Schmalseiten sind mit Nischen ausgestattet.

Als Beispiel für eine sehr freie architektonische Gestaltung oberhalb eines klassisch konzipierten Unterbaus dieses Typus kann das Werk im Museo del Tesoro von San Francesco in Assisi angeführt werden.³³⁸ Auf das Untergeschoß folgen mehrere, sich nach oben verjüngende Zwischengeschosse bis hin zu einer kleinen Plattform, über der sich wiederum ein kleines, von vier Gewandfiguren gestütztes Tabernakel erhebt. Ein solchermaßen konzipiertes Werk ist im Rahmen des gesichteten Materials absolut einzigartig. Es überrascht daher nicht, daß auch das architektonische Formenrepertoire mit Voluten-förmigen Konsolen unterhalb von Ädikula-gerahmten Öffnungen und ferner U-förmigen Spiegeln etwas von der Norm abweicht. Zu erwähnen ist zudem die Nutzung des zweiten Zwischengeschoßes zur Aufstellung von Kandelabern sowie die Tatsache, daß die Gestaltung der breiten Travéen des Untergeschoßes in denjenigen des kleinen Tabernakels nachklingt, indem die Ädikulen etwas schmaler konzipiert sind als die Travéen und außerdem von Lisenen-artigen Motiven flankiert werden.³³⁹

Der Übergang vom Unter- zum Obergeschoß kann über ein Zwischengeschoß oder eine Balustrade erfolgen. Letztere leitet zudem häufig vom Obergeschoß zum Tambour oder direkt zur Kuppel über.³⁴⁰ Unabhängig von der Geschoßzahl wurde der Tambour bei Werken dieses Typus

³³⁴ S. Kat.-Nr. 44.

³³⁵ S. Kat.-Nr. 39.

³³⁶ S. Kat.-Nrn. 42 u. 66.

³³⁷ S. Kat.-Nr. 60.

³³⁸ S. Kat.-Nr. 35.

³³⁹ Im Untergeschoß befinden sich diese Motive zwischen den gekuppelten Pilastern.

³⁴⁰ Bei dem Werk im Museum der säkularisierten Kirche Sant'Antonio Abate in Cascia beispielsweise bildet jeweils eine Balustrade den Übergang vom Unter- zum Obergeschoß sowie vom Obergeschoß zum Tambour (s. Kat.-Nr. 39). Bei den Tabernakeln in Ponte und Piedipaterno hingegen vermittelt ein einfaches Zwischengeschoß zwischen dem ersten und dem zweiten Geschoß, während eine Balustrade zur Kuppel überleitet (s. Kat.-Nrn. 44 u. 66).

häufig durch Stützen, Oculi und Spiegel gegliedert,³⁴¹ ferner kann er auch eine Blendgalerie aufweisen.³⁴²

Ein Charakteristikum der besprochenen Tabernakeltypen besteht darin, daß ihr Grundriß auf die Form eines Teilpolygons beschränkt sein kann. Ein hexagonaler Grundriß wurde in der Regel halbiert und das Tabernakel somit auf drei Ansichtsseiten beschränkt.³⁴³ Bei Tabernakeln mit Schaft wird diese Gestaltungsweise bereits im Quattrocento faßbar. Das Werk Matteo Civitalis im Victoria and Albert Museum in London ist ebenso wie das 1518 entstandene, in San Giovanni in Galatrona befindliche Sakramentstabernakel über dem Grundriß eines halben Hexagons konzipiert (Abb. 13).³⁴⁴ Ein weiteres Werk dieser Art ist das 1549 vollendete Tabernakel im Diözesanmuseum in Visso.³⁴⁵ Bei der Mehrzahl der Sakramentstabernakel mit reduzierten polygonalen Grundrißformen wurde jedoch auf einen Schaft verzichtet. Über oktogonaler Grundrißform konzipierte Tabernakel wurden zumeist auf fünf Ansichtsseiten reduziert.³⁴⁶ Der früheste Nachweis für eine solche Gestaltung ist im Rahmen des gesichteten Materials mit dem 1547 in Auftrag gegebenen, ohne Schaft konzipierten Werk im Diözesanmuseum in Osimo überliefert.³⁴⁷ Der rückwärtige Abschluß dieser Tabernakel, welcher im originalen Aufstellungskontext für den Betrachter nicht sichtbar war, endet abrupt mit einer flachen vertikalen Verkleidung. Während diese Gestaltungsweise bei Tabernakeln mit Schaft auf die Aufstellung innerhalb der Nische eines Retabels zurückzuführen zu sein scheint,³⁴⁸ ist sie bei Werken ohne Schaft vielfach nachweislich auf dessen Aufstellung vor einem Ädikularetabel zurückzuführen.³⁴⁹ Hierbei haben sicherlich sowohl Platzmangel als auch die Einsparung von Materialkosten eine Rolle gespielt.

Darüber hinaus konnte ein über dem Grundriß eines halben Hexagons konzipiertes Tabernakel durch seitlich anschließende Travéen erweitert werden. Beispiele dieser Art stellen u. a. die Werke in der Lateranbasilika, in der römischen Kirche San Lorenzo in Panisperna und im ehemaligen Dominikanerkonvent in San Gimignano dar.³⁵⁰ Da sich dieser Typus infolge der frühestens für die späten 1540er Jahre nachweisbaren Reduzierung der Grundrißform eines Tabernakels ohne Schaft auf ein Teilpolygon entwickelt hat, wäre dessen Entstehung ab ca. 1560 denkbar. Eventuell entstand das diesem Typus zugehörige Werk in San Salvatore in Farnese bereits im Jahr 1557, womit es sich um den frühesten bekannten Nachweis dieser Art handeln würde.³⁵¹ Sämtliche gesichteten Werke sind eingeschossig konzipiert, weisen einen zur Kuppel

³⁴¹ S. Kat.-Nrn. 8, 16, 38 u. 34.

³⁴² S. Kat.-Nr. 60.

³⁴³ S. Kat.-Nrn. 13, 15 u. 18.

³⁴⁴ S. S.16; Miziolek 1994, S. 323; s. Kataloganhang-Nr. 8.

³⁴⁵ S. Kat.-Nr. 57.

³⁴⁶ S. Kat.-Nrn. 2, 37 u. 38.

³⁴⁷ S. Kat.-Nr. 49.

³⁴⁸ S. S. 98f.

³⁴⁹ S. S. 92.

³⁵⁰ S. Kat.-Nrn. 3, 4 u. 31.

³⁵¹ Diese Datierung entstammt der Karteikarte zu diesem Werk in der *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici*

überleitenden Tambour auf sowie eine die zentrale Travée auszeichnende übergeordnete Ädikula. Die Gliederung der Travéen hingegen kann etwas variieren. Die meisten Werke weisen die für polygonale Tabernakel typische Gestaltung mit Nischen, viereckigen Spiegeln, Festons und Cherubim auf.³⁵² Das Tabernakel in der Lateranbasilika hingegen wird von Ädikula-gerahmten Figurennischen mit alternierenden Dreiecks- und Segmentbogengiebeln geschmückt, die etwas kleiner dimensioniert sind als die Ädikula der Frontseite.³⁵³ Ein Charakteristikum dieses Typus besteht darin, daß die architektonische Gliederung des eigentlichen Tabernakelgehäuses entweder in den seitlichen Travéen eine Fortsetzung findet oder daß diese sich zu Rundbögen oder Kolonnaden öffnen.³⁵⁴ Neben einer Auszeichnung durch eine übergeordnete Ädikula unterscheidet sich die zentrale Travée von den übrigen entweder durch die Aufnahme der Hostienkammertür oder durch einen Ort zur Aussetzung der Eucharistie. Das Tabernakel in San Giovanni in Laterano bietet diesbezüglich eine Nische, während in San Lorenzo in Panisperna die Monstranz im Inneren des Tabernakelgehäuses, das durch eine Rundbogenöffnung zugänglich ist, ausgesetzt wurde. Diese Aufstellung der Monstranz im Gehäuse selbst setzt allerdings eine Verlagerung der Hostienkammer in den Tabernakelsockel voraus.³⁵⁵ Beliebt war zudem eine Bekrönung der seitlichen Travéen durch Figuren oder andere Elemente wie beispielsweise Pyramiden oder durch zum Tambour überleitende Voluten.³⁵⁶

Darüber hinaus konnte der Grundriß dieses Typus zu einem Rechteck mit einer vortretenden Partie in Form eines halben Hexagons erweitert werden. Die hierdurch gegebenen Flanken wurden nun ebenfalls Teil des architektonisch gegliederten Tabernakelgehäuses. Darüber hinaus ermöglichte die gesteigerte Tiefenentwicklung die Errichtung von jeweils einer Nebenkuppel über den seitlichen Travéen. Als Beispiele können neben dem Werk in Santa Maria in Viminatu in Patrignone³⁵⁷ zwei Tabernakelentwürfe angeführt werden: es handelt sich um eine Zeichnung in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand³⁵⁸ sowie um einen Tabernakelentwurf in der Biblioteca Estense in Modena (Abb. 42 und 43).³⁵⁹ Letzterer stellt nicht nur das einzige Beispiel für ein zweigeschossiges Tabernakel dieses Typus dar, sondern es werden darüber hinaus alternativ Pyramidendächer und Kuppeln zur Bekrönung der seitlichen Travéen in Betracht gezogen. Insgesamt veranschaulichen die gesteigerte Tiefenentwicklung und die Bekrönung der seitlichen Travéen durch Kuppeln oder Dächer, daß diese Ausprägung des Typus nicht mehr eindeutig von dem einzigen weiteren breitgelagerten Tabernakeltypus abgegrenzt werden kann, dem Tabernakel über rechteckigen Grundriß.

Roma. Das Jahr 1557 ist als dokumentiertes Entstehungsjahr angegeben, jedoch ohne jegliche Quellenangabe (s. Kat.-Nr. 12).

³⁵² S. Kat.-Nrn. 23, 31 u. 43.

³⁵³ S. Kat.-Nr. 3.

³⁵⁴ S. Kat.-Nrn. 23, 31, 12 u. 4.

³⁵⁵ S. Kat.-Nrn. 3 u. 4.

³⁵⁶ S. Kat.-Nrn. 3, 12 u. 43.

³⁵⁷ S. Kat.-Nr. 53.

³⁵⁸ Inventory-Catalogue of Ambrosiana Drawings, ND Kat.-Nr. 7150 (<http://www.italnet.nd.edu/ambrosiana/eng/index.html>).

³⁵⁹ Raccolta Camp., Ms. 172, fol. 29 (Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek).

b) Tabernakel über rechteckigem Grundriß

Der früheste Nachweis für ein Tempietto-Tabernakel, das über rechteckigem Grundriß konzipiert wurde, ist mit dem nur zeichnerisch überlieferten ehemaligen Hochaltartabernakel von San Lorenzo in Perugia gegeben.³⁶⁰ Die Autorschaft dieses holzgeschnitzten, bemalten und vergoldeten monumentalen Werks, das eine Höhe von fast fünf Metern erreichte, geht auf den Architekten Bino Sozi (erste Erwähnung 1573, letzte Erwähnung 1603) aus Perugia zurück.³⁶¹ Zunächst als Architekturmodell für einen Kirchenbau konzipiert, wurde die Kleinarchitektur zu einem späteren Zeitpunkt nach Entwürfen Sozis zu einem Sakramentstabernakel umgearbeitet³⁶² und 1580 vollendet.³⁶³ Auf Betreiben des Bischofs Francesco Riccardo Ferniani (1730-1762) wurde jedoch ein neuer marmorner Hochaltar gestiftet, der im Jahr 1762 geweiht wurde. Silvestrini berichtet, daß aus diesem Grund das Tabernakel Sozis vom Hochaltar entfernt und anschließend verbrannt wurde, um die Vergoldung zurückzugewinnen.³⁶⁴ Zuvor war es jedoch nach Angaben Lunghis von dem Maler und Bühnenbildner Baldassarre Orsini (1732-1810) zeichnerisch festgehalten worden (Abb. 44).³⁶⁵ Die Authentizität des Dargestellten wird durch eine settecenteske Beschreibung des Tabernakels bestätigt, die Übereinstimmungen mit der Zeichnung Orsinis aufweist: „*Vedesi questo sull’altar maggiore dell’anizidetta Cattedrale nobilmente adornato con ordine Corintio di piramidi, di colonne, di cupole e di statue, così ben disposte, e di tal proporzione, e grazia, che niun forestiero v’entra, che per alcun tempo non vi si fermi a mirarlo*“.³⁶⁶ Insbesondere die erwähnten Pyramiden, Kuppeln und Figuren kennzeichnen auch die Tabernakelzeichnung. Charakteristisch für den Typus ist neben der rechteckigen Grundrißform³⁶⁷ die Bekrönung durch eine zentral platzierte Hauptkuppel und durch zwei untergeordnete Kuppeln³⁶⁸ sowie durch die Öffnung der seitlichen Travéen durch Rundbögen. Diese Merkmale finden sich auch bei einem Tabernakelentwurf des späten Cinquecento, an dem nach Einschätzung von Fairbairn drei Künstler beteiligt waren,³⁶⁹ sowie bei einem Entwurf, der

³⁶⁰ Aufgrund der Tatsache, daß der Typus hier bereits vollständig entfaltet ist und es sich zudem um ein Werk von monumentalen Ausmaßen gehandelt hat, ist davon auszugehen, daß Tabernakel dieser Art bereits zuvor Verbreitung gefunden haben.

³⁶¹ Lunghi 1994, S. 57; Thieme/Becker, Bd. 31/32, S. 315f.

³⁶² S. S. 66f.

³⁶³ Lunghi 1994, S. 57; Thieme/Becker, Bd. 31/32, S. 315f.

³⁶⁴ Bei Silvestrini heißt es diesbezüglich: „*Volendo però la chiara memoria di Monsignor Francesco Riccardo Ferniani rifare di nuovo l’altare maggiore con scelti marmi e con più vistosa architettura, fu levato dal suo luogo il detto Tabernacolo, e invece di conservarlo qual prezioso monumento di un architetto cotanto valoroso incontrò la disgrazia di essere destinato al fuoco per trarne il miserabile guadagno di pochi scudi vivaci dall’oro che lo abbelliva, et opera cotanto pregevole si è veduta perire ai nostri giorni per sola negligenza, ed avaritia di chi doveva presiedere alla conservazione.*“ (Serafino Silvestrini, Serie de’ vescovi di Perugia, Kopie von Belforti-Mariotti von vor 1822, Archivio Diocesano di Perugia, in Lunghi 1994, S. 57f.).

³⁶⁵ Ebenda, S. 58.

³⁶⁶ Pascoli 1732, S. 132.

³⁶⁷ Bei den seitlichen Travéen handelt es sich nicht um flächige Schaufassaden, sondern um in die Tiefe geführte Joche, da sie Kuppeln aufnehmen.

³⁶⁸ Anstelle von Kuppeln konnten die seitlichen Travéen vermutlich auch von Figuren bekrönt werden (s. Kat.-Nr. 50).

³⁶⁹ London, Sir John’s Soane Museum, The Chinnery Album, vol. 114, fol. 52, Zchg. 71, *Präsentationszeichnung für ein Sakramentstabernakel* (Fairbairn 1998, Bd. 1, S. 260, Nr. 366).

dem Architekten, Ingenieur und Holzschnitzer Berto Alberti (1525/26- ca. 1599) zugeschrieben wird (Abb. 45 und 46).³⁷⁰ Zwar sind bei letzterem die seitlichen Travéen geschlossen und mit Nischen versehen, jedoch besteht eine weitere Gemeinsamkeit mit dem zeichnerisch überlieferten Tabernakel Bino Sozis darin, daß die zentrale Travée zu einem übergeordneten tonnenüberwölbten Joch mit Figuren bzw. Nischen geöffnet ist.³⁷¹ Werke dieses Typus konnten jedoch auch vollständig geschlossene Fronten aufweisen, wie das Tabernakel in San Pietro Martire in Ascoli Piceno³⁷² sowie ein von Bernardo Buontalenti für die Cappella dei Principi an San Lorenzo entworfenes Tabernakel belegen (Abb. 47).³⁷³ Was die Geschößzahl angeht, sind sowohl eingeschossige als auch zweigeschossige Werke nachweisbar.³⁷⁴ Hierbei konnte das zweite Geschoß auf die zentrale Partie des Tabernakels beschränkt sein, wie es der erwähnte Entwurf dreier anonymen Künstler des späten Cinquecento sowie das von Baldassarre Orsini gezeichnete Werk belegen.³⁷⁵ Schließlich ist sämtlichen besprochenen Werken und Entwürfen ein zur zentral platzierten Kuppel überleitender Tambour gemein. Das Formenrepertoire umfaßt die für das Tempietto-Tabernakel charakteristischen Stützen, Giebel, Rundbögen, Ädikulen, Figurennischen, Spiegel, Festons und Balustraden. Im Gegensatz zu den übrigen architektonischen Typen jedoch wurden die breitgelagerten Tabernakelfronten dieser Werke oftmals durch Mittel- oder Eckrisalite gegliedert,³⁷⁶ wobei monumentale, sich über die gesamte Breite der Fassade erstreckende Giebel verwendet werden konnten.

Ein von dem besprochenen Typus abweichendes Tabernakel, das ebenfalls über rechteckigem Grundriß konzipiert ist, stellt das kleinformatige Werk in Santa Maria in Farfa dar.³⁷⁷ Die Tabernakelfront mit der zentral platzierten Hostienkammer wird von einer Ädikula-artigen Struktur mit anbetenden Engeln anstelle von Stützen und einem nur angedeuteten gesprengten Segmentbogengiebel gerahmt. Die seitlichen, von Vasen bekrönten Travéen hingegen werden durch monumentale gekuppelte Voluten gegliedert. Den Abschluß der Anlage bildet ein mit Voluten und Festons geschmückter Tambour, der zur Kuppel überleitet.

c) Tabernakel über quadratischem Grundriß

Mit dem Tabernakel, das Mino da Fiesole 1467-1471 für den Dom Santa Maria dell'Assunta zu

³⁷⁰ Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Codice B, Inv. 2501 B, fol. 20r (Forni 1991, S. 71). Den Hinweis auf diese Zeichnung verdanke ich Karolina Zgraja.

³⁷¹ Diese Öffnung diene sehr wahrscheinlich der Aussetzung der Eucharistie.

³⁷² S. Kat.-Nr. 50.

³⁷³ Nach Einschätzung von Fara handelt es sich um den endgültigen Tabernakelentwurf der sechsten Planungsphase für die Cappella dei Principi, die den Zeitraum von 1600-1602 umfaßt (Fara 1995, S. 167, S. 265 u. Kat.-Nr. 254).

³⁷⁴ Die in den Anm. 369, 370 und 373 aufgeführten Tabernakelentwürfe sind eingeschossig (Fairbairn, Buontalenti, Alberti), während das Tabernakel in San Pietro Martire in Ascoli Piceno zweigeschossig gehalten ist (s. Kat.-Nr. 50).

³⁷⁵ S. o. Letzteres Werk nimmt zusätzlich über dem zweiten Geschoß einen Mezzanin auf.

³⁷⁶ Als Beispiele für Werke mit Mittelrisalit können das von Baldassarre Orsini gezeichnete Tabernakel Bino Sozis sowie der Tabernakelentwurf Berto Albertis angeführt werden (s. o. und Anm. 370). Das Werk in San Pietro Martire in Ascoli Piceno hingegen weist an beiden Geschossen Eckrisalite auf (s. Kat.-Nr. 50).

³⁷⁷ S. Kat.-Nr. 11.

Volterra geschaffen hat, läßt sich bereits für das Quattrocento ein Vorläufer des kubisch konzipierten Tempietto-Tabernakels anführen (Abb. 9).³⁷⁸ Es handelt sich hierbei weder in formaler noch in liturgischer Hinsicht um den Tempietto-Typus, da das über quadratischem Grundriß angelegte Gehäuse keine Kuppel aufweist und nur der Aussetzung der Eucharistie diente, während die konsekrierten Hostien im Tabernakelschaft aufbewahrt wurden.

Der früheste faßbare Nachweis für diesen Typus ist mit dem bereits erwähnten, ca. 1555 entstandenen Tabernakelentwurf Giovanni Colonna da Tivolis gegeben (Abb. 34).³⁷⁹ Es handelt sich um eine eingeschossige Kleinarchitektur, deren Front durch die gliedernde Ordnung in eine breite und zwei untergeordnete Travéen unterteilt ist und abschließend von einem gesprengten Segmentbogengiebel bekrönt wird. Die Gliederung der zentralen Travée durch einen übergeordneten Rundbogen, der die Ädikula-artig gerahmte Tür der Hostienkammer aufnimmt, entspricht ebenso wie die Gestaltung der Nebentravéen mit Figurennischen, Festons und Spiegeln der Gliederung von Tabernakeln über oktagonalem Grundriß mit alternierend schmalen und breiten Travéen. Die linke, nur zum Teil sichtbare Seite des Tabernakels hingegen nimmt eine deutlich größer dimensionierte Figurennische auf und wird von einem Dreiecksgiebel bekrönt. Den Abschluß der Anlage bilden schließlich Kuppel und Laterne.

Die besprochene Gliederung der Tabernakelfront kann als charakteristisch für das Untergeschoß dieses architektonischen Typus angesehen werden. Dies belegt neben dem 1576 in Auftrag gegebenen Tabernakel des Doms San Prospero in Reggio Emilia der endgültige, ca. 1608-1609 von Matteo Nigetti konzipierte Tabernakelentwurf für die Cappella dei Principi an San Lorenzo in Florenz.³⁸⁰ Bei dem Werk in Reggio Emilia nimmt die Haupttravée des Untergeschosses ebenfalls unterhalb eines Rundbogens eine von einer Ädikula-artigen Struktur gerahmte Hostienkammertür auf, während die untergeordneten Travéen durch Nischen, Spiegel und Kartuschen unterteilt werden. Hierbei staffelt sich die gliedernde Ordnung zu einer freistehenden, von Vasen bekrönten Ädikula. Bei dem Entwurf Nigettis ist ebenfalls eine Staffelung der Säulen zur Mitte hin gegeben, die sich durch verkröpfte und gekuppelte, die zentrale Travée flankierende Säulen artikuliert. Während die untergeordneten Travéen mit Spiegeln und Figurennischen, die hier zudem Giebel aufweisen, dem aufgezeigten Gliederungsschema entsprechen, stellt die zentrale Travée eine Besonderheit dar. An dieser Stelle war eine Kammer zur Aussetzung der Eucharistie vorgesehen, welche mittels einer durch Bergkristall verschlossenen Rundbogenöffnung für die Gläubigen einsichtig sein sollte.³⁸¹ Während Nigetti ein über oktagonalem Grundriß konzipiertes Obergeschoß vorsah,³⁸² dessen Travéen durch gekuppelte Säulen voneinander abgegrenzt werden und Ädikulen mit alternierenden Dreiecks- und Segmentbogengiebeln aufnehmen sollten, ist das Obergeschoß des Tabernakels in Reggio Emilia über quadratischem

³⁷⁸ S. S. 16f.

³⁷⁹ S. S. 34.

³⁸⁰ Nach Einschätzung von Fara kam es in der achten Projektphase für die Kapelle zu einer Zusammenarbeit zwischen Bernardo Buontalenti und Matteo Nigetti, wobei jenes Projekt überarbeitet wurde, das letzterer im Jahr 1603 gemeinsam mit Don Giovanni Medici erstellt hatte (Fara 1995, S. 169f.). In diesem Rahmen schuf Nigetti den endgültigen Tabernakelentwurf (ebenda, S. 276). S. Kat.-Nrn. 63 u. 14.

³⁸¹ S. Kat.-Nr. 14.

³⁸² Ebenda.

Grundriß gestaltet. Es erhebt sich über einem Zwischengeschoß mit Balustrade, welches an seinen Ecken Figuren aufnimmt. Das Geschoß wird durch eine von Voluten und Pilastern flankierte Rundbogenöffnung gegliedert, die ebenfalls der Aussetzung der Eucharistie diene. Den Abschluß bilden eine Balustrade sowie ein sich verjüngender, durch Voluten gebildeter Aufbau, der als Sockel für die bekrönende Figur des Auferstandenen dient.

Als ein von diesem Typus abweichendes Werk ist das von Francesco Piergentili geschaffene Tabernakel in Santa Maria in Cascia zu erwähnen, das 1567 in Auftrag gegeben wurde.³⁸³ Über einem kubischen Sockel, dessen Ecken Atlanten in Form von Sphingen vorgelagert sind, erhebt sich das eigentliche Tabernakelgehäuse. Es besteht aus einem weiteren Sockel, über dessen vier Ecken freistehende Säulen plazierte sind, welche die in Form eines stehenden Quaders konzipierte Hostienkammer umgeben. Sie wird durch identisch gestaltete Travéen mit Figurennischen und darüber befindlichen rechteckigen Spiegeln gegliedert, wobei die Front zwei Travéen aufnimmt, die Seiten jeweils nur eine. Die quadratische Grundrißform, die durch die Anordnung der Säulen und ihres Sockels gegeben ist, setzt sich im Gebälk sowie in einer Balustrade fort. Letztere ist einem mit Oculi versehenen Tambour vorgelagert, der zu einem abschließenden Dach in Form eines Pyramidenstumpfes mit Laterne überleitet. Auffällig ist die Betonung der Vertikalen an den vier Ecken der Struktur: Sie werden durch die Atlanten, die Säulen und entsprechende Verkröpfungen in der Sockel- und Gebälkzone, durch Pyramiden an den Ecken der Balustrade sowie durch Greifenprotome an den Graten des Daches herausgestellt.

Ein weiteres, von dem besprochenen Typus abweichendes Werk stellt das Tabernakel in San Lorenzo in Spello dar.³⁸⁴ Die vier identisch gegliederten Ansichtsseiten des kubisch konzipierten Tabernakels weisen zwei Geschosse und einen zwischen ihnen vermittelnden Mezzanin auf. Sie sind in drei Travéen untergliedert, deren äußere in Form von Risaliten gestaltet sind. Während eine im Zentrum der Anlage plazierte Kuppel sich über einem oktogonalen Tambour erhebt und somit jeweils die mittlere Travée bekrönt, werden die seitlichen Travéen von untergeordneten Kuppeln abgeschlossen. Die Gliederung der einzelnen Travéen erfolgt mittels unterschiedlich gestalteter Figurennischen, die im Untergeschoß von hochrechteckigen Spiegeln und im Obergeschoß von gekuppelten Säulen flankiert werden. Die Figurennischen des Tambours schließlich werden von Ädikulen gerahmt. Ferner öffnet sich das Untergeschoß im Zentrum zu einem Rundbogen, der sich bis in den Mezzanin erstreckt. Es scheint, daß hier mit der Verwendung von Risaliten und der beschriebenen Anordnung von Haupt- und Nebenkuppeln typische Merkmale des über rechteckigem Grundriß konzipierten Tabernakels bei steileren Proportionen auf eine kubische Anlage übertragen wurden.

d) Tabernakel über rundem Grundriß

Das früheste, nachweislich über rundem Grundriß konzipierte Tempietto-Tabernakel stellt das 1467-72 von Vecchietta für die Sieneser Kirche Santa Maria della Scala geschaffene Werk dar.³⁸⁵ Es wurde bereits erwähnt, daß es durch seine Aufstellung auf einem nach Entwürfen

³⁸³ S. Kat.-Nr. 40.

³⁸⁴ S. Kat.-Nr. 45.

³⁸⁵ S. S. 15 u. S. 17.

Baldassare Peruzzis zwischen 1532 und 1536 gefertigten gestuften Retabel im Sieneser Dom zum Prototyp des Tempietto-Typus im Sieneser Raum avancierte.³⁸⁶ Das Sieneser Tabernakel weist ebenso wie sein Vorbild einen Schaft sowie ein gewölbtes, Polster-artiges Element auf, das zum zylindrisch konzipierten Tabernakelgehäuse überleitet.³⁸⁷ Übereinstimmend ist zudem im allgemeinen eine Unterteilung des Gehäuses durch Säulen oder Pilaster in Travéen von gleicher Breite. Eine Rezeption der Gliederung des Prototyps durch alternierende Figurennischen und vergitterte Travéen zur Anbetung der Eucharistie läßt sich nicht nachweisen. Bei den meisten Werken ist das architektonische Formenrepertoire auf die gliedernde Ordnung beschränkt, während die Travéen als Bildträger dienen. Bei einer Reihe von Werken lassen sich hierbei gemalte Figurennischen ausmachen.³⁸⁸ Es sind jedoch auch Tabernakel anzuführen, die das charakteristische Formenrepertoire von einfach konzipierten Tabernakeln über polygonalem Grundriß rezipieren.³⁸⁹ Hierzu zählt das Werk in der Sieneser Kirche San Niccolò del Carmine, dessen Travéen durch rechteckige Spiegel, Nischen und Festons gegliedert werden.³⁹⁰ Vergleichbar gestaltet ist das Tabernakel in San Giovanni Battista in Campagnatico, welches Rundbögen aufweist, die durch Malereien zu illusionistischen Figurennischen erweitert sind, sowie rechteckige Spiegel, flankierende stilisierte Blüten und Cherubim.³⁹¹ Schließlich ist das Werk in der Kirche Santissimo Salvatore in Eremo di Lecceto zu erwähnen, dessen Travéen durch flache Nischen gegliedert werden.³⁹² Den Abschluß der gliedernden Ordnung bildet in der Regel ein vollständiges Gebälk, welches jedoch wie in Campagnatico auf ein einfaches Gesims³⁹³ oder wie in Montemerano auf einen Architrav und ein ausladendes, mit einer Hohlkehle versehenes Gesims reduziert sein kann.³⁹⁴ Ferner kann das Gebälk von einer Balustrade bekrönt werden.³⁹⁵ Die Kuppel, die zumeist mit Rippen versehen ist, schließt ohne Tambour an das Gebälk an und wird von einer Laterne bekrönt. Das Sieneser Tabernakel, das seine Charakteristika scheinbar im gesamten 16. Jahrhundert beibehielt,³⁹⁶ wirkt aufgrund des Schaftes, des Polster-artigen Elements sowie des reduzierten architektonischen Formenrepertoires insgesamt eher Vasen-artig und nicht wie eine Kleinarchitektur, die in Konkurrenz zur Monumentalarchitektur treten konnte. Es handelt sich bei dieser Ausprägung des Tempietto-Tabernakels um den einzig bekannten regional gebundenen, über rundem Grundriß konzipierten Typus. Seiner Gestaltungsweise steht das in

³⁸⁶ Ebenda.

³⁸⁷ Zur Gestaltung von Schaft und Polster-artigem Element s. Kapitel V. 2. a) 1.

³⁸⁸ S. Kat.-Nrn. 25, 30 u. 24.

³⁸⁹ S. S. 47.

³⁹⁰ S. Kat.-Nr. 32.

³⁹¹ S. Kat.-Nr. 20. Wie bei zahlreichen einfachen, über polygonalem Grundriß konzipierten Tempietto-Tabernakeln ist auch hier die zentrale Travée besonders hervorgehoben, und zwar durch eine größer dimensionierte illusionistische Figurennische.

³⁹² S. Kat.-Nr. 28. Es handelt sich hierbei möglicherweise nicht um ein genuin sienesisches Werk, da es vermutlich von einem römischen Bildhauer geschaffen wurde.

³⁹³ S. Kat.-Nr. 20.

³⁹⁴ S. Kat.-Nr. 22.

³⁹⁵ S. Kat.-Nr. 29.

³⁹⁶ S. S. 79f.

der Kartause San Lorenzo bei Padula befindliche Sakramentstabernakel nahe,³⁹⁷ welches neben einem Schaft ebenfalls ein zylindrisches, in Travéen von gleicher Breite unterteiltes Gehäuse aufweist, das als Bildträger dient. Allerdings weist das Werk etwas gedrungener Proportionen sowie eine Vielzahl architektonischer Ornamente auf. Zu erwähnen ist ferner das 1551 in Auftrag gegebene, vermutlich 1554 vollendete Tabernakel der Krakauer Kirche der heiligen Jungfrau Maria, das von dem Künstler Gianmaria Mosca (1493-1574) geschaffen wurde.³⁹⁸ Ausgestattet mit einem Schaft, einem Polster-artigen Element und einem zylindrischen Gehäuse weist es Übereinstimmungen mit dem Sieneser Typus auf, jedoch sind auch hier die Proportionen gedrungener. Ferner sind die Säulen, die das eigentliche schmucklose Gehäuse umgeben, völlig freistehend.

Neben den besprochenen Werken, die allesamt über einem Schaft errichtet wurden, lassen sich eine Reihe von eingeschossigen Tempietto-Tabernakeln dieses Typus nachweisen, die auf einen Fuß verzichten. Hierbei kann zwischen Werken, deren Travéen gleich dimensioniert und identisch gestaltet sind, sowie solchen Tabernakeln, bei denen Haupt- und Nebentravéen alternieren, unterschieden werden. Die erstgenannte Gestaltungsweise wird frühestens mit den im Jahr 1536 vollendeten Tabernakeln der römischen Kirche Santa Croce in Gerusalemme und der Kirche St. Adalbert in Modlnica faßbar.³⁹⁹ Während die Travéen des römischen Werks durch Portal-artige, von Dreiecksgiebeln bekrönte Strukturen und durch Oculi gegliedert werden, weist das Tabernakel in Modlnica Rundbögen auf, die im unteren Bereich im Flachrelief gearbeitete Arabesken, im oberen Bereich hingegen Konchen zeigen. Der Abschluß erfolgt in Modlnica durch ein Gebälk mit einem konvex ausladenden Gesims und einer Kuppel mit angedeuteten Rippen, Oculi und floraler Ornamentik. Das Tabernakel in Santa Croce in Gerusalemme ist mit einem zur Kuppel überleitenden Tambour, der durch aufgesockelte Voluten und Oculi gegliedert wird, etwas aufwendiger gestaltet.

Als einzige Werke der zweiten Jahrhunderthälfte dieser Ausprägung des über rundem Grundriß konzipierten Typus können die Tabernakel im Mailänder Dom und im Diözesanmuseum in Fermo angeführt werden. Hierbei handelt es sich im Rahmen des gesichteten Materials um Unikate. Während das ältere Mailänder Tabernakel im Auftrag Pauls IV. von Pirro Ligorio konzipiert und von den Brüdern Aurelio, Girolamo und Lucovico Lombardi ausgeführt wurde, handelt es sich bei dem Werk in Fermo um eine von Girolamo und Ludovico Lombardi nach diesem Vorbild eigenständig ausgeführte, abgewandelte Version.⁴⁰⁰ Es wurde bereits dargelegt, daß die Konzeption dieser Tabernakel in Form von Tempietto-Architekturen über hohen Unterbauten an antik-römischen Grabbauten orientiert ist.⁴⁰¹ Das eigentliche Tabernakelgehäuse erhebt sich in Mailand über einem mehrfach untergliederten zylindrischen Sockel, während der Unter-

³⁹⁷ S. Kat.-Nr. 61.

³⁹⁸ Miziolek 1994, S. 312. S. Kataloganhang-Nr. 35.

³⁹⁹ S. Kat.-Nr. 6. Zu dem Tabernakel in Modlnica s. Kataloganhang-Nr. 36 u. S. 34. Bei diesen Werken handelt es sich um die frühesten bekannten, über rundem Grundriß konzipierten Tabernakel ohne Schaft, die aufgrund ihrer Verbindung mit einem Retabel nicht vollrund sind, sondern nur zur Hälfte ausgeführt wurden (Miziolek 1994, S.323).

⁴⁰⁰ S. Kat.-Nrn. 64 u. 52.

⁴⁰¹ S. S. 44f.

bau in Fermo oktogonal und zylindrisch gestaltet ist. Das Gehäuse beider Werke wird durch eine dorische Ordnung in Travéen von gleicher Breite unterteilt, die mittels einer durchgehenden Vergitterung den Blick auf die im Inneren befindliche, ebenfalls zylindrische Hostienkammer freigeben. Eine das Gebälk bekrönende Balustrade, die zu den jeweils gestuften, von der Figur des Auferstandenen bekrönten Kuppeln überleitet, nimmt in der Achse der zwölf Säulen die Figuren der Apostel über Postamenten auf.

Die zweite, in einer Alternierung von Haupt- und Nebentravéen bestehende Gestaltungsweise läßt sich mit dem vermutlich im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts entstandenen Tabernakel in Santa Maria Assunta in Vasanello nachweisen.⁴⁰² Bei diesem Werk ist keine gliedernde Ordnung vorhanden, sondern nur ein umlaufendes Kämpfergesims, welches abwechselnd kleine und große, mit Konchen versehene Nischen miteinander verbindet. Die übergeordneten Nischen sind zusätzlich mit Kassetten und Schmuckstäben verziert. Ein dorisches Gebälk leitet schließlich zur Kuppel über. Als weiteres Beispiel ist ein umbrisches Werk im Diözesanmuseum von Visso anzuführen, dessen Entstehung ab ca. der Mitte des Cinquecento denkbar ist.⁴⁰³ Während die übergeordneten Travéen durch Rundbögen und Oculi unterteilt werden, weisen die schmalen Travéen hoch- und querrechteckig gerahmte Felder auf. Hierbei dienen die genannten Gliederungselemente als Bildträger.

Daneben ist das von Jacopo Barozzi da Vignola entworfene und von dem ausführenden Künstler Giammaria da Pistoia 1565 vollendete Tabernakel in Sant'Antonino Martire in Fara Sabina zu erwähnen.⁴⁰⁴ Die gliedernde Ordnung, die freistehend ist und von Pilastern hinterfangen wird, verbindet breite und schmale Travéen zu einem kontinuierlich sich wiederholenden Palladio-Motiv. Hierbei nehmen die übergeordneten Travéen einfache, mit Ohrenrahmen versehene Portale mit Treppenläufen auf, während die Nebentravéen mit Nischen ausgestaltet sind. Mit den Palladio-Motiven geht ein Zwischengeschoß einher, welches alternierend kleine Tonnengewölbe mit farblich abgehobenen seitlichen Zwickeln und rechteckigen Spiegeln zeigt. In dem ungewöhnlich elaborierten und hoch dimensionierten Tambour findet die Gestaltung der unteren Zone einen Nachklang: Es wiederholen sich abwechselnd breite und schmale Travéen, wobei die Rundbogenöffnungen der übergeordneten Travéen sowie ein umlaufendes Kämpfergesims wiederum Serliana-Motive bilden. Auch zeigen die Nebentravéen unterhalb des Gesimses Nischen – hier mit Konchen – und in der Höhe der Bögen rechteckige Spiegel. Bemerkenswert ist ferner die Unterteilung der Travéen durch kurvig ansteigende, sich verjüngende Streben über ausladenden Sockeln. Die Anlage wird von einer Rippenkuppel bekrönt.

Abschließend sei das 1597 geschaffene Tabernakel der Kartause San Cristoforo zu Ferrara erwähnt.⁴⁰⁵ Über einem hohen, durch Pfeilerarkaden unterteilten zylindrischen Sockel erhebt sich das eingeschossige Tabernakelgehäuse. Es wird von gekuppelten, über hohen Postamenten errichteten Säulen mit verkröpften Gebälkpartien in Travéen von gleicher Breite aufgeteilt, wobei

⁴⁰² S. Kataloganhang-Nr. 6.

⁴⁰³ S. Kataloganhang-Nr. 30.

⁴⁰⁴ S. Kat.-Nr. 10.

⁴⁰⁵ S. Kat.-Nr. 62.

sich durch deren alternierende Gliederung über- und untergeordnete Travéen ergeben. Diese Einteilung wiederholt sich im Tambour, dessen Travéen durch gekuppelte, ebenfalls durch Postamente und verkröpfte Gesimspartien hervorgehobene Voluten strukturiert werden. Während die reicher gegliederten Travéen des Geschosses von Rundbögen überfangene Portal-Motive mit Ohrenrahmen und Dreiecksgiebeln sowie jeweils ein nicht erhaltenes ovales Ausstattungselement mit Ohrenrahmen aufnehmen, wurden die entsprechenden Travéen des Tambours ursprünglich von Kartuschen mit Gemälden geschmückt. Die schlichteren Travéen des Geschosses zeigen währenddessen von Rundbögen überfangene Nischen mit Konchen, diejenigen des Tambours hingegen rechteckige Öffnungen mit Dreiecksgiebeln. Die abschließende Rippenkuppel ist mit einer Laterne versehen, welche u. a. mit gekuppelten Voluten Motive des Tambours wiederaufnimmt.

e) Tabernakel mit kreuzförmig erweitertem Grundriß

Es wurde bereits ein dem Künstler Andrea Sansovino zugeschriebener Entwurf des späten Quattrocento besprochen, der ein über oktagonalem Grundriß konzipiertes Tabernakel mit vier kreuzförmig angeordneten Portiken zeigt (Abb. 14).⁴⁰⁶ Diese an drei Seiten offenen Strukturen weisen jeweils einen mit Oculi versehenen, zur Kuppel überleitenden Tambour auf und werden von Voluten-förmigen Konsolen gestützt. Der Tambourzone dieser untergeordneten Kuppeln entspricht ein Zwischengeschoß, auf das ein mit Biforen versehener Tambour sowie die Hauptkuppel folgen. Mit diesem Entwurf hat dieser architektonische Typus bereits weitestgehend eine seiner für das 16. Jahrhundert verbindlichen Formen angenommen. Diese bestand darin, daß an ein über oktagonalem oder rundem Grundriß konzipiertes Tabernakel kreuzförmig angeordnete, durch freistehende Säulen und Satteldächer gebildete Portiken – vielfach mit Treppenhäusern – im Sinn einer in die Tiefe geführten Ädikula anschlossen. Dabei konnten die Werke ein zweites Geschoß oder auch nur einen Tambour aufweisen. Dies belegen drei nach Zeichnungen Giovanni Battista Montanos gestochene Tabernakelentwürfe (Abb. 48, 49 und 50).⁴⁰⁷ Eine Variante dieses Typus konnte darin bestehen, daß an ein kubisches Tabernakelgehäuse überkuppelte, Säulen-gestützte Portiken mit Treppenhäusern in Form eines griechischen Kreuzes anschlossen, wobei die Kuppeln teils von dem Tabernakelgehäuse, teils von den Säulen gestützt wurden. Ein cinquecentesker Entwurf dieser Art ist im Archiv der Dombauhütte von San Petronio in Bologna überliefert (Abb. 51).⁴⁰⁸ Das Tabernakel, das durch stützende, mit Voluten geschmückte Elemente aufgesockelt ist,⁴⁰⁹ weist darüber hinaus ein polygonales zweites Geschoß mit bekrönender Balustrade, einen Tambour sowie eine abschließende Rippenkuppel auf, die den untergeordneten Kuppeln entsprechend dimensioniert ist. Daß es sich hierbei um eine Variante des kreuzförmig erweiterten Typus gehandelt hat, bestätigt eine weitere, mit diesem Entwurf übereinstimmende Zeichnung in der Biblioteca Universitaria in Padua (Abb. 52).⁴¹⁰ Im Rahmen des

⁴⁰⁶ S. S. 16.

⁴⁰⁷ Montano 1684, *Tabernacoli*, S. 5, 14 u. 16.

⁴⁰⁸ Armadio V, Nr. 244. Möglicherweise entstand der Tabernakelentwurf in dem Zeitraum von 1547-1552 als konkurrierender Entwurf zu dem Projekt Vignolas (Tuttle 2002, S. 146f., Kat.-Nr. 27).

⁴⁰⁹ Zu der Aufsockelung eines Tabernakel durch stützende Elemente s. S. 82ff.

⁴¹⁰ Manuskript 764, fol. 59r, *Tabernakelentwurf* (Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek).

gesichteten Materials lassen sich keine erhaltenen Werke dieses Typus nachweisen.

f) Bewertung des Umgangs mit der architektonischen Formensprache

Mit der Untersuchung der architektonischen Typen wurden die im 16. und frühen 17. Jahrhundert verbreiteten Gesamtkonzeptionen sowie ihr gängiges Formenrepertoire vorgestellt. Bis auf wenige Ausnahmen sind die im Katalog und in dessen Anhang aufgeführten Tempietto-Tabernakel hinsichtlich ihrer architektonischen Gestaltung einem solchen Typus verpflichtet.⁴¹¹ Vielfach wurde die durch einen Typus vorgegebene „standardisierte“ Konzeption ohne eine darüber hinausgehende Auseinandersetzung mit der architektonischen Formensprache übernommen. Dies betrifft insbesondere eingeschossige Tabernakel, während sich bei der Gestaltung eines zweiten Geschosses zumeist ein etwas freierer Umgang mit dem Formenrepertoire zeigt.⁴¹² Ein Kriterium, das diese mit den architektonischen Typen konformen oder weitestgehend übereinstimmenden Tabernakelarchitekturen jedoch voneinander unterscheidet, ist die Rezeption der Monumentalarchitektur.⁴¹³

Von Bedeutung für die Wirkung des Tabernakels ist darüber hinaus das Verhältnis des architektonischen Gehäuses zur malerischen und skulpturalen Ausstattung bzw. zu den verwendeten Materialien. Die Ausstattung kann rein skulptural oder malerisch gehalten sein oder beide Gattungen miteinander verbinden. Bei einer Vielzahl von Tabernakeln gibt es die Tendenz, sie der architektonischen Struktur unterzuordnen. Dies bedeutet, daß die Ausstattung – entsprechend der Monumentalarchitektur – hauptsächlich auf Nischenfiguren, Spiegel mit Inschriften oder Tondi mit Reliefs beschränkt ist und es daneben eine etwas reichere Ausschmückung der zentralen Travée mit der Hostienkammertür durch Reliefs oder Malereien gibt.⁴¹⁴ Ein extremes Beispiel dieser Art stellt das Tabernakel der Kirche Santa Maria dei Lumi in San Severino Marche dar.⁴¹⁵ Die nicht erhaltene skulpturale Ausstattung beschränkte sich auf Nischenfiguren sowie vermutlich auf ein Relief an der Hostienkammertür. Die malerische Ausschmückung von Spiegeln, Oculi und Rundbögen hingegen wurde nicht wie bei zahlreichen anderen Werken genutzt, um Heiligenfiguren, eucharistische Symbole oder Szenen der Passion Christi zu zeigen. Stattdessen sind Fenster wiedergegeben, die z. T. Butzenscheiben imitieren, so daß dieses Tabernakel – abgesehen von dem vermutlich zur ursprünglichen Ausstattung zählenden Relief der Frontseite – eine reine Kleinarchitektur darstellte. Daneben können Tabernakelarchitektur und

⁴¹¹ Es lassen sich Tabernakel nachweisen, die nur hinsichtlich ihrer Grundrißform und eventuell einzelner Übereinstimmungen des Aufrisses mit einem architektonischen Typus in Verbindung gebracht werden können. Hierzu zählen die Tabernakel in Santa Maria in Farfa und in Cascia, im Dom zu Mailand und im Diözesanmuseum in Fermo (s. o.). Daneben ist als absolute Ausnahme im Rahmen des gesichteten Materials das viergeschossige römische Werk in Santo Stefano Rotondo anzuführen, welches an keinen Typus angelehnt ist, sondern stattdessen die Monumentalarchitektur rezipiert (s. S. 71).

⁴¹² Dies läßt sich für zweigeschossige, über polygonalem und viereckigem Grundriß gestaltete Werke belegen (s. o.).

⁴¹³ Dieser Aspekt wird im folgenden Kapitel ausführlich erläutert.

⁴¹⁴ Als Beispiele seien die Tabernakel in San Giovanni Battista in Celano, in der Kartause San Cristoforo in Ferrara, im Museo della Castellina in Norcia und im Museum der säkularisierten Kirche Sant'Antonio Abata in Cascia genannt (s. Kat.-Nrn. 59, 62, 43 u. 39).

⁴¹⁵ S. Kat.-Nr. 56.

-ausstattung gleichermaßen zur Geltung kommen. Dies trifft auf reich ausgestattete Werke wie beispielsweise dasjenige in der Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore zu,⁴¹⁶ da hier die Haupttravéen des Untergeschosses sowie sämtliche Travéen des Tambours mit großformatigen Reliefs geschmückt sind.⁴¹⁷ Eine nochmals gesteigerte Betonung der Tabernakelausstattung führt insbesondere bei einfach konzipierten Architekturen dazu, daß das Tabernakelgehäuse hauptsächlich als Bildträger für Reliefs oder Malereien dient. Hierbei erstreckt sich die Ausstattung über die gesamte Travée, wie die Werke in den Diözesanmuseen in Visso und Osimo, in der Kartause San Lorenzo in Padula sowie auch im Sieneser Raum belegen.⁴¹⁸ Schließlich kann die Dominanz der skulpturalen Ausstattung so weit gehen, daß diese die architektonische Struktur durchsetzt. Besonders deutlich wird dies bei dem Tabernakel in San Luigi dei Francesi in Rom, dessen Säulen durch Karyatiden in Gestalt der vier Evangelisten ersetzt wurden.⁴¹⁹ Abgesehen von der Kuppel sind keine architektonischen Einzelformen mehr vorhanden, da Basen, Kapitelle, das Gebälk sowie auch die Laterne ornamental oder figürlich überformt wurden.⁴²⁰ Ferner kann bei marmornen Tabernakeln die architektonische Struktur durch eine ornamentale Verwendung von Buntmarmor in den Hintergrund treten oder verunklärt werden. Neben dem Werk in Santa Maria Maggiore in Bettona veranschaulichen dies die Tabernakel in Santo Spirito in Florenz und in der Kartause San Lorenzo bei Florenz.⁴²¹

2. Die Rezeption der Monumentalarchitektur in der architektonischen Gestaltung des Tempietto-Tabernakels

Die Rezeption der Monumentalarchitektur konnte sich auf unterschiedliche Weise in der architektonischen Gestaltung des Tabernakels niederschlagen. Sie kommt in der Ausarbeitung von Einzelformen und in der architektonischen Gesamtkonzeption zum Ausdruck, womit die Rezeption des Zeitstils einhergeht. Dieser Einfluß der Monumentalarchitektur auf die Kleinarchitektur liegt darin begründet, daß die mit der Anfertigung eines Tempietto-Tabernakels beauftragten Künstler vielfach selbst als Architekten tätig waren oder zumindest über entsprechende Kenntnisse verfügten, wie beispielsweise die Zimmerleute⁴²² und Holzschnitzer.

Vasari betont die zentrale Bedeutung des Zimmerhandwerks für die Ausbildung zum Architekten: Da der Zimmermann bzw. Holzschnitzer Ornamente schuf, die nicht nur hinsichtlich ihrer Größe, ihrer räumlichen Anordnung und Proportionen aufeinander abgestimmt sein mußten, sondern auch auf das Bauwerk selbst, konnte eine ausführliche und wissenschaftliche Analyse

⁴¹⁶ S. Kat.-Nr. 8.

⁴¹⁷ Weitere Beispiele dieser Art stellen u. a. die Tempietto-Tabernakel in der Lateranbasilika, in San Lorenzo in Spello und in San Maurizio in Ponte in Valtellina dar (s. Kat.-Nrn. 3, 45 u. 66).

⁴¹⁸ S. Kat.-Nrn. 57, 49, 61, 22 u. 29.

⁴¹⁹ S. Kat.-Nr. 5.

⁴²⁰ Ein etwas skulptural überformtes Tabernakel befindet sich ferner in Santa Maria in Farfa (s. Kat.-Nr. 11).

⁴²¹ S. Kat.-Nrn. 37, 17 u. 15.

⁴²² Die Tätigkeiten eines Zimmermanns umfaßten im 16. Jahrhundert auch feinere Arbeiten, wie sie nach unserem heutigen Verständnis ein Kunstschreiner ausführen würde.

der architektonischen Einzelemente ihn dazu befähigen, als Architekt tätig zu werden.⁴²³ Darüber hinaus arbeiteten Zimmerleute hinsichtlich der Anfertigung von Architekturmodellen eng mit Architekten zusammen.⁴²⁴ Die Ausführung solcher Modelle schulte nicht nur die Kenntnisse hinsichtlich der Gestaltung der architektonischen Einzelemente und ihres Verhältnisses zueinander, sondern stand aufgrund des kleinen Maßstabs gleichzeitig der Anfertigung von Tabernakeln nahe. In Werkstätten wie beispielsweise derjenigen des Holzschnitzers und Zimmermanns Giovanni Battista Montano in Rom wurden sowohl Architekturmodelle als auch Tabernakel angefertigt.⁴²⁵ Da die Tätigkeitsbereiche von Zimmerleuten, Holzschnitzern und Architekten im Cinquecento ineinandergriffen und sich überschneiden konnten, ist es nicht überraschend, daß auch die Anfertigung eines Tabernakels von Künstlern sämtlicher dieser unklar umrissenen beruflichen Bereiche wahrgenommen wurde.⁴²⁶

Die Zahl der Architekten, die nachweislich im 16. Jahrhundert Tempietto-Tabernakel entworfen haben, ist äußerst umfassend. Aufgrund der gesteigerten Bedeutung, die dem Tabernakel und seiner Inszenierung innerhalb des Kirchenraums in der Gegenreformation zukam, handelte es sich hierbei um eine unverzichtbare gestalterische Aufgabe. Je nach Anspruch und Aufwand der Stiftung konnte es in Form einer raffinierten und reich ausgestatteten architektonischen Miniatur gestaltet sein und darüber hinaus den Fokus einer komplexen Anlage bilden. Es ist daher nicht überraschend, daß ein Großteil der Architekten dieser z. T. mit Prestige verbundenen Aufgabe im Verlauf ihrer Karriere nachgegangen ist. Dies läßt sich u. a. für Michelangelo (1475-1564),⁴²⁷ Baldassare Peruzzi (1481-1536),⁴²⁸ Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573),⁴²⁹ Giorgio Vasari (1511-1574),⁴³⁰ Bartolomeo Ammannati (1511-1592),⁴³¹ Pirro Ligorio (1514-

⁴²³ Barocchi/Bettarini 1974, Bd. 4, S. 609; Anderson 1999, S. 91.

⁴²⁴ Ebenda.

⁴²⁵ Ringbeck in Dictionary, Bd. 22, S. 4f.

⁴²⁶ Daneben konnten Tempietto-Tabernakel auch von Bildhauern, Goldschmieden und Bronzegießern entworfen und ausgeführt werden (s. Kat.-Nrn. 45, 52, 64 u. 66).

⁴²⁷ S. Kat.-Nr. 61 u. Montagu 1996, S. 199f.

⁴²⁸ S. S. 81.

⁴²⁹ S. Kat.-Nr. 10 u. S. 32, 59 u. 70.

⁴³⁰ Vasari entwarf nachweislich Tempietto-Tabernakel für die Kathedralen von Pistoia und Ascoli Piceno sowie für die Florentiner Kirche Santa Croce (zu letzterem Werk s. Kat.-Nr. 16). Aus der Korrespondenz zwischen Vasari und dem Bischof von Pistoia, dem Florentiner Giovan Battista Ricasoli (1560-1572) aus dem Jahr 1564 geht hervor, daß letzterer den Künstler mit dem Entwurf eines Tabernakels für den Hochaltar seiner Kathedrale nach dem Vorbild des Sieneser Domtabernakels beauftragt hatte (Frey 1930, S. 149; Trionfi Honorati 1975, S. 57; Acidini Luchinat 2003, S. 124f.). Das monumentale holzgeschnitzte, vergoldete und von Battista Naldini bemalte Werk wurde 1566 in der Kathedrale aufgestellt. Noch im gleichen Jahr kritisierte jedoch der Bischof die schlechte Qualität der Ausführung, da das Werk nicht wie üblich im Inneren befestigt worden und zudem aufgrund von Mängeln am Schaft instabil und schief war. Ferner ließ dessen Vergoldung zu wünschen übrig (Frey 1930, S. 274 u. 280f.; Trionfi Honorati 1975, S. 57; Acidini Luchinat 2003, S. 124f.). Von dem 1609 vom Hochaltar entfernten Tabernakel, welches einer Notiz aus dem Jahr 1651 zufolge stark beschädigt und wurmstichig war, haben sich nur fünf, im Museo Civico von Pistoia befindliche Tafeln erhalten (Acidini Luchinat 1982, S. 131ff.; Acidini Luchinat 2003, S. 124). Zu dem Aufstellungskontext des Tabernakels zählte ein mit Bildtafeln ausgestattetes Retabel, von dem sich insgesamt acht Tafeln erhalten haben (Zwei Tafeln befinden sich in der Kathedrale, die übrigen im Museo Civico von Pistoia. Museo Civico 1982, S. 132; Acidini Luchinat 2003, S. 124f.). Ferner flankierten zwei von dem Holzschnitzer Nigi di Matteo della Neghittosa gefertigte und von Ceseri di Vinci Pieri bemalte und vergoldete Kandelaber haltende Engel das Tabernakel, die im August 1567 noch unvollendet waren und von deren Ausführung Ricasoli sich eine bessere Qualität erhoffte

1583),⁴³² Bernardo Buontalenti (1536-1608),⁴³³ Flaminio Ponzio (1560-1613), Onorio Longhi (1568-1619) und Girolamo Rainaldi (1570-1655) belegen.⁴³⁴

Die Gelegenheit, ein Tabernakel zu konzipieren, konnte sich für Architekten auf unterschiedliche Weise ergeben. Es ist anzunehmen, daß bei dem Neubau einer Kirche oder auch einer Sak-

(Die Skulpturen befinden sich im Museo Capitolare in Pistoia. Frey 1930, S. 280 u. S. 345; Acidini Luchinat 1982, S. 132; Acidini Luchinat 2003, S. 125).

Zudem beauftragte der aus Arezzo stammende Bischof von Ascoli Piceno Pietro Camaiani (1566-1579) Giorgio Vasari im Jahr 1573 mit einem Tabernakelentwurf für seine Kathedrale (Cantalamessa Carboni 1830, S. 159; Frey 1930, S. 767; Trionfi Honorati 1975, S. 58). Das holzgeschnitzte, bemalte und vergoldete Tempietto-Tabernakel, das im Mai des Jahres 1574 noch nicht vollendet war, wurde von dem Holzschnitzer Berto Alberti und seinem Bruder Girolamo ausgeführt, was aus Zahlungsbelegen aus dem Jahr 1576 hervorgeht: Die beiden Holzschnitzer erhielten 260 *scudi* für die Anfertigung des Tabernakels, zweier Engel und einer Lampe für den Sakramentsaltar (Fabiani 1959, S. 209; Ascoli Piceno, Archivio Capitolare, Dokumente XVI, in Trionfi Honorati 1975, S. 60). Im frühen 18. Jahrhundert befand sich das Tabernakel nicht mehr in der Kathedrale, sondern in einer an das Baptisterium angrenzenden Räumlichkeit und wird beschrieben als „*un ciborio in legno di elegante artificio e considerabile grandezza, tutto indorato, come molte statuette di rilievo, colonnati, balaustri, nicchie, trofei, e simiglievoli abbellimenti, di perfettissima architettura, e istoriette ben colorite, che lo rendono mirabile e singolare*“ (Lazzari 1724, S. 14; Trionfi Honorati 1975, S. 58f.). Während es im Jahr 1790 von Orsini noch als „*privo del finimento o secondo ordine, il quale è stato adoperato altrove, per uso parimenti di ciborio*“ beschrieben wird, bezeichnet Carducci das Tabernakel im Jahr 1853 als verschollen (Orsini 1790, S. 22; Carducci 1853, S. 71; Trionfi Honorati 1975, S. 59). Nach Auffassung von Trionfi Honorati hatte man das Werk jedoch in den Lagerräumen der Kathedrale untergebracht, da für das Jahr 1873 der Ankauf eines ausgedienten Tabernakels aus diesen Räumen durch die Ascolaner Kirche Santi Angeli Custodi überliefert ist (Memorie di Parrocchia della Chiesa dei SS. Angeli Custodi in Trionfi Honorati 1975, S. 59 u. 61, Anm. 16). Mit der überlieferten Notiz des Tabernakelankaufs ist jedoch keineswegs belegt, daß es sich tatsächlich um das Werk Vasaris gehandelt hat. Genaugogut könnte es sich um ein jüngeres, ausgedientes Tabernakel der Kathedrale gehandelt haben. Die Autorin ist jedoch davon überzeugt, daß das Werk sich heute in überarbeiteter Form in der Chiesa del Crocifisso in Ascoli Piceno befindet (Trionfi Honorati 1975, S. 59). Die Identifikation des cinquecentesken Werks (Abb. 53) mit dem Tabernakel der Chiesa del Crocifisso ist jedoch aus verschiedenen Gründen nicht plausibel. Das Tabernakel stimmt nicht mit der oben zitierten Beschreibung überein, da es nicht besonders groß ist und ferner keine „*istoriette ben colorite*“ aufweist, welche die Autorin daher an dem im späten 18. Jahrhundert als verschollen bezeichneten zweiten Geschoß vermutet. Viel entscheidender ist jedoch die Tatsache, daß das über quadratischem Grundriß konzipierte Tabernakel hinsichtlich der Gestaltung seiner Front mit keinem der oben besprochenen Typen übereinstimmt. Ungewöhnlich und für das 16. Jahrhundert nicht denkbar ist die Unterteilung der Tabernakelfront in nur eine einzige, von einer gesprengten Ädikula gerahmte Travée, die zudem kurviert ist. Zwar vermutet Trionfi Honorati in den eindeutig nicht cinquecentesken Motiven der Tabernakelfront wie dem Portal, dem Baldachin und der Schublade der Sockelzone Eingriffe des 19. Jahrhunderts (ebenda). Jedoch spricht die Kurvierung der Front, die sogar die Pilaster, deren Postamente und das Gebälk miteinbezieht, für eine einheitliche Konzeption des Tabernakels. Darüber hinaus legen die oben zitierte Beschreibung und ein Vergleich mit dem Vasari-Tabernakel in Santa Croce nahe, daß auch das Werk in Ascoli Piceno reich mit architektonischen, vermutlich sehr elaborierten Einzelformen ausgestaltet war. Daher kann es sich hier kaum um das von Vasari entworfene Tabernakel, sondern nur um ein zu einem späteren Zeitpunkt entstandenes Werk handeln.

Abschließend ist das Tempietto-Tabernakel in Santa Maria delle Querce in Lucignano zu erwähnen, das möglicherweise von Vasari entworfen worden ist (s. Kat.-Nr. 13).

⁴³¹ S. S. 103.

⁴³² S. Kat.-Nr. 64.

⁴³³ Die Autorschaft des 1593 errichteten, von Domenico Atticciati ausgeführten ehemaligen Hochaltartabernakels von Santa Maria del Carmine in Florenz wird in einer Quelle des frühen 17. Jahrhunderts Buontalenti zugeschrieben (Buonmattei 1632, S. 7f.; Richa 1762, S. 41; Biadi 1824, S. 167; Fara 1995, S. 163; Cresti 1997, S. 16). Darüber hinaus schuf Buontalenti verschiedene Tabernakelentwürfe für den Hochaltar von Santo Spirito in Florenz (s. u.) und für die Cappella dei Principi an San Lorenzo in Florenz (Przyborowski 1982, Bd. 1, S. 119f.; Fara 1995, S. 161ff.).

⁴³⁴ Zu den drei letztgenannten Architekten s. u.

ramentskapelle im allgemeinen der tätige Architekt selbst das Tabernakel sowie die entsprechende Altaranlage entwarf. Dies läßt sich anhand von Entwürfen Buontalenti für die Cappella dei Principi belegen.⁴³⁵ Darüber hinaus besteht bei einer Reihe weiterer Werke, zu denen das ehemalige Hochaltartabernakel von Il Gesù in Rom zählt, Anlaß zu dieser Vermutung. Es entstand in dem Zeitraum, in dem Giacomo della Porta die Bauleitung innehatte.⁴³⁶ Für seine Autorschaft sprechen zum einen charakteristische architektonische Motive, die das Tabernakel schmücken. Zum anderen wird das Retabel, dem das Tabernakel vorgelagert war, seit dem 17. Jahrhundert in der Guidenliteratur Giacomo della Porta zugeschrieben.⁴³⁷ Weitere Tabernakel, die im Zuge eines Neubaus vom leitenden Architekten entworfen worden sein könnten, stellen die ehemaligen Tabernakel der Cappella Paolina im Vatikan⁴³⁸ und in der von Carlo Maderno errichteten Sakramentskapelle von San Paolo fuori le Mura dar,⁴³⁹ ferner die Werke in der Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore und in San Giacomo in Augusta in Rom sowie das Tabernakel in Santa Maria delle Querce in Lucignano.⁴⁴⁰ Darüber hinaus wurden im 16. Jahrhundert oftmals Umgestaltungen des Hochaltarsbereichs vorgenommen, die mit der Stiftung eines prächtigen neuen Tabernakels einhergingen.⁴⁴¹ Manchmal wurde jedoch auch nur ein neues Tabernakel gestiftet. Hierbei konnten die Auftraggeber von verschiedenen Architekten Tabernakelentwürfe und auch Modelle einholen, so daß eine Wettbewerbssituation zwischen den Architekten gegeben war. Dies ist für die geplante, aber nicht zur Ausführung gekommene Stiftung eines neuen Tabernakels in der Mailänder Kirche Santa Maria presso San Celso belegt.⁴⁴² Im Jahr 1602 wurden Tabernakelentwürfe von insgesamt sieben Architekten eingeholt, welche z. T. bis zu drei Entwürfe mit Grund- und Aufrissen einreichten. Es handelte sich hierbei um die Architekten Flaminio Ponzio, Onorio Longhi, Girolamo Rainaldi, Torriani Orazio, Matteo Castello, Giovanni Guerra (1544-1618) und einen als „messer Battista milanese“ bezeichneten Architekten.⁴⁴³ Ebenso verfuhr man bei der Neugestaltung des Chores von Santo Spirito in Florenz, anläßlich derer man u. a. von Bernardo Buontalenti Tabernakelentwürfe sowie auch ein Modell einholte, bevor man sich für das Projekt des Architekten Giovan Battista Caccini entschied.⁴⁴⁴ Ein Charakteristikum hinsichtlich der Anfertigung derjenigen Tabernakel, deren Autorschaft auf Architekten zurückzuführen ist, bestand in einer klaren Trennung der Aufgabenbereiche: Während der Architekt den Entwurf schuf, führte in der Regel ein anderer Künstler das Tabernakel aus. Hierbei konnte es sich um einen Holzschnitzer oder Zimmermann,⁴⁴⁵ einen Gold-

⁴³⁵ Fara 1995, S. 161f., S. 222 u. Kat.-Nr. 159f.

⁴³⁶ S. Kat.-Nr. 1.

⁴³⁷ Ebenda u. S. 71f.

⁴³⁸ Die Autorschaft dieses Tabernakels geht möglicherweise auf Antonio da Sangallo d. J. zurück (s. S. 33 u. S. 88).

⁴³⁹ Zur Autorschaft der Kapelle s. Hibbard 1971, S. 208.

⁴⁴⁰ S. Kat.-Nrn. 8, 2 u. 13.

⁴⁴¹ S. S. 25f.

⁴⁴² Latuada 1737, Bd. 3, S. 64.

⁴⁴³ Baroni 1940, S. 278f.

⁴⁴⁴ Giovannozzi 1932, S. 516; Fara 1995, S. 163f. u. Kat.-Nrn. 189-191; Morrogh 1985, S. 157ff.; Acidini Luchinat 1996, S. 339f.

⁴⁴⁵ S. Kat.-Nr. 16. Dies ist ebenfalls dem 1584 aufgesetzten Vertrag für das Tabernakel einer Mailänder Kirche zu entnehmen: „*Io maestro Gio. Pietro Appiano maestro di legnami della parochia di s. Giorgio al pozzo bianco*

schmied,⁴⁴⁶ Bronzegießer,⁴⁴⁷ Bildhauer oder Steinmetz⁴⁴⁸ handeln.

Darüber hinaus war es jedoch auch üblich, daß Holzschnitzer Tabernakel selbst konzipierten und ausführten. Dies läßt sich für die von Gaspare und Camillo Angelucci gefertigten Werke belegen⁴⁴⁹ und ist ebenso für das von Matteo Scarsoni geschaffene Tabernakel anzunehmen.⁴⁵⁰ Es ist jedoch davon auszugehen, daß es in großen Werkstattbetrieben, wie sie von dem Holzschnitzer Berto Alberti⁴⁵¹ und von dem als Holzschnitzer und Zimmermann tätigen Giovanni Battista Montano betrieben wurden, wiederum eine Aufteilung der Arbeitsbereiche gab, die darin bestand, daß die Werkstatt-Mitarbeiter Tabernakel nach Entwürfen oder Modellen des Meisters schufen.⁴⁵² Für Berto Alberti ist interessanterweise belegt, daß er nicht nur Tabernakel entwarf⁴⁵³ und manche Werke auch eigenhändig ausführte, welche er inschriftlich als solche zu kennzeichnen pflegte,⁴⁵⁴ sondern ebenfalls Tabernakel nach Entwürfen von Architekten schuf, wie im Fall des von Vasari entworfenen Werks für die Kathedrale von Ascoli Piceno.⁴⁵⁵

Die architektonische Gestaltung des Tabernakels wurde jedoch nicht nur durch die Ausbildung der Künstler, sondern auch durch die Vorstellungen und Ansprüche der Auftraggeber beeinflusst. Hinsichtlich des oben erwähnten Entwurfs Girolamo Rainaldi für Santa Maria presso San Celso wurden Bedenken bezüglich der vielen Vorsprünge, der Kleinteiligkeit der architektonischen Glieder sowie betreffs der architektonischen Plausibilität ausgesprochen:

*„Quello di Gerolamo Rainaldi è ricchissimo disegno et, oltre che riuscirebbe di grandissima spesa, temo anco per più ragioni che le cinque cuppolette et i tanti ressalti, rotture et piccolezza de' membri non facessero riuscire l'opera dritta et di maniera antica moderna, nè so vedere nella pianta dov'egli facci posare la cupola maggiore, oltre il parere anco tutta la pianta assai debole.“*⁴⁵⁶

[...] prometto [...] di fare uno tabernacolo all'altare maggiore nella chiesa di detti Priore et padri di tale misura, ornamento et intaglio come si vede nel disegno qual tenerà nelle sue mani il detto sig.^{re} Architetto et che [...] sarà di bon legname, intagli giusti et proporzionati al giudizio del detto sig.^{re}“ (Forcella 1895, S. 43).

⁴⁴⁶ S. Kat.-Nr. 3.

⁴⁴⁷ S. Kat.-Nr. 64.

⁴⁴⁸ S. Kat.-Nrn. 2 u. 10.

⁴⁴⁹ S. Kat.-Nrn. 57, 58 u. 36.

⁴⁵⁰ S. Kat.-Nr. 41.

⁴⁵¹ Chieli 2000, S. 30ff.

⁴⁵² Es sind zahlreiche Tabernakelentwürfe Montanos in Form von Stichen überliefert. (s. S. 60 u. S. 69ff.).

⁴⁵³ Chieli 2000, S. 32f.

⁴⁵⁴ Ebenda, S. 32.

⁴⁵⁵ S. Anm. 430. Es handelte sich jedoch nicht bei allen von Alberti und seiner Werkstatt geschaffenen Tabernakeln um Tempietto-Tabernakel, sondern auch um Werke anderer Tabernakeltypen (s. S. 22).

⁴⁵⁶ Baroni 1940, S. 278.

a) Die Rezeption des Zentralbaus sowie der Einfluß von ideellem und experimentellem Gedankengut hinsichtlich der Gesamtkonzeption⁴⁵⁷

Die über hexagonalem, oktagonalem, rundem und kreuzförmig erweitertem Grundriß konzipierten Tabernakeltypen stellen per se schon eine Rezeption des zeitgenössischen Zentralbaus dar. Darüber hinaus belegt die architektonische Gestaltung einiger Werke und Entwürfe eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Zentralbaugedanken, die sich in der Rezeption konkreter Vorbilder sowie in einer ideellen oder experimentellen architektonischen Konzeption artikuliert. Hierbei konnte eine entsprechende Ausarbeitung und Proportionierung der Einzelformen sowie die Unterordnung der Tabernakelausstattung unter die architektonische Struktur zu einem Konkurrenzverhältnis zwischen Klein- und Monumentalarchitektur führen. In extremen Fällen konnten die Grenzen zwischen diesen Bereichen so weit verunklärt werden, daß Architekturmodelle als Sakramentstabernakel genutzt und Tabernakelentwürfe als geeignet für die Monumentalarchitektur betrachtet werden konnten. Dies belegen die Baugeschichte der Cappella dei Principi an San Lorenzo in Florenz, die Entstehung des ehemaligen Hochaltartabernakels von San Lorenzo in Perugia sowie die Auftragsgeschichte des nicht realisierten Tabernakels der Mailänder Kirche Santa Maria presso San Celso.

An der langwierigen Planungs- und Baugeschichte der Cappella dei Principi⁴⁵⁸ beteiligte sich spätestens ab 1598 der Architekt Giacomo della Porta, der noch im gleichen Jahr von Ferdinand I. damit beauftragt wurde, ein *modello di tutto tondo*, d. h. ein vollplastisches Modell seines Projekts bei Giovanni Battista Montano in Rom anfertigen zu lassen.⁴⁵⁹ Zu Beginn des Jahres 1600 jedoch äußerte Ferdinand I. Kritik an diesem Modell, obwohl es den Absprachen gemäß ausgeführt worden war, und monierte zudem die hohen Kosten. Montano hatte zum damaligen Zeitpunkt 100 *scudi* für die Anfertigung des Modells erhalten und hielt dieses in seiner Werkstatt fest, da man ihm nur weitere 200 *scudi* in Aussicht stellte und die darüber hinausgehenden, noch ausstehenden Zahlungen verweigerte. Der Großherzog hatte mittlerweile das Interesse an einer Realisierung des Projekts della Portas verloren und hielt den in dieser Angelegenheit als Vermittler eingesetzten, an seinem Hof als „Kunstintendanten“ tätigen Emilio de Cavalieri dazu an, den Schätzwert des Modells zu drücken.

Von Florentiner Seite wurde in diesem Konflikt interessanterweise das Argument hervorgebracht, daß das Tabernakel der Kirche San Friano angeblich vergleichbar sei, jedoch insgesamt

⁴⁵⁷ Es sei darauf hingewiesen, daß bei Tempietto-Tabernakeln mit nicht zentralisiertem Grundriß die Monumentalarchitektur hinsichtlich der Fassadengestaltung rezipiert werden konnte. Dies belegen Tabernakelentwürfe mit rechteckigem Grundriß Giovanni Battista Montanos, die u. a. aufgrund einer Steigerung der Plastizität zur Mitte hin Gemeinsamkeiten mit frühbarocken Kirchenfassaden aufweisen (Montano 1684, *Tabernacoli*, S. 21 u. S. 23). Ebenso läßt sich der Einfluß von experimentellem Gedankengut bei Tabernakelentwürfen Montanos über rechteckigem Grundriß nachweisen (Montano 1684, *Tabernacoli*, S. 24). Dies gilt ebenso für einen Entwurf Antonio della Partes, auch genannt Antonio Particini (gestorben 1588), welcher ein Tabernakel über dem Grundriß eines halben Hexagons mit angrenzenden seitlichen Travéen zeigt (Collobi Ragghianti 1974, S. 139). Im Rahmen dieser Arbeit wird jedoch die wesentlich bedeutendere Rezeption des Zentralbaus in Tabernakelarchitekturen exemplarisch untersucht.

⁴⁵⁸ Einen Überblick über die wichtigste Literatur zur Baugeschichte dieser Kapelle bietet Schwager 1993, S. 146, Anm. 1.

⁴⁵⁹ Ebenda, S. 150.

nur 200 *scudi* gekostet habe. Selbstverständlich war man sich der Tatsache bewußt, daß ein Sakramentstabernakel hinsichtlich seiner Gestaltung und Funktion nicht mit einem Architekturmodell gleichzusetzen war. Selbst Emilio de Cavalieri, der in diesem Rahmen die Interessen des Großherzogs vertreten sollte, versuchte vergeblich, letzteren davon zu überzeugen, daß das Modell einen größeren Wert besitze als ein Tabernakel.⁴⁶⁰ Da Ferdinand I. jedoch die Kosten für dieses nicht mehr auszuführende Modell möglichst gering halten wollte, lieferte die äußerliche Ähnlichkeit zwischen dem Modell und zeitgenössischen Tabernakeln offenbar einen gelegenen Vorwand, um den Preis zu drücken. Schließlich mußte Cavalieri selbst den restlichen Betrag auslegen, woraufhin im Frühjahr 1601 das farbig gefaßte Modell auf dem Seeweg – in vier große Kisten verpackt – nach Florenz versandt wurde.⁴⁶¹ Noch im gleichen Jahr wurde es in zwei Teile zersägt, die beide zu etwa 2,34 m hohen und 2,04 m breiten Sakramentstabernakeln umgearbeitet wurden. Die jeweils über dem Grundriß eines halben Oktogons konzipierten Werke waren mit Säulen- und Pilasterordnungen, Treppen, Nischen, Tafeln, Bögen sowie Verkröpfungen versehen und kamen in den bedeutendsten Kirchen der von den Medici gegründeten Hafenstädte Livorno und Portoferraio zur Aufstellung.⁴⁶² Für die Modellhälfte, die für den Dom zu Livorno bestimmt war, ist belegt, daß ihre Umarbeitung einschließlich der Faßarbeit in denselben Werkstätten und z. T. durch dieselben Handwerker vorgenommen wurde, die auch die neuen Architekturmodelle für die Cappella dei Principi fertigten. Dies nimmt Schwager ebenfalls für die Umgestaltung der zweiten Modellhälfte an.⁴⁶³ Die Tatsache, daß einem ausgedienten, für den Bau einer Kapelle bestimmten Architekturmodell die Funktion eines Sakramentstabernakels zugedacht wurde, veranschaulicht in zugespitzter Form, daß das Tempietto-Tabernakel mit der Monumentalarchitektur identisch sein konnte.

Ebenso verfuhr der Architekt Bino Sozi mit einem in langjähriger Arbeit gefertigten Modell für einen Kirchenbau. Als sich herausstellte, daß letzterer nicht realisiert werden konnte, entschloß sich der Architekt, das Modell zu einem Tabernakel umzuarbeiten, welches schließlich auf dem Hochaltar der Kathedrale San Lorenzo zu Perugia zur Aufstellung kam (Abb. 44):⁴⁶⁴

*„Aveva egli finito con non poca, e lunga fatica il modello d’un sontuoso, vasto, e vagio tempio, quando perduta la speranza di poterlo far fabricare gli cadde in pensiero di trarne, conforme il trasse un disegno per un tabernacolo, e cominciato a lavorare facile gli fu, dacchè il lavoro maggiore fatto già era, di terminarlo.“*⁴⁶⁵

Die Gleichwertigkeit von Klein- und Monumentalarchitektur wird darüber hinaus durch ein Tabernakelentwurf Flaminio Ponzios bestätigt, welchen der Architekt im Jahr 1602 für die Kirche Santa Maria presso San Celso in Mailand schuf. Der Entwurf wird hinsichtlich seiner architektonischen Konzeption gelobt, jedoch wird er bezeichnenderweise als geeigneter für eine Umset-

⁴⁶⁰ Ebenda, S. 150ff.

⁴⁶¹ Ebenda, S. 152.

⁴⁶² Die eine Modellhälfte wurde 1603 dem Dom San Francesco zu Livorno gestiftet, die zweite hingegen 1604 der Franziskanerkirche von Portoferraio auf Elba (Przyborowski 1982, S. 69; Schwager 1993, S. 153).

⁴⁶³ Ebenda.

⁴⁶⁴ S. S. 52.

⁴⁶⁵ Pascoli 1732, S. 132.

zung in der Monumentalarchitektur angesehen: „*Fra gli altri disegni mi pare che quello di Flaminio Pontio sia di buona architettura et fosse per riuscire più in fabrica grande che in un tabernacolo.*”⁴⁶⁶

Anhand eines Vergleichs zwischen dem von Giorgio Vasari entworfenen, 1569 auf dem Hochaltar von Santa Croce in Florenz errichteten Tabernakel⁴⁶⁷ mit einem Entwurf Antonio da Sangallos d. J. für einen Tempietto auf der Isola Bisentina⁴⁶⁸ wird im Folgenden das konkurrierende Verhältnis von Klein- und Monumentalarchitektur exemplarisch veranschaulicht. Das über oktagonalem Grundriß mit alternierend breiten und schmalen Travéen konzipierte eingeschossige Tabernakel weist eine für diesen architektonischen Typus charakteristische Gestaltung auf: Die übergeordneten Travéen werden durch vorkragende, von Säulen gestützte Gebälkpartien ausgezeichnet und nehmen ein Ädikula-artiges, von einem Rundbogen überfangenes Motiv auf. Die Nebentravéen hingegen öffnen sich zu Nischen, oberhalb derer sich quadratische Spiegel befinden. Es folgt ein ebenfalls oktogonaler Tambour mit rechteckigen Spiegeln in den Haupttravéen und oval geformten Oculi in den Nebentravéen, welcher zu einer Rippenkuppel überleitet.

Diese Merkmale charakterisieren – abgesehen von geringfügigen Unterschieden – die genannte Skizze auf dem Blatt 962 A in den Uffizien (Abb. 54). Übereinstimmend ist zudem ein sämtliche Travéen umspannendes Kämpfergesims, welches von den Rundbögen der übergeordneten Travéen ausgeht und an den Schmalseiten oberhalb der Nischen verläuft. Die Skizze weicht insofern von dem Florentiner Tabernakel ab, als die Haupttravéen von Dreiecksgiebeln bekrönt werden und die Schmalseiten Tondi anstelle von quadratischen Spiegeln aufweisen.⁴⁶⁹ Ferner hatte da Sangallo einen Sockel vorgesehen, auf den Vasari bei seinem Werk verzichtete. Insgesamt stimmen Tabernakel und Skizze nicht nur hinsichtlich von Grund- und Aufbau, sondern auch im Hinblick auf die Gesamtproportionen größtenteils überein. Des weiteren trägt eine elaborierte, der Monumentalarchitektur entsprechende Ausarbeitung der Einzelformen dazu bei, das Tabernakel als Sakralbau *en miniature* wirken zu lassen. Neben zahlreichen Schmuckstäben an Spiegeln, Oculi und am Gebälk, dessen Gesims ebenso wie dasjenige des Tambours von Konsolen gestützt wird, fallen in der Gebälkzone besondere Ecklösungen am Übergang zu den übergeordneten Travéen auf, da das Gebälk sich hier über den etwas vortretenden Pilasterrücklagen verkröpft. Zu erwähnen sind darüber hinaus Lisenen, welche die Nischen flankieren und in Höhe des umlaufenden Kämpfergesimses Kapitell-artig verkröpft sind. Schließlich läßt das Vorkragen der übergeordneten Travéen des Tambours, womit die Gestaltung des Hauptgeschosses wiederaufgenommen wird, auf eine sorgfältige architektonische Konzeption schließen. Aufgrund der großen Nähe des Tabernakels zur Monumentalarchitektur ist es durchaus vorstellbar, daß Vasari in dessen architektonische Konzeption Idealvorstellungen bezüglich klein dimensio-

⁴⁶⁶ Baroni 1940, S. 278.

⁴⁶⁷ S. Kat.-Nr. 16.

⁴⁶⁸ Antonio da Sangallo d. J., *Entwurf für einen Tempietto mit oktagonalem Grundriß für die Isola Bisentina (Capodimonte)*, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 962 Ar (Fagliari Zeni Buchicchio 2000, S. 192).

⁴⁶⁹ Das Tabernakel Vasaris weist ebenso wie die Skizze Ädikula-Motive mit Dreiecksgiebeln an den Haupttravéen auf, wobei eine Travée abweichend gestaltet ist, da das Motiv hier mit einem gesprengten Segmentbogengiebel versehen ist.

nierter Zentralbauten wie Kapellen hat miteinfließen lassen.

Idealvorstellungen könnten ebenfalls das von Vignola 1563 entworfene Tabernakel in Fara Sabina beeinflusst haben,⁴⁷⁰ das nachweislich von dem Gedankengut des Architekten hinsichtlich der Monumentalarchitektur geprägt wurde. Schwager verweist in diesem Zusammenhang auf einen vermutlich vor 1565 entstandenen Entwurf Vignolas für San Giovanni dei Fiorentini in Rom, der in verschiedener Hinsicht mit dem Tempietto-Tabernakel übereinstimmt (Abb. 55).⁴⁷¹ Neben dem Motiv der Rippenkuppel und der kassettierten tonnenüberwölbten Joche an den Haupttravéen der Kleinarchitektur und dem Narthex des Entwurfs zeigen sich Gemeinsamkeiten in der Gestaltung des Tambours.⁴⁷² In beiden Fällen werden die Joche durch kurvig ansteigende, sich verjüngende Streben mit Sockelgesims voneinander abgegrenzt. Übereinstimmend ist zudem das Palladio-Motiv, welches zwar unterschiedlich gestaltet ist, jedoch jeweils oberhalb der Kolonnade Spiegel zeigt. Schließlich werden Kleinarchitektur und Entwurf durch die Wiederholung von Motiven des Hauptgeschosses im Tambour verbunden. Während bei dem Entwurf nur die Ädikula mit Dreiecksgiebel einen Nachklang in den Fensteröffnungen des Tambours findet, wiederholen sich bei dem Sakramentstabernakel die bestimmenden Motive nicht nur im Tambour, sondern vermutlich ursprünglich auch in minutiöser Form in der nicht mehr erhaltenen Laterne.⁴⁷³ Darüber hinaus kann das von Schwager als typisch für den Entwurf Vignolas bezeichnete Hervorheben von Wölbungsflächen und abstrakten Grundformen zur Betonung der Eigenständigkeit der Bauglieder⁴⁷⁴ am Tabernakel u. a. in den Kreissegmentförmigen Sockeln der Stützen sowie in der Wölbung der unteren Tambourzone nachvollzogen werden. Ebenso werden beide Architekturen in ihrer Gesamtheit von vertikalen und horizontalen Achsen zu einem festen Gefüge zusammengefaßt.⁴⁷⁵ Der Vergleich zwischen den möglicherweise in etwa zeitgleich von Vignola entworfenen Zentralbauten belegt den Stellenwert des Tempietto-Tabernakels als eine Gelegenheit zur Umsetzung von Gedankengut, welches Architekten auch in anderen Kontexten beschäftigte und darüber hinaus ideeller Natur sein konnte. Für letzteren Aspekt spricht die Ausgewogenheit und Einheitlichkeit der Tabernakelarchitektur, die sich u. a. in der Wiederholung von Motiven und in der gleichmäßigen Umspannung durch vertikale und horizontale Achsen zeigt.

Neben Idealvorstellungen konnte hiervon nicht immer eindeutig abzugrenzendes experimentelles Gedankengut Eingang in Tabernakelarchitekturen finden. Bei Tempietto-Tabernakeln mit zentralisierten Grundrissen zeigt sich dies bei einer Reihe von Entwürfen Giovanni Battista Montanos, die in dem posthum 1628 erschienenen, von Giovanni Battista Soria herausgegebenen Stichwerk „*Tabernacoli diversi*“ veröffentlicht wurden.⁴⁷⁶ Montano bediente sich des Porti-

⁴⁷⁰ S. Kat.-Nr. 10.

⁴⁷¹ Madrid, Biblioteca Nacional, Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale, B 16-49, fol. 86 (Schwager 1975, S. 151).

⁴⁷² Schwager 1975, S. 153ff.

⁴⁷³ S. Kat.-Nr. 10.

⁴⁷⁴ Schwager 1975, S. 152.

⁴⁷⁵ Schwager äußert sich hierzu in Bezug auf den Entwurf (ebenda, S. 153).

⁴⁷⁶ *Tabernacoli diversi novamente inventati da M. Giovanbatista Montano milanese*. Hrsg. Giovanni Battista Soria. Roma 1628. Im Folgenden wird die Ausgabe des Jahres 1684 zitiert (Montano 1684, *Tabernacoli*).

kus-Motivs, um Variationen klassisch konzipierter Tabernakel zu schaffen. Die charakteristische Ausprägung des kreuzförmig erweiterten Tabernakels mit oktogonalem Grundriß verfremdete er dahingehend, daß die Kreuzarme nicht an den Haupttravéen, sondern entsprechend der Form eines Andreaskreuzes an den Schmalseiten ansetzte (Abb. 56 und 57).⁴⁷⁷ Hierbei verlieh er den Portiken eines Entwurfs eine konkave Krümmung, so daß die gesamte Tabernakelfront geschwungen erscheint (Abb. 58).⁴⁷⁸ Ähnlich verfuhr er mit dem Typus des kreuzförmig erweiterten Tabernakels über rundem Grundriß. Bei einem Entwurf verzichtete er auf die vorderen und rückwärtigen Portiken, bereicherte jedoch die seitlichen Portiken um eine weitere Säule, so daß jeweils eine kleine Kolonnade gegeben ist (Abb. 59).⁴⁷⁹ Etwas aufwendiger hingegen ist ein Entwurf, der zu beiden Seiten eine Verbindung von jeweils einer geraden und einer konkav geschwungen Portikus-Struktur aufweist, wobei die mittlere der drei rückwärtigen Säulen zu beiden Portiken zugehörig ist (Abb. 60).⁴⁸⁰ Ein Charakteristikum zweier weiterer Entwürfe sind konkav geschwungene Travéen. Während bei einem über oktogonalem Grundriß konzipierten Tabernakel nur die Schmalseiten eine leichte Kurvierung aufweisen (Abb. 61),⁴⁸¹ schließen an eine Rotunde stark geschwungene seitliche Travéen an (Abb. 62).⁴⁸²

Bei diesen Tabernakelentwürfen zeigt sich deutlich der Einfluß von Montanos Auseinandersetzung mit antik-römischen Bauwerken, die ihn zu zahlreichen freien, nach seinem Tod als Stiche veröffentlichten Grund- und Aufrißzeichnungen nach der Antike inspirierten.⁴⁸³ Zu diesen Stichen zählt ein Zentralbau, der ebenso wie die besprochenen Tabernakel in Form eines Andreaskreuzes erweitert ist (Abb. 63).⁴⁸⁴ Daneben findet sich mehrfach das Motiv konkav geschwungener Fassaden und Kolonnaden.⁴⁸⁵ Hierbei sind insbesondere die Darstellungen eines „Tempio antico fuori di Porta Maggiore“ sowie eines weiteren antiken Tempels zu erwähnen, die Montano zu den konkav geschwungen Portiken und Travéen⁴⁸⁶ der Tabernakelentwürfe inspiriert haben könnten. Diese Entwürfe können als zukunftsweisend für die barocke Gestaltung von Kirchenfassaden betrachtet werden, wie sie u. a. von Pietro da Cortona (1656-1657) in der konvex und konkav kurvierten Fassade von Santa Maria della Pace und von Francesco Borromini (1653-1657) in der konkav geschwungenen Front von Sant’Agnese in Agone in Rom realisiert wurden.⁴⁸⁷

Abschließend wird am Beispiel des 1613 der römischen Kirche Santo Stefano Rotondo gestifte-

⁴⁷⁷ Montano 1684, *Tabernacoli*, S. 18 u. S. 10.

⁴⁷⁸ Ebenda, S. 13.

⁴⁷⁹ Ebenda, S. 3.

⁴⁸⁰ Ebenda, S. 25.

⁴⁸¹ Ebenda, S. 6.

⁴⁸² Ebenda, S. 17.

⁴⁸³ Montano 1684, *Tempietti antichi*. Zu Montanos Antikenrezeption s. Ringbeck in *Dictionary*, Bd. 22, S. 4f.

⁴⁸⁴ Montano 1684, *Tempietti antichi*, S. 16.

⁴⁸⁵ Ebenda, S. 1, 42, 43 u. Tafel XII.

⁴⁸⁶ Dies betrifft nicht den in der Anm. 481 zitierten Entwurf.

⁴⁸⁷ Vgl. hierzu die in den Anm. 478, 480 u. 482 zitierten Entwürfe. Zu den genannten römischen Fassaden s. Schlimme 1999, S. 23f.. Zur Rezeption von Montanos Stichen in der Architektur des Hochbarock s. Ringbeck in *Dictionary*, Bd. 22, S. 4f.

ten Tabernakels die Rezeption eines konkreten Vorbildes aufgezeigt.⁴⁸⁸ Das Hauptgeschoß des viergeschossigen Tabernakels rezipiert in seiner Grundrißform den zentralisierten Baukörper der Peterskirche in Rom (Abb. 64). Übereinstimmend ist die Form eines griechischen, in Apsiden endenden Kreuzes, in das ein Viereck eingespannt zu sein scheint. Hierbei vermitteln schräg verlaufende, schmale Travéen zwischen den Kreuzarmen und den orthogonal gegeneinander versetzten Travéen. Auch der Aufriß sämtlicher, insbesondere aber der ersten beiden Geschosse ist mit übereinander gestaffelten Nischen bzw. Fenster-Motiven mit Balustraden an den schmalen Travéen und Ädikula-artig gerahmten Nischen an den Haupttravéen eindeutig an dieses Vorbild angelehnt (Abb. 65). Ebenso wird die Kuppel der Peterskirche rezipiert (Abb. 66): Der Tambour wird jeweils durch gekuppelte Säulen in durchfensterte Travéen unterteilt, worauf ein Girlanden-geschmücktes Zwischengeschoß und die vielteilige Schirmkuppel mit Oculi folgen. Insgesamt wirkt das Tabernakel jedoch aufgrund der Vielzahl der Geschosse eher bizarr und Pagoden-artig.

b) Die Rezeption architektonischer Einzelformen

Die Ausarbeitung von Einzelformen aller oben besprochenen architektonischen Typen konnte den entsprechenden Formen der Monumentalarchitektur gleichkommen, wobei auch konkrete Vorbilder rezipiert wurden. Darüber hinaus ließen z. T. die ein Tabernakel entwerfenden Architekten ihr Gedankengut hinsichtlich der Gestaltung der Einzelformen miteinfließen. Das zur Gliederung der Tabernakel verwendete Formenrepertoire, das mit Figurennischen, Spiegeln, Portal- und Ädikula-Motiven, Cherubim und Girlanden demjenigen von cinquecentesken Kirchenfassaden entspricht, bietet zahlreiche Beispiele für ein konkurrierendes Verhältnis der Einzelformen zur Monumentalarchitektur. Hierzu zählen die architektonischen Motive der Schmalseiten des aller Wahrscheinlichkeit nach von Giacomo della Porta entworfenen ehemaligen Hochaltartabernakels von Il Gesù in Rom.⁴⁸⁹ Die Einzelformen, bei denen es sich um Giebelbekrönte Nischen und darüber befindliche querrrechteckige Spiegel mit Ohrenrahmen handelt, stimmen hinsichtlich ihrer Ausführung deutlich mit den untergeordneten Travéen des zweiten Geschosses der 1577 vollendeten Fassade della Porta von Il Gesù überein (Abb. 67).⁴⁹⁰ Bei beiden Architekturen weist der Spiegel einen zweifach profilierten Ohrenrahmen mit vier ausgestellten Ecken sowie ein abschließendes Gesims auf. Ähnlich verhält es sich mit den Nischen, die jeweils einen Schlußstein, vergleichbar gestaltete mehrfache Profilierungen mit ausgestellten unteren Ecken sowie ein zum Giebel vermittelndes Gesims aufweist. Ein kleiner Unterschied besteht darin, daß bei den Nischen der Kirchenfassade die Profilierungen in Höhe des Kämpfers ein Gesimsfragment bilden, während sie bei dem Tabernakel in der Art eines Ohrenrahmens geformt sind. Ferner sind bei dem Tabernakel zwischen die unteren ausgestellten Ecken der Nischen Cherubim mit einem weiteren Spiegel gespannt, bei Il Gesù hingegen Girlanden.

Als weiteres Beispiel sind die Ädikulen des möglicherweise von Giorgio Vasari entworfenen

⁴⁸⁸ S. Kat.-Nr. 9.

⁴⁸⁹ S. Kat.-Nr. 1.

⁴⁹⁰ Schlimme 1999, S. 108.

Tabernakels in Santa Maria delle Querce in Lucignano anzuführen.⁴⁹¹ Ihr gesprengter Segmentbogengiebel, dessen mehrfache äußere Profilierungen ein von geschwungenen Stäben und von einem zentral platzierten Cherubim geschmücktes Giebelfeld einfassen und sich zur Mitte hin spiralförmig einrollen, stimmen ebenso wie die mit Kämpfergesimsen und Konchen versehenen Nischen, die sie aufnehmen, deutlich mit einem Entwurf Teofilo Torris für einen Altar überein.⁴⁹²

Darüber hinaus wird die Rezeption der Monumentalarchitektur bei Tabernakelkuppeln sehr offensichtlich.⁴⁹³ Die Rippenkuppel des Tabernakels in der Cappella Sistina, deren einzelne Segmente mit Ziegelimitat versehen sind, kommt ebenso wie ihre Laterne, die durch aufgesockelte, in der Achse der Rippen angeordnete Voluten in Travéen mit Rundbogenöffnungen unterteilt wird, der Gestaltung zeitgenössischer Kuppeln sehr nahe. Die Rippenkuppel des verschollenen Tabernakels in Santa Maria delle Grazie in Arezzo hingegen legt aufgrund ihrer weißen Rippen eine Rezeption der Kuppel des Florentiner Doms nahe.⁴⁹⁴

V. ANALYSE VON STANDORT UND AUFSTELLUNG DES TEMPIETTO-TABERNAKELS IM KIRCHENRAUM

1. Die Wahl des Standortes im Kirchenraum

Im 16. Jahrhundert wurde die Frage nach dem zu bevorzugenden Standort des Tabernakels – dem Hochaltar oder dem Nebenaltar – kontrovers diskutiert. Da beide Standorte verschiedene Vor- und Nachteile mit sich brachten, war es den einzelnen Diözesen überlassen, Prioritäten zu setzen und eine Regelung für diese Problematik zu finden. Von Bedeutung war hierbei die Auffassung, daß der Hochaltar als liturgisches Zentrum, an dem die Messe zelebriert wird, zugleich der würdigste Ort für die Aufstellung des Sakramentstabernakels sei. Diese Anschauung vertrat der Veroneser Bischof Matteo Giberti (1524-1543), der sie in der Umgestaltung des Chorbereichs des Veroneser Doms zum Ausdruck brachte.⁴⁹⁵ Das von vier bronzenen Engeln gestützte Tabernakel wurde auf dem Hochaltar errichtet, der im Zentrum des querovalen Presbyteriums zur Aufstellung kam (Abb. 28). Die Sichtbarkeit des Tabernakels war sowohl vom Kirchenschiff gegeben, zu dem der Chorraum sich durch eine Säulenstellung öffnete, sowie auch von dem hinter dem Altar befindlichen Chorgestühl der Geistlichen. Auf diese Weise wurde das Tabernakel visuell und ideell in den Mittelpunkt des Kirchenraums gerückt.⁴⁹⁶ Dieses Anliegen wird von Francesco Zini unterstrichen, indem er hinsichtlich des Tabernakelstandortes im Veroneser Dom bemerkt: „[...] *chorum [...] ita perfeciendum curavit, ut in medio tamquam cor in pectore, et mentem in animo, tabernaculum ipsum, ubi sachrosanctum domini Jesu Christi cor-*

⁴⁹¹ S. Kat.-Nr. 13.

⁴⁹² Zur Zeichnung Torris s. ebenda.

⁴⁹³ S. Kat.-Nr. 8.

⁴⁹⁴ S. Kataloganhang-Nr. 7. Das Tabernakel wurde vor einigen Jahrzehnten gestohlen.

⁴⁹⁵ S. S. 25f.

⁴⁹⁶ Jobst 2006, S. 92 u. S. 95ff. Zu diesem Tabernakel s. S. 29 u. S. 83.

pus ponitur, contineret“.⁴⁹⁷ Dem Sakramentstabernakel als Aufbewahrungsort des Leibes Christi kommt somit innerhalb des Kirchenraums die größte Wichtigkeit zu. Dies betont auch die Forderung Gibertis, daß der Blick eines eintretenden Kirchenbesuchers sich als erstes auf das Sakramentstabernakel richten sollte: „*domini [...] corpus supra maius altare collocatum cernitur, quo primus, ut aequum est, illius aspectus ingredientium in ecclesiam oculis offeratur*“.⁴⁹⁸ Daher schrieb Giberti in seinen „Constitutiones“ allen Pfarrkirchen seiner Diözese die Aufstellung des Tabernakels auf dem Hochaltar vor: „*mandamus quod in qualibet parochiali ecclesia [...] tabernaculum [...] super Altari magno collocetur*“.⁴⁹⁹ Es handelt sich hierbei um die ältesten überlieferten Vorschriften zur obligatorischen Nutzung eines Hochaltartabernakels in Pfarrkirchen.⁵⁰⁰ Giberti ist jedoch nicht als dessen Urheber anzusehen, da dieser Standort bereits im Quattrocento in der Toskana sehr beliebt war⁵⁰¹ und darüber hinaus auch für Umbrien nachweisbar ist.⁵⁰²

Die Auffassung, daß der Hochaltar der würdigste Aufstellungsort für das Sakramentstabernakel sei, läßt sich ferner für die Florentiner Kirche Santissima Annunziata nachweisen. Wie bereits erwähnt, wurde 1546 das doppelseitige Gemälde des Hochaltarretabels zugunsten der Aufstellung eines Tempietto-Tabernakels entfernt (Abb. 29).⁵⁰³ Einem zeitgenössischen, im gleichen Jahr verfaßten Dokument mit dem Titel „*memorie di P. Biffoli*“ ist der Beweggrund für diese Maßnahme zu entnehmen:

„El medesimo P. fra Lattanzo, considerando che non stava bene il Santissimo Sacramento in un canto nella Capella dei Villani et che era bene che stesse nel più honorato luogo della Chiesa, et questo era l'altare maggiore; così chiamato a se Giuliano e Filippo di Baccio d'Agnolo, quello che aveva fatto l'intaglio l'Altar Maggiore detto, convenne seco che gli facessi un vaso et Ciborio degno di quel luogo“.⁵⁰⁴

Ein weiterer Befürworter des Hochaltartabernakels war der Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo (1565-1584). Im Rahmen des ersten, 1565 abgehaltenen Mailänder Provinzialkonzils schrieb er sämtlichen Kirchen seiner Diözese – einschließlich den Kathedralen – die Aufstellung des Tabernakels auf dem Hochaltar vor.⁵⁰⁵ Diese Bestimmung wiederholte er nochmals in seiner

⁴⁹⁷ Francesco Zini, *Boni pastoris exemplum ac specimen singulare*, Venezia 1555, in Moore 1986, S. 230, Anm. 39, welcher den 1733 in Verona erschienenen, von P. und G. Ballerini herausgegebenen Nachdruck mit dem Titel „*Jo. Matthaei Giberti Episc. Veron. Opera [...]*“ verwendet hat (S. 258f.).

⁴⁹⁸ Francesco Zini, *Boni pastoris exemplum ac specimen singulare*, Venezia 1555, in Caspary 1964, S. 119, welcher den 1733 in Verona erschienenen, von P. und G. Ballerini herausgegebenen Nachdruck mit dem Titel „*Jo. Matthaei Giberti Episc. Veron. Opera [...]*“ verwendet hat (S. 258).

⁴⁹⁹ *Constitutiones 1542, titulus secundus, Kap.2, fol. 30r, De custodia & loco Eucharistiae* in Jobst 2006, S. 98f.

⁵⁰⁰ Caspary 1964, S. 118.

⁵⁰¹ Ebenda, S. 52.

⁵⁰² S. S. 17f.

⁵⁰³ S. S. 26 u. Anm. 166.

⁵⁰⁴ Florenz, Staatsarchiv, SS. Annunziata, 119, Bd. 59, letzter Faszikel, „*memorie di P. Biffoli*“, c. 15v; Canuti 1931, Bd. 2, S. 251, Dok.410; Jobst 2006, S. 104 u. Anm. 52.

⁵⁰⁵ Joannes Dominicus Mansi, *Sacrorum conciliorum 1758-1798*, in Nußbaum 1979, S.435.

1577 veröffentlichten Schrift „Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiae“.⁵⁰⁶

Die Wahl eines Aufstellungsortes für das Sakramentstabernakel, das Pius IV. 1561 dem Mailänder Dom gestiftet hatte, erwies sich jedoch als nicht unproblematisch. Der Papst hatte seine Stiftung mit keinerlei Auflagen bezüglich des Standortes verbunden.⁵⁰⁷ Für kurze Zeit war eine Aufstellung im Chorscheitel erwogen worden, wie eine ca. zwischen 1562-64 entstandene Grundrißzeichnung des Presbyteriums in der Raccolta Bianconi in Mailand belegt (Abb. 68).⁵⁰⁸ Die Zeichnung muß vor einem Schreiben Borromeos an seinen Generalvikar und Berater Nicolò Ormaneto vom 2. September 1564 entstanden sein, in welchem der Erzbischof den Wunsch nach einer Aufstellung der Kathedra, nicht aber des Sakramentstabernakels im Chorscheitel äußert.⁵⁰⁹ Er bekundet die besondere Wichtigkeit, die er der Plazierung der Kathedra im Chorscheitel „*al modo delle Antiche Chiese di Roma*“ beimißt, mit einer Auszeichnung des Bischofsitzes.⁵¹⁰ Aus dem genannten Schreiben geht ferner hervor, daß Borromeo seinem Berater Vertrauen schenkt und in dessen Vorschlag, das Tabernakel auf dem Hochaltar aufzustellen, einwilligt: „*et perciò mi rimeto a quello che voi stesso con qualche perito giudicherete meglio per maggior decentia del Santissimo Sacramento*“.⁵¹¹ Im Hinblick auf den Hochaltar als Aufstellungsort resümiert der Erzbischof den zum damaligen Zeitpunkt bereits gelösten Konflikt, daß bei einer Zelebration der Messe auf der Chorseite die Kathedra, der Bischof sowie der die Messe zelebrierende Priester zum Langhaus hin durch das Tabernakel verdeckt worden wären. Umgekehrt wäre eine Verfolgung der auf der Langhausseite zelebrierten Messe vom Chor aus nicht möglich gewesen. Dieses Problem wurde auf eine Anregung Ormanetos hin durch eine Aufsockelung des Tabernakels über vier Stützen gelöst, so daß der dadurch entstehende Zwischenraum unterhalb des Tabernakels den Blick auf die Kathedra bzw. auf den zelebrierenden Priester sowohl vom Langhaus als auch von der Chorseite freigab. Zunächst war eine Aufstellung über vier Säulen geplant,⁵¹² ausgeführt wurden jedoch vier bronzene Engel.⁵¹³ Auf diese Weise wur-

⁵⁰⁶ Borromeo 1577, S. 36f.

⁵⁰⁷ Jobst 2006, S. 115.

⁵⁰⁸ Mailand, Raccolta Bianconi, II, f.24 (Scotti 1972, S. 63).

⁵⁰⁹ S. Anm. 512. Darüber hinaus entspricht die Disposition des Klerus im Chor dem Zustand vor der 1565-1566 erfolgten Reform der Geistlichen der Kathedrale, die eine Umgestaltung des Chores erforderte (Scotti 1972, S. 63 u. 67). Zur Umgestaltung des Chores s. Kat.-Nr. 64.

⁵¹⁰ S. Anm. 512.

⁵¹¹ Brief Carlo Borromeos an Monsignore Ormaneto, 2. September 1564 (Gatti Perer 1975, S. 36f.; Jobst 2006, S. 116, Anm. 83).

⁵¹² In dem Schreiben heißt es folgendermaßen: „*Circa lo accomodare il Tabernacolo del Santissimo Sacramento, visto et considerato bene il disegno del choro che m'havete mandato, mi occorre di dirvi che a me piacerea per maggiore maestà che la sedia dell'Arcivescovo stesse nel mezzo, al modo delle Antiche Chiese di Roma, ma ci ho questa difficoltà che, ponendosi il Tabernacolo su l'Altare et celebrandosi dalla parte dell'Arcivescovo, come par che convenga, il popolo non potrebbe vedere con parte del choro, et per contrario se si celebrasse da quel lato che è scoperto al popolo, si torria la vista all'Arcivescovo con maggior parte de' Canonici oltre che non si celebreria dalla sua banda, che come ho detto, par piú conveniente. Ma a questi inconvenienti si remediaria con alzare il tabernacolo nel mezzo dell'altare su quattro colonnette ben fatte come voi stesso scrivete, sí che la vista passasse per sotto senza impedimento et in questo modo starebbe anco a maggior prospettiva del popolo*“ (Brief Carlo Borromeos an Monsignore Ormaneto, 2. September 1564. Gatti Perer 1975, S. 36f.; Jobst 2006, S. 116, Anm. 83).

⁵¹³ S. Kat.-Nr. 64 u. S. 84.

de gleichzeitig die Sichtbarkeit des Tabernakels im Kirchenraum erhöht, wie Borromeo selbst betont: „*in questo modo starebbe anco a maggior prospettiva del popolo*“.⁵¹⁴ Es liegt nahe, daß diese Lösung entscheidend von der Disposition des Chors der Veroneser Kathedrale und dessen Aufstellung des Sakramentstabernakels beeinflusst worden ist. Bereits Giberti muß die dargelegte Problematik bekannt gewesen sein, da das von ihm gestiftete, von vier bronzenen Engeln gestützte Tabernakel ebenfalls den Blick auf die im Chorscheitel plazierte Kathedra gewährleistete.⁵¹⁵ Zudem war Nicolò Ormaneto mit dem Reformprogramm Gibertis vertraut.⁵¹⁶

Durch dieses Problem sowie durch die im Rahmen seiner zahlreichen Pastoralvisiten gesammelten Erfahrungen war Borromeo für Problematiken sensibilisiert, die mit dem Hochaltar als Standort des Tabernakels verbunden waren.⁵¹⁷ Daher findet sich diesbezüglich bei seinen 1565 und 1577 formulierten Vorschriften⁵¹⁸ die Einschränkung, daß eine Aufstellung des Tabernakels auf dem Hochaltar nur dann erfolgen sollte, wenn keine gewichtigen Gründe dagegen sprächen.⁵¹⁹ Ferner war die Sichtbarkeit des Tabernakels zum Langhaus hin für Borromeo keine zwingende Voraussetzung, da er weiterhin auch eine Positionierung des Chorgestühls vor dem Hochaltar tolerierte.⁵²⁰

Auch andere Zeitgenossen waren zu dem Schluß gekommen, daß es nicht möglich sei, allen Kirchen denselben Standort für das Sakramentstabernakel vorzuschreiben. Dies geht aus dem 1564 erschienenen „*Sacerdotale Romanum*“⁵²¹ sowie aus einem 1573 verfaßten Schreiben Gregors XIII. an die Sakramentbruderschaft von Santa Maria sopra Minerva in Rom hervor.⁵²² Nußbaum vermutet, daß ein wichtiger, hierfür verantwortlicher Beweggrund die Unterscheidung zwischen Kathedral-, Kollegiats- und anderen Hauptkirchen einerseits und den Pfarrkirchen andererseits darstellte. Für die Diözese Lucca wird im Jahr 1579, für die Diözesen Aquileia und Caserta 1594 festgelegt, daß das Tabernakel in Kathedralen nicht auf dem Hochaltar aufgestellt werden solle, während dies allen Pfarrkirchen zur Auflage gemacht wurde. Als Begründung werden bischöfliche Funktionen angeführt, bei denen man dem Hochaltar und somit dem Allerheiligsten den Rücken zurückkehren würde.⁵²³ Für eine Aufbewahrung der Eucharistie auf einem Nebentisch in Kathedral-, Kollegiats- und anderen Hauptkirchen sprach sich ferner Kardinal Santoro in seiner Schrift „*Rituale Sacramentorum Romanum*“ aus. Er führte diesbezüglich liturgische Aspekte an: Da an einem Sakramentsaltar häufig die Kommunion ausgeteilt

⁵¹⁴ S. Anm. 512.

⁵¹⁵ Jobst 2006, S. 97.

⁵¹⁶ Ebenda, S. 116.

⁵¹⁷ Ebenda, S. 119.

⁵¹⁸ S. o.

⁵¹⁹ „*ut in Cathedrali, collegiatis, parochialibus et aliis quibusque ecclesiis, ubi sacrosancta eucharistia custodiri solet, vel debet, in altari maiori collocetur, nisi necessaria vel gravi de causa aliud ei videatur.*“ Joannes Dominicus Mansi, *Sacrorum conciliorum 1758-1798*, in Nußbaum 1979, S. 435; Mayer-Himmelheber 1984, S. 119 u. Anm. 487; Jobst 2006, S. 118.

⁵²⁰ Ebenda, S. 119f.

⁵²¹ King 1965, S. 179; Nußbaum 1979, S. 433.

⁵²² *Bullarum diplomatum* 1863, Bd. 8, S. 52; Nußbaum 1979, S. 433.

⁵²³ Nußbaum 1979, S. 433.

werden müsse, würde dies die täglich am Hochaltar abzuhaltenden Stundengebete und Messen stören.⁵²⁴ In diesem Kontext ist zu erwähnen, daß Giberti in seinen „Constitutiones“ die Forderung nach einer Aufstellung des Sakramentstabernakels auf dem Hochaltar nur für Pfarrkirchen formulierte.⁵²⁵

Die liturgischen Vorschriften und Visitationsakten des 16. Jahrhunderts spiegeln einerseits ein heterogenes Bild hinsichtlich der Wahl des Tabernakelstandortes in Nord- und Mittelitalien wieder. Neben Diözesen, die kompromißlos eine Aufstellung auf dem Hochaltar forderten,⁵²⁶ gab es solche, die diese Bestimmung als eine nicht absolut zwingende Richtlinie verstanden, die berechnete Ausnahmen zuließ.⁵²⁷ Daneben wurde andernorts der Nebentempel als Standort festgelegt,⁵²⁸ während weitere Vorschriften wiederum die Wahl des Aufstellungsortes offen ließen.⁵²⁹ Eine Auswertung des gesichteten Materials spricht jedoch dafür, daß spätestens in posttridentinischer Zeit in Nord- und Mittelitalien das Hochaltartabernakel bevorzugt wurde.⁵³⁰

2. Die Aufstellung des Tempietto-Tabernakels im Kirchenraum: Formen des Tabernakelschaftes, des Tabernakelsockels und des Aufstellungskontextes

a) Formen des Tabernakelschaftes und der Aufstellung ohne Schaft

(1) Das durch einen Schaft erhöhte Tabernakel

Die ältesten Tempietto-Tabernakel, deren Beschaffenheit bekannt ist, entstanden im 15. Jahrhundert in der Toskana. Charakteristisch für ihre Gestaltung ist u. a. ein hoher Schaft, der das architektonische Gehäuse trägt. Es wurde bereits aufgezeigt, daß die Formgebung dieses Fußes

⁵²⁴ *Rituale Sacramentorum Romanum* 1584, S. 299; Nußbaum 1979, S. 433.

⁵²⁵ S. o.

⁵²⁶ Dies wurde im Rahmen einer 1593 in Trient abgehaltenen Synode sowie anlässlich des Konzils von Aquileia im Jahr 1596 für die entsprechenden Diözesen festgelegt (Nußbaum 1979, S. 436f.).

⁵²⁷ S. o. Ferner wurde anlässlich der Provinzialsynode von Amalfi im Jahr 1597 der Hochaltar als Standort des Tabernakels vorgeschrieben, falls dies „commode“ geschehen könne (ebenda, S. 436). Ebenso sprach man sich 1567 im Rahmen des Provinzialkonzils zu Bari aus (ebenda, S. 435).

⁵²⁸ Das 1600 in Rom erschienene „*Ceremoniale Episcoporum*“ spricht sich gegen den Hochaltar sowie gegen einen sonstigen liturgisch wichtigen Altar als Standort des Tabernakels aus (*Ceremoniale Episcoporum*, 1600 in Jobst 2006, S. 121, Anm. 99; Nußbaum 1979, S. 447; Mayer-Himmelheber 1984, S. 112.; Satzinger 2005, S. 343, Anm. 63).

⁵²⁹ Im 1614 erschienenen, für Rom verbindlichen „*Rituale Romanum*“ stellt man den Hochaltar sowie den Nebentempel als Tabernakelstandort gleichermaßen zur Wahl, sofern für die liturgischen Funktionen kein Hindernis entstehe (*Rituale Romanum* 1614, S. 49 (moderne Numerierung S. 57); Braun 1924, Bd. 2, S. 591; Nußbaum 1979, S. 448; Prutscher 1980, S. 47). Ebenso wurde im Rahmen der 1569 in Capua abgehaltenen Synode der Standort des Tabernakels offengelassen (Nußbaum, S. 436).

⁵³⁰ Nachweise für den Hochaltar als Standort des Sakramentstabernakels in Nord- und Mittelitalien: ASV, Misc. Arm. VII, 2, Teil A, fol. 2v, 6r, 18r, 25r, 41r, 60r, 63v, 89r; Roncalli 1936, S. 396; Forno/Roncalli 1939, S. 42 u. S. 78; Cecini/Varischetti 1963, S. 98, 124 u. 130; Masetti Zannini 1974, S. 127; Agnoletti/Venturini 1975, S. 20; Lombardi 1981, S. 35 u. S. 45; Mason Rinaldi 1982, S. 211; Colombo/Figini 1982, S. 16; Figini/Ortolani 1982, S. 16 u. S. 22; Tacchella 1983, S. 22; Freggia 1986, S. 9f., 47, 50, 52, 67, 70 u. 101; Ferro 2003, S. 51, 87, 95, 195 u. 357; Lui 2003, S. 223; s. Kat.-Nrn. 1, 2, 5, 7, 15-17, 19, 21, 22, 25-30, 37, 42, 45, 49, 54, 55, 57, 58, 62 u. 64-66.

Nachweise für den Nebentempel als Standort des Sakramentstabernakels in Nord- und Mittelitalien: ASV, Misc. Arm. VII, 2, Teil A, fol. 53v, 56v; Roncalli 1936, S. 66 u. S. 399; Forno/Roncalli 1939, S. 78 u. S. 280; Molinari 1957, S. 409; Freggia 1986, S. 84; s. Kat.-Nrn. 3, 8, 24, 63.

mit einem zentralen Nodus, auf den sich verjüngende Elemente zulaufen, u. a. aus der Tradition von Monstranzen mit Pyxiden-förmigem Schaugefäß stammt.⁵³¹ Auch in liturgischer Hinsicht standen diese frühen Tempietto-Tabernakel den Monstranzen nahe, da sie neben der Aufbewahrung auch der Aussetzung der Eucharistie dienten, die durch vergitterte Öffnungen ermöglicht wurde.⁵³² Der Tabernakelfuß war hierbei von Bedeutung, da er die wichtige Funktion erfüllte, die Sichtbarkeit des Tabernakels im Kirchenraum zu erhöhen.

Sowohl im Florentiner Einflußgebiet als auch im Sieneser Raum blieb das über einem Schaft errichtete Tempietto-Tabernakel im gesamten Cinquecento weiterhin beliebt. Die frühesten cinquecentesken Beispiele dieser Art des Florentiner Typus, dessen Gehäuse bevorzugt polygonal gestaltet wurde,⁵³³ sind aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts überliefert. Zwei dieser Werke wurden von Donato Benti geschaffen: Das Tabernakel in Santa Maria Assunta in Cardoso (Stazzema) entstand 1528, während das Tabernakel San Pietro in Nocchi (Camaiole) nach Caspary aus stilistischen Gründen etwas früher angefertigt worden sein dürfte.⁵³⁴ In beiden Fällen weist der Schaft die traditionelle Konzeption mit Nodus sowie mit sich verjüngenden Elementen auf, wobei jedoch der Tabernakelfuß in Cardoso oberhalb des Nodus durch Konsolen gebildet wird. Anders verhält es sich bei drei aus dem nördlichsten Teil der Toskana stammenden Tempietto-Tabernakeln in San Prospero in Monzone, in San Giovanni Evangelista in Cecina und in Santi Fabiano e Sebastiano in Giucano. Die vermutlich im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts entstandenen Werke⁵³⁵ weisen Schäfte ohne Nodus auf, wobei die Schafthöhe der Tabernakel in Monzone und Cecina erheblich reduziert wurde. Einen etwas verkürzten Fuß ohne Nodus weist ferner ein von Michelangelo vermutlich im Jahr 1518 entworfenes Reliquiar für die römische Kirche San Silvestro in Capite auf (Abb. 69).⁵³⁶ Der Schaft mündet hier entweder in eine durch Konsolen gestaltete Partie oder in ein gewölbtes, zum Gehäuse überleitendes Element, wie es in der Folgezeit für den Sieneser Raum charakteristisch werden sollte.⁵³⁷ Ferner ist das bereits erwähnte, nicht erhaltene bzw. verschollene Tempietto-Tabernakel der Florentiner Kirche Santissima Annunziata anzuführen. Einer Pier Francesco Silvani zugeschriebenen Zeichnung zufolge, die u. a. den Chor der Kirche zeigt, war auch dieses Werk über einem Schaft errichtet (Abb. 29).⁵³⁸

Zu den erhaltenen Werken des Florentiner Typus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zählt das in den 1570er Jahren gefertigte Tabernakel in San Michele in Pontorme.⁵³⁹ Ähnlich dem Tabernakel Donato Bentis in Cardoso leiten auch hier oberhalb des Nodus Konsolen zum archi-

⁵³¹ S. S. 13. u. S. 16.

⁵³² S. S. 16.

⁵³³ Ebenda.

⁵³⁴ Caspary 1964, S. 61; s. Kataloganhang-Nrn. 10 u. 13.

⁵³⁵ Nach Rapetti fällt die Entstehung des Tabernakels in Monzone in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, während sie das Werk in Giucano zu Beginn des Jahrhunderts und dasjenige in Cecina ca. in das dritte Jahrzehnt datiert. Rapetti 1998, S. 241ff. S. Kataloganhang-Nrn. 14, 15 u. 17.

⁵³⁶ Thode 1913, Bd. 3, Nr. 160; Tolnay 1976, Bd. 2, S. 1; Dussler 1959, Nr. 136; Cresti 1997, S. 17.

⁵³⁷ S. u.

⁵³⁸ Heydenreich 1940, S. 436; Gelli 2006, S. 418; Jobst 2006, S. 104.

⁵³⁹ S. Kat.-Nr. 19.

tektonischen Gehäuse über. Ferner sind verschiedene Tabernakelzeichnungen aus dieser Zeitspanne überliefert. Eine Zeichnung Orazio Portas (ca. 1540-1616) zeigt den Hochaltar der Pfarrkirche in Monte San Savino, der 1594-95 geschaffen worden war (Abb. 70).⁵⁴⁰ Dargestellt ist ein Triumphbogenretabel, in dessen Zentrum sich ein monumentales Tempietto-Tabernakel über einem Fuß erhebt. Es ist eine weitere Zeichnung des Künstlers überliefert, die ein Tabernakel mit klassisch gestaltetem, durch einen Nodus unterteilten Schaft zeigt (Abb. 71).⁵⁴¹ Darüber hinaus belegt die ca. 1570 entstandene Zeichnung eines anonymen italienischen Künstlers aus dem Album des Fra Giovanni Vincenzo Casale, daß in der zweiten Hälfte des Cinquecento ein verkürzter, ohne Nodus konzipierter Schaft mit abschließenden Konsolen eine Gestaltungsmöglichkeit darstellte (Abb. 72).⁵⁴²

Zusammenfassend kann hinsichtlich der Gestaltung von cinquecentesken Tabernakelschäften des Florentiner Typus bemerkt werden, daß neben einer klassischen Ausprägung mit Nodus und auf ihn ausgerichteten, sich verjüngenden Partien ein oberer, durch Konsolen gebildeter Abschluß beliebt war. Hinsichtlich letzterer Gestaltungsweise wurde ferner aufgezeigt, daß der Schaft verkürzt und ohne Nodus gestaltet sein konnte. Während sich bei quattrocentesken Tabernakeln der maximale Durchmesser von oberer und unterer Schaftpartie noch in etwa entsprach, erscheint insbesondere bei Werken der zweiten Jahrhunderthälfte der obere Teil des Fußes deutlich ausladender, um zu dem nun anders proportionierten Tabernakelgehäuse überzuleiten. Auch im 17. Jahrhundert fand das Tempietto-Tabernakel des Florentiner Typus weiterhin Nachfolge. Dies belegt ein Tabernakelentwurf Pietro da Cortonas (1596-1669) für den Hochaltar von Santo Stefano dei Cavalieri in Pisa (Abb. 73)⁵⁴³ sowie das 1634 von Fausto della Tuchia für Santa Maria in Chianni (Gambassi Terme) geschaffene Tabernakel (Abb. 74).⁵⁴⁴ Beide Werke weisen einen mit Nodus versehenen und durch sich verjüngende Partien gestalteten Schaft auf, der durch Konsolen zum architektonischen Gehäuse überleitet.

Es wurde bereits dargelegt, daß sich im Sieneser Raum in Folge der durch Baldassare Peruzzi 1532 zunächst provisorisch und ab 1536 dauerhaft erfolgten Aufstellung des Tabernakels Vecchiettas über einem gestuften Retabel ein spezifischer Tabernakeltypus verbreitete.⁵⁴⁵ Sein Gehäuse ist im Gegensatz zum Florentiner Typus rund und wird von einem Schaft gestützt, der oberhalb des Nodus in ein gewölbtes Polster-artiges Element mündet. Charakteristisch ist eine starke Reduzierung des Nodus auf eine Art kräftigen Schaftring, der häufig entgegengesetzt zu

⁵⁴⁰ London, Sir John Soane's Museum, The Vasari Album, vol. 132, S. 80 [A], *Monte San Savino: Pieve, Ansicht des Hochaltars mit Tabernakel* (Fairbairn 1998, Bd. 2, S. 442, Nr. 626).

⁵⁴¹ London, Sir John Soane's Museum, The Vasari Album, vol. 132, S. 156 [B], *Ansicht eines Altars mit Tabernakel* (Fairbairn 1998, Bd. 2, S. 474, Nr. 747).

⁵⁴² Madrid, Biblioteca Nacional, Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale, B 16-49, fol. 138r (Nr. 141 nach moderner Numerierung), *Tabernakelentwürfe und Studiolo* (Bustamante García/Marías Franco 1991, S. 297, C. 130). Die Autorschaft dieser Entwürfe ist eventuell auf Giovanni Colonna da Tivoli zurückzuführen (Lanzarini 1998-1999, S. 197).

⁵⁴³ Es handelt sich um einen Entwurf für Stirnwand und Hochaltar von Santo Stefano dei Cavalieri in Pisa, Berlin, Kunstbibliothek, Hdz 231 (Jacob 1975, S. 98). Noehles datiert die Zeichnung aus stilistischen Gründen in den Zeitraum von 1641-49 (Noehles 1970, S. 87ff.).

⁵⁴⁴ Siemoni 2003, S. 39f.

⁵⁴⁵ S. S. 91.

dem Polster-artigen Element gewölbt ist, d. h. mit Ausrichtung der flachen Seite nach unten. Etwas ober- und unterhalb des Nodus befinden sich in der Regel weitere kleinere Schafringe, so daß eine reich profilierte Zone gegeben ist. Charakteristische Beispiele dieser Art stellen die Tabernakelschäfte in Paganico, Buonconvento und Casole d'Elsa dar.⁵⁴⁶ Bei einer Reihe von Werken ist der Tabernakelfuß unterhalb des Nodus gestreckter und schlanker proportioniert als beim Florentiner Typus.⁵⁴⁷ Bei anderen Werken entsteht dieser Eindruck zum einen durch die Reduzierung des Nodus, zum anderen durch die Tatsache, daß dieser im Gegensatz zu Werken des Florentiner Typus häufig höher positioniert ist.⁵⁴⁸ Der untere Teil des Schaftes kann mit sich nach oben hin verjüngenden Kanneluren verziert sein, wie beispielsweise in Montemerano und in Montalcino.⁵⁴⁹ Darüber hinaus können weitere Elemente wie Festons oder Voluten den Schaft schmücken.⁵⁵⁰ An die durch Schafringe begrenzte Zone des Nodus schließt im allgemeinen nur ein kurzes Schaftstück⁵⁵¹ oder direkt das Polster-artige Element an.⁵⁵² Dieses setzt sich zumeist aus drei Bestandteilen zusammen: Auf ein gewölbt, in der Regel mit Stäben verziertes Element folgt eine Hohlkehle, die mit Reliefs – beispielsweise in Form von Cherubim – geschmückt sein kann. Den Abschluß bildet ein ausladendes gewölbt, das ebenfalls mit Stäben versehen sein kann.⁵⁵³ Daneben gab es auch etwas abweichend gestaltete Formen des Tabernakelschaftes. Die Schäfte der Tabernakel in Campagnatico und Volterra weisen einen Nodus auf, wie er für den Florentiner Typus charakteristisch ist. Bei dem Werk in Volterra wurde zudem auf das Polster-artige Element verzichtet und als weitere Besonderheit der Tabernakelfuß durch Löwentatzen aufgesockelt.

Als Werke des Sieneser Typus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts können die Tabernakel in Buonconvento und in Montalcino angesehen werden.⁵⁵⁴ Es ist davon auszugehen, daß in diesem Zeitraum weitere, nicht erhaltene Tabernakel dieser Ausprägung im Sieneser Einflußgebiet entstanden sind. Hinsichtlich der Verbreitung des Typus im 17. Jahrhundert können keine Aussagen gemacht werden. Als seicenteske Rezeption kann im Rahmen des gesichteten Materials nur das ca. Mitte der 1670er Jahre von Francesco Mazzuoli für den Hochaltar im Dom Santa Maria zu Cortona geschaffene Tabernakel betrachtet werden, auch wenn hier das Gehäuse polygonal gestaltet ist (Abb. 75).⁵⁵⁵

Aufgrund des spärlich überlieferten Materials fällt es schwer, die Bedeutung des Tempietto-Tabernakels mit Schaft im 16. Jahrhundert außerhalb der Toskana einzuschätzen. Es sind nur einige wenige Werke überliefert, zu denen das 1549 für Santa Maria in Visso gefertigte Sakra-

⁵⁴⁶ S. Kat.-Nrn. 21, 25 u. 26.

⁵⁴⁷ S. Kat.-Nrn. 27 u. 22.

⁵⁴⁸ S. Kat.-Nrn. 25 u. 29.

⁵⁴⁹ S. Kat.-Nrn. 22 u. 29.

⁵⁵⁰ S. Kat.-Nrn. 29 u. 21.

⁵⁵¹ S. Kat.-Nrn. 29 u. 22.

⁵⁵² S. Kat.-Nrn. 25 u. 21.

⁵⁵³ S. Kat.-Nrn. 29, 21, 22, 25 u. 20.

⁵⁵⁴ S. Kat.-Nrn. 25 u. 29.

⁵⁵⁵ Giannotti 2003, S. 192.

mentstabernakel, dasjenige im Museo di San Francesco in Mercatello sul Metauro,⁵⁵⁶ ein für das Jahr 1561 in Pavia sowie ein für das Jahr 1585 in der Kathedrale zu Noli (Savona) nachweisbares Tabernakel zählen.⁵⁵⁷ Ferner ist das Jacopo del Duca (1520-1604) zugeschriebene Tabernakel in der Kartause San Lorenzo in Padula zu erwähnen⁵⁵⁸ sowie das von Francesco da Volterra geschaffene, von Gregor XIII. anlässlich des Heiligen Jahres 1575 der Sakramentskapelle der Lateranbasilika gestiftete Werk (Abb. 76).⁵⁵⁹ Es fällt auf, daß zumindest letztere Werke nachweislich von toskanischen Künstlern gefertigt wurden.

(2) Das Tabernakel ohne Schaft

Die frühesten bekannten Tempietto-Tabernakel, die ohne Schaft konzipiert wurden, entstanden um die Jahrhundertwende vom Quattrocento zum Cinquecento im Florentiner Raum. Die mittlere Nische des Triumphbogenretabels, das Andrea Sansovino zwischen 1491 und 1494 für die Sakramentskapelle der Corbinelli in Santo Spirito in Florenz schuf, nimmt ein solches Tabernakel auf (Abb. 77).⁵⁶⁰ Unterhalb des viereckigen Gehäuses befinden sich anstelle des Fußes mehrere Plinthen, die schließlich in ein flaches Polster-artiges, zum architektonischen Gehäuse überleitendes Element münden. Darüber hinaus ist mit dem 1504 von Alessandro de' Medici gestifteten Sakramentstabernakel in San Lorenzo alle Croci in Barberino di Mugello ein vergleichbares Werk gegeben (Abb. 78).⁵⁶¹ Es weist ebenfalls ein viereckiges Gehäuse auf und verzichtet auf einen Schaft. Die Tatsache, daß das Tabernakel an der Rückseite nicht ausgearbeitet ist, deutet darauf hin, daß es in Verbindung mit einem Retabel aufgestellt war. Ein ohne Schaft konzipiertes Tabernakel mit einem Grundriß in Form eines halben Hexagons ist ferner anhand eines Entwurfs überliefert, den Collobi Ragghianti dem Künstler Lorenzo di Credi (1459-1537) zuschreibt (Abb. 79).⁵⁶² Die Zeichnung zeigt ein sich zu einer querrechteckigen Nische öffnendes Sakramentsretabel. Im Zentrum dieser Nische erhebt sich das Tabernakel über einem viereckigen, von vier kleinen stützenden Elementen getragenen Sockel und einer darüber befindlichen Stoffbahn. Es ist jedoch fraglich, ob solchermaßen konzipierte Tabernakel bereits um die Jahrhundertwende auch ohne Retabel zur Aufstellung hätten kommen können. Aufgrund der eher kleineren Dimensionen dieser frühen Werke wären sie bei einer Aufstellung auf dem Altar ohne Schaft und ohne Retabel wenig zur Geltung gekommen. Der früheste gesicherte Nachweis für die Aufstellung eines Altartabernakels unter Verzicht von Schaft und Retabel ist mit einer

⁵⁵⁶ S. Kat.-Nr. 57 u. Kataloganhang-Nr. 33.

⁵⁵⁷ In einer Visitationsakte des Jahres 1561 wird das Tabernakel der Kirche San Michele Maggiore als „vase in forma calicis ligneo“ beschrieben (Akten der 1561 von Ippolito De' Rossi vorgenommenen Visitation der Stadt Pavia, S. 14, in Toscani 2003, CD-ROM). Die Gestaltung des Tabernakels in Form eines Kelches legt nahe, daß es sich um ein Tempietto-Tabernakel mit Schaft gehandelt hat. Hinsichtlich des Werks in Noli hingegen heißt es: „con piedestallo non troppo saldo“ (Tacchella 1983, S. 14).

⁵⁵⁸ S. Kat.-Nr. 61.

⁵⁵⁹ Das Werk ist anhand einer Radierung Marc Antonio Ciappis überliefert (Freiberg 1991, S. 76f.).

⁵⁶⁰ Lisner 1987, S. 214.

⁵⁶¹ Das holzgeschnitzte, bemalte und vergoldete Tabernakel hat folgende Maße: H. 45cm, B. 20 cm, T. 15 cm. Die Sockelinschrift lautet folgendermaßen: „Alexander Medices Rector ex devotione a.d. 1504 die quarto maii“ (Paolucci 1980, S. 220).

⁵⁶² Chatsworth, Slg. Herzog von Devonshire, *Entwurf für ein Sakramentsretabel* (Collobi Ragghianti 1974, S. 109).

Zeichnung Baldassare Peruzzis gegeben (Abb. 80).⁵⁶³ Der Tod des Künstlers im Jahr 1536 ist als *terminus ante quem* für deren Entstehung anzusehen.

In der Entwicklungsgeschichte des Tempietto-Tabernakels stellte der Verzicht auf den Tabernakelfuß eine bedeutende und folgenreiche Neuerung dar. Das Tabernakel verlor nun den Vasenartigen Charakter, den der Schaft ihm oftmals verliehen hatte und der Assoziationen zu anderen liturgischen Gerätschaften wie eucharistischen Behältnissen, Monstranzen, Reliquiaren und Kelchen wachgerufen hatte. Auf diese Weise wurde das Tabernakel in formaler Hinsicht zu einer reinen Kleinarchitektur,⁵⁶⁴ die sich in der Folgezeit hinsichtlich ihrer Größe und Komplexität steigern und weiterentwickeln konnte. Letztere Aspekte wären bei einer Beibehaltung des Schaftes durch statische Gründe erheblich erschwert worden. Darüber hinaus konnten sich durch den Verzicht auf den Fuß verschiedene neue Sockelformen sowie auch neue Aufstellungsmöglichkeiten in Verbindung mit Retabeln entwickeln. Das Tabernakel ohne Schaft avancierte daher in Nord- und Mittelitalien zur vorherrschenden Variante dieses Typus. Ausnahmen in dieser Hinsicht bilden der Sieneser Raum, der sich dieser Neuerung nicht geöffnet zu haben scheint, sowie das Florentiner Einflußgebiet, in dem beide Varianten des Tempietto-Tabernakels nebeneinander existierten.⁵⁶⁵

b) Formen des Tabernakelsockels

Bei der Aufstellung des Tabernakels ohne Schaft wurde oftmals auf einen zusätzlichen Sockel verzichtet, da das Tabernakelgehäuse bereits einen elaborierten, zur architektonischen Konzeption der Kleinarchitektur zugehörigen Sockel aufweisen konnte. Eine einfache Form der zusätzlichen Sockelgestaltung konnte darin bestehen, den Tempietto-Sockel durch einen der Grundrißform genau angepaßten Unterbau zu erhöhen. Als Beispiele seien das Tabernakel in Santa Maria delle Querce in Lucignano, das ehemalige Hochaltartabernakel von Santa Maria in Aracoeli sowie das Tabernakel der Lateranbasilika in Rom genannt.⁵⁶⁶ Bei letzterem Werk nimmt der Sockel nicht nur die Hostienkammer auf, sondern wird auch durch ikonographisch bedeutsame Reliefs geschmückt. Alternativ konnte ein solcher, im allgemeinen der Grundrißform angepaßter Unterbau auskragend gestaltet sein wie bei den Tabernakeln im Museo Comunale di San Francesco in Montefalco, in Santo Stefano in Castelsantangelo und im Kommunalarchiv von Piedipaterno.⁵⁶⁷

Im Folgenden werden beliebte cinquecenteske Sockelformen des Tempietto-Tabernakels besprochen, die etwas aufwendiger gestaltet sind.

(1) Die Gestaltung einer Basis durch Konsolen

Eine durch Konsolen gebildete Basis war im 16. Jahrhundert bei polygonalen Sakramentstabernakeln eine beliebte Art der Sockelgestaltung. Hierbei sind die in Form von Voluten gestalteten

⁵⁶³ Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 152 Ar (Wurm 1984, S. 388).

⁵⁶⁴ Ackermann 2007, S. 217.

⁵⁶⁵ S. o.

⁵⁶⁶ S. Kat.-Nrn. 13, 7 u. 3.

⁵⁶⁷ S. Kat.-Nrn. 42, 55 u. 44.

Konsolen unterhalb der Säulen des Tabernakels plaziert, während die übrigen Partien des Sockels hinter ihnen zurücktreten. Durch diese Gestaltung erscheint der Sockel weniger massiv und tritt optisch hinter dem Tabernakel zurück. Gleichzeitig konnten die Materialkosten sowie das Gewicht des Sockels reduziert werden. Als Beispiele können die Sakramentstabernakel in Santa Maria Maggiore in Bettona, in Santo Spirito und in Santa Croce in Florenz angeführt werden.⁵⁶⁸ Bei letzterem Werk fällt auf, daß die Sockelgestaltung genutzt wurde, um von dem oktogonalen Tabernakelgehäuse zu einer viereckigen Basis überzuleiten. Der obere Teil des Sockels, dem die Konsolen vorgelagert sind, ist quadratisch. Die darunter befindliche Zone hingegen hat die Grundrißform eines Vierecks mit ausgesparten Ecken und leitet schließlich zu einer viereckigen Basis über.

Die Gestaltung eines Sockels durch Konsolen war jedoch nicht ausschließlich polygonalen Tabernakeln vorbehalten. Das über querrrechteckigem Grundriß konzipierte Werk in Santa Maria in Farfa⁵⁶⁹ weist eine Basis auf, die sowohl an der Front als auch an den Seiten mit Konsolen versehen ist. Diese erfüllen den Zweck, Figuren bzw. Voluten zu stützen und finden Pendants in kleineren Konsolen im oberen Bereich des Tabernakelgehäuses.

(2) Eine Aufsockelung durch stützende Elemente

Die Verwendung von stützenden Elementen zur Erhöhung des Tempietto-Tabernakels war ebenfalls eine im Cinquecento beliebte Sockelform. Diese Gestaltungsweise entstammt dem Reliquienkult und wurde auf das Tempietto-Tabernakel übertragen. Im Mittelalter wurden Reliquiare unterschiedlichster Formgebung solchermaßen errichtet, wobei die Anzahl der stützenden Elemente je nach Beschaffenheit des Reliquars variierte. Bei Reliquienkästen wurden vier Stützen verwendet, wie es das Beispiel eines solchen Behältnisses aus dem 14. Jahrhundert zeigt. Das in der Schatzkammer der Basilika Sant'Eufemia in Grado befindliche Werk wird von vier Löwenfiguren gestützt, die jeweils unterhalb der vier Ecken des Kästchens plaziert sind (Abb. 81).⁵⁷⁰ Das von den Künstlern Ugolino di Vieri und Viva di Lando 1337-1338 gefertigte Reliquiar von San Savino ist ebenfalls durch Löwenfiguren aufgesockelt, allerdings handelt es sich aufgrund der hexagonalen Struktur um sechs Figuren (Abb. 82).⁵⁷¹ Ferner wird ein Büstenreliquiar des heiligen Antonius, das sich über einem querovalen Sockel erhebt, von Löwenfiguren getragen (Abb. 83).⁵⁷² Darüber hinaus war spätestens seit dem 14. Jahrhundert der Typus der sogenannten Engelspaarmonstranz in Italien verbreitet, bei dem zwei Engel als Träger einer Monstranz dienten.⁵⁷³

Spätestens mit dem Sakramentstabernakel, das Matteo Giberti Mitte der 1530er Jahre dem Veroneser Dom stiftete,⁵⁷⁴ wurde diese Form der Sockelgestaltung auf den Typus des Tempietto-

⁵⁶⁸ S. Kat.-Nrn. 37, 17 u. 16.

⁵⁶⁹ S. Kat.-Nr. 11.

⁵⁷⁰ Crusvar 1992, S. 311.

⁵⁷¹ Das Reliquiar befindet sich im Museo dell'Opera del Duomo in Orvieto (ebenda, S. 315).

⁵⁷² Das Reliquiar wurde im Jahr 1349 gefertigt und befindet sich im Santo zu Padua (Collareta 1992, S.236).

⁵⁷³ Lüdke 1983, S. 20 u. S. 96f.; Ackermann 2007, S. 217.

⁵⁷⁴ S. S. 29.

Tabernakels übertragen. Die Errichtung dieses Tabernakels über vier bronzenen Engeln ist einem Zahlungsbeleg aus dem Jahr 1534 zu entnehmen, der durch ein Manuskript des 19. Jahrhunderts überliefert ist.⁵⁷⁵ Zudem beschreibt Francesco Zini in seiner Biographie Gibertis das Sakramentstabernakel folgendermaßen: „*quod quidam tabernaculum ex diverso ac pretioso marmore crystaloque, summo studio artificioque confectum, quattuor angeli aenei supra majus altare, quod erectum et sacerdotum et populi animos (ut aequum est) concitet ad religionem*“.⁵⁷⁶

Diese Aufstellungsweise scheint hauptsächlich bei Tabernakeln ohne Fuß zur Anwendung gekommen zu sein. Grundsätzlich konnte jedoch auch ein Tabernakel mit Schaft auf diese Weise errichtet werden. Dies belegt eine cinquecenteske Zeichnung, die zwei knieende Engel als Träger einer überkuppelten Kleinarchitektur mit Fuß zeigt (Abb. 84).⁵⁷⁷ Zwar bleibt es unklar, ob es sich um ein Sakramentstabernakel, ein Reliquiar oder eine Monstranz handelt. Dies ist jedoch nicht relevant, da es bei den genannten Formen des liturgischen Geräts hinsichtlich solcher formaler Aspekte eine wechselseitige Beeinflussung gab.

Bei vollplastischen Werken über polygonalem, rundem oder viereckigem Grundriß war eine Verwendung von vier stützenden Elementen sehr beliebt. Die bedeutendsten erhaltenen Beispiele dieser Art stellen die von Engeln getragenen Tabernakel im Mailänder Dom sowie in Santa Maria Maggiore in Rom dar.⁵⁷⁸ Darüber hinaus scheint eine Zeichnung eines anonymen Künstlers in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand⁵⁷⁹ die Verwendung von Trägerfiguren für den Tabernakeltypus des halben Hexagons mit anschließenden Travéen zu belegen (Abb. 85). An der Front des Tabernakels sind vier stützende Figuren zu sehen, die bei einer Ausführung des Entwurfs möglicherweise noch um weitere Stützen bereichert worden wären. Zu erwähnen ist ferner ein Tabernakelentwurf Buontalenti, der ein polygonales, an der Vorderseite von drei Putten gestütztes Tabernakel zeigt (Abb. 86).⁵⁸⁰ Würde man hier von einem vollansichtigen Werk ausgehen, dann wären insgesamt sechs Figuren erforderlich.

Die stützenden Elemente wurden bevorzugt in Form von Figuren gestaltet. Wie bereits erwähnt, wurden Engel und Putten zu diesem Zweck eingesetzt. Des weiteren lassen sich auch Kirchenväter als Träger von Sakramentstabernakeln belegen. Ein in Windsor befindlicher Entwurf für den Sakramentsaltar der Peterskirche in Rom zeigt ein Tabernakel, für welches als stützende Figuren alternativ Kirchenväter oder Engel in Betracht gezogen wurden (Abb. 87).⁵⁸¹ Zudem hat

⁵⁷⁵ „*parla della fusoria de li angeli de metal n.4 che tolse a fare per meter sul altare grando*“ (Serafini 1996, S. 137).

⁵⁷⁶ Francesco Zini in Moore 1986, S. 230, Anm. 39.

⁵⁷⁷ London, Victoria and Albert Museum, E. 4459-1920, *Entwurf für einen Altar mit Ziborium und einer von Engeln getragenen Kleinarchitektur* (Ward-Jackson 1979, S. 234, Nr. 529).

⁵⁷⁸ S. Kat.-Nrn. 64 u. 8.

⁵⁷⁹ Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inventory-Catalogue of Ambrosiana Drawings, ND Kat.-Nr. 7144, *Entwurf für einen Sakramentsaltar* (<http://www.italnet.nd.edu/ambrosiana/eng/index.html>).

⁵⁸⁰ Nach Einschätzung von Fara entstand der Entwurf in der zweiten Planungsphase für die Cappella dei Principi, die um 1587 anzusetzen ist (Fara 1995, S. 161 u. Kat.-Nr. 159).

⁵⁸¹ Windsor Castle, Inv. 5596, *Entwurf für den Sakramentsaltar in Sankt Peter in Rom* (Ackermann 2007, S. 208). Die Zeichnung wird aufgrund eines angedeuteten Papstswappens in das Pontifikat Innozenz' X. datiert (ebenda, S. 209).

sich als einziges bekanntes, von den vier Kirchenvätern gestütztes Sakramentstabernakel das monumentale Werk in Santa Maria della Misericordia in Bologna erhalten.⁵⁸²

Daneben konnten die Stützen auch die Gestalt von Tierfiguren annehmen. Dies belegt das Tabernakel im Dom Santa Maria zu Cagliari, welches von vier Adlern getragen wird (Abb. 88).⁵⁸³ Ferner sind die vier nicht mehr *in situ* befindlichen stützenden Löwenfiguren des Tabernakels im Museo del Tesoro in San Francesco in Assisi anzuführen, die sehr wahrscheinlich zur originalen cinquecentesken Sockelgestaltung gehörten.⁵⁸⁴

Darüber hinaus war auch eine Erhöhung des Tabernakels durch Säulen gängig. Das Mailänder Domtabernakel sollte ursprünglich in der Privatkapelle Pauls IV. über vier marmornen Säulen errichtet werden. Nachdem es von seinem Nachfolger Pius IV. dem Mailänder Dom gestiftet worden war, zog der Bischof Carlo Borromeo ebenfalls eine Errichtung über vier Säulen in Erwägung, bevor es zu einer Aufstellung über vier bronzenen Engeln kam.⁵⁸⁵ Des weiteren kann diese Art der Sockelgestaltung anhand einer 1592 erfolgten Pastoralvisite für die Kirche Santa Maria in Betlemme in Pavia nachgewiesen werden: „*Primo sanctissimum sacramentum visitavit quod reperit retineri in Tabernaculo ligneo superaurato positum supra quatuor columnis*“.⁵⁸⁶ Schließlich läßt sich mittels eines Tabernakelentwurfs im Archiv von San Petronio in Bologna eine Aufstellung über niedrigen, mit Voluten verzierten Elementen belegen (Abb. 51).⁵⁸⁷

Insgesamt bot diese Aufsockelung des Sakramentstabernakels verschiedene Vorteile. Neben einer besseren Sichtbarkeit des Tabernakels im Kirchenraum war sie für doppelseitige Altaranlagen sehr geeignet, da zwischen den stützenden Elementen eine Durchsicht gegeben war.⁵⁸⁸ Zudem konnte deren Anzahl variiert und somit an sämtliche architektonische Typen des Tempietto-Tabernakels angepaßt werden sowie auch an Tabernakel mit bzw. ohne Schaft.

(3) Die Gestaltung eines Sockels in Form eines getreppten Unterbaus

Der Sockel eines Tempietto-Tabernakels konnte auch die Form eines Unterbaus mit kleinen seitlichen Stufen annehmen. Der mittlere Teil dieser Anlage, über der sich das Tabernakel erhob, entsprach hinsichtlich der Grundrißform zumeist derjenigen des Tabernakels. Es schlossen sich in der Regel jeweils zwei bis fünf seitliche Stufen an, auf denen Kandelaber bzw. Leuchter haltende Engel aufgestellt werden konnten. Ein quattrocenteskes Beispiel dieser Art schuf Mino da Fiesole mit dem Sockel des bereits erwähnten Tabernakels in Volterra (Abb. 9).⁵⁸⁹ In diesem

⁵⁸² S. S. 46.

⁵⁸³ Das Tabernakel wurde 1610 auf dem Hochaltar des Doms aufgestellt (Delogu 1966, S. 85).

⁵⁸⁴ S. Kat.-Nr. 35.

⁵⁸⁵ S. Kat.-Nr. 64 u. s. S. 74.

⁵⁸⁶ Akten der von Alessandro Sauli im Jahr 1592 vorgenommenen Visitation der Stadt Pavia, S. 57 in Toscani 2003, CD-ROM.

⁵⁸⁷ S. S. 59f.

⁵⁸⁸ S. S. 74.

⁵⁸⁹ S. S. 16f. Zuraw verweist auf Veränderungen der Sockelzone, die in den 1930er Jahren vorgenommen wurden

Fall wurde ein Tabernakel mit Schaft auf einem solchen Unterbau errichtet, wobei sich der quadratische Grundriß des Gehäuses im zentralen Sockelkompartiment wiederholt. Im Rahmen des gesichteten Materials konnten nur zwei erhaltene Tabernakelsockel dieser Art ausfindig gemacht werden, deren Entstehung in den zu untersuchenden Zeitraum fällt. Es handelt sich um diejenigen der Sakramentstabernakel in Sant'Agostino in Bevagna sowie in Santo Spirito in Florenz.⁵⁹⁰

Eine Variante dieser Sockelform konnte darin bestehen, daß der Unterbau im Zentrum zu einer Öffnung durchbrochen war, die den Blick auf liturgische Handlungen im Chorbereich vor bzw. hinter dem Altar freigab. Als Beispiel sei das Werk in Santa Maria in Cagliari genannt (Abb. 88).⁵⁹¹ Ferner ist bei der bereits erwähnten, ca. 1550 entstandenen Zeichnung eines anonymen italienischen Künstlers in der Biblioteca Nacional in Madrid der Sockel zwar durchbrochen, jedoch erfüllt dies keinen liturgischen Zweck, da die Struktur einem Retabel vorgelagert ist (Abb. 32).⁵⁹²

Somit war der getreppte Unterbau ebenso wie die besprochenen stützenden Elemente für eine Aufstellung im Rahmen einer doppelseitigen Altaranlage sehr geeignet. Darüber hinaus konnten beide Sockelformen miteinander verbunden werden. Ebenso konnte ein Tabernakel mit einer durch Konsolen gebildeten Basis auf einem getreppten Unterbau zur Aufstellung kommen. Die erstgenannte Kombination – die Aufstellung eines über stützenden Elementen errichteten Tabernakels auf einem getreppten Unterbau – ist neben dem Werk in Cagliari durch einen originellen Entwurf der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts belegt, bei dem auf Stufen sitzende Gewandfiguren das Tabernakel mit Kopf und Armen stützen (Abb. 89).⁵⁹³ Als Nachweis für die letztere Lösung hingegen ist das Werk in Santo Spirito in Florenz anzuführen⁵⁹⁴ sowie das ehemalige Hochaltartabernakel im Dom zu Orvieto, dessen Aufstellung über einer Basis aus Konsolen sowie einem getreppten Unterbau durch eine zeitgenössische Zeichnung überliefert ist (Abb. 33).⁵⁹⁵

Ferner ist mit dem Sakramentstabernakel in Norcia eine Abwandlung dieser Sockelform gegeben, da hier die seitlichen Stufen auf den Maßstab der Kleinarchitektur reduziert wurden und nicht mehr der Aufstellung von Kandelabern dienten.⁵⁹⁶

c) Die Aufstellung des Tempietto-Tabernakels ohne Retabel

Im 16. und frühen 17. Jahrhundert war die Aufstellung des Tabernakels ohne Retabel ein in

(Zuraw 1993, Bd. 3, S.1049f.).

⁵⁹⁰ S. Kat.-Nrn. 38 u. 17.

⁵⁹¹ S. S. 84, Anm. 583.

⁵⁹² S. S. 33, Anm. 217.

⁵⁹³ Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2899 A, anonymes Florentiner Künstler (Temple 1982, S. 79).

⁵⁹⁴ S. Kat.-Nr. 17.

⁵⁹⁵ Orvieto, Archivio dell'Opera del Duomo, *Ansicht des Chores der Kathedrale von Orvieto* (Cambareri 1990-92, S. 619).

⁵⁹⁶ S. Kat.-Nr. 43.

Nord- und Mittelitalien sehr beliebter Brauch.⁵⁹⁷ Die besondere, dem Sakramentstabernakel beigemessene Bedeutung, die durch diese Aufstellungsweise zum Ausdruck kam, zeigte sich ferner an der Tatsache, daß es ein vorhandenes Retabel ersetzen konnte. Am Beispiel des 1472 von Vecchietta für die Hospitalkirche Santa Maria della Scala geschaffenen Werks⁵⁹⁸ läßt sich dies bereits für das frühe 16. Jahrhundert nachweisen. Nachdem im Jahr 1505 die „Maestà“ Duccio di Buoninsegnas nach einer fast zweihundertjährigen Aufstellung auf dem Hochaltar des Sieneser Doms von diesem Standort entfernt worden war, bemächtigte sich das Sieneser Domkapitel im folgenden Jahr des Tabernakels, um es auf dem Hochaltar zu errichten.⁵⁹⁹ Ebenso verfuhr man in der Bologneser Kirche San Domenico: Ein marmornes Relief der Madonna mit Heiligen aus dem 13. Jahrhundert wurde 1554 abgebaut, um ein holzgeschnitztes, vergoldetes Tabernakel errichten zu können.⁶⁰⁰ Auch scheint Raffaels Altarbild „Die Madonna von Foligno“ vom Hochaltar der Kirche Santa Maria in Aracoeli entfernt worden zu sein, um die Aufstellung des 1553 von Julius III. gestifteten Sakramentstabernakels zu ermöglichen.⁶⁰¹ Diese Beispiele belegen, daß ein isoliert aufgestelltes Tempietto-Tabernakel in dem zu untersuchenden Zeitraum nicht nur als gleichwertig mit einem Retabel, sondern sogar als noch bedeutender angesehen werden konnte. Darüber hinaus konnte durch den Verzicht auf ein Retabel der gesamte Sakramentsaltar oder auch nur das Tabernakel von einer Baldachinarchitektur überfangen werden, was als Überhöhung der aufbewahrten Eucharistie aufgefaßt wurde.⁶⁰²

(1) Die Aufstellung des Tabernakels auf der Altarmensa

Die isolierte Aufstellung des Tabernakels auf dem Altar ist – entgegen der Einschätzung Carls – anhand von Visitationsakten bereits für das Quattrocento überliefert.⁶⁰³ Die einfachste Möglichkeit bestand darin, das Tabernakel auf der Altarmensa zu errichten. Anhand einer Miniatur, die

⁵⁹⁷ Diese Einschätzung wird von Braun bestätigt (Braun 1924, Bd. 2, S. 640).

⁵⁹⁸ S. S. 15 u. 17.

⁵⁹⁹ Verdon 2003, S. 191f. Die „Maestà“ Duccio di Buoninsegnas war 1311 auf dem Hochaltar aufgestellt worden. Ebenda.

⁶⁰⁰ Supino 1932, S. 191.

⁶⁰¹ S. Kat.-Nr. 7.

⁶⁰² Beispiele für cinquecenteske Sakramentsaltäre mit Ziborium lassen sich für Santo Spirito in Florenz sowie anhand der Miniatur eines anonymen Künstlers aus dem Jahr 1598 nachweisen, die das Innere der Bologneser Doms San Petronio zeigt (Abb. 90) (Tuttle 2002, S. 147; zu Santo Spirito s. Kat.-Nr. 17). Im Mailänder Dom hingegen überfängt eine Baldachinarchitektur in Form eines offenen, mit Skulpturen geschmückten Tempiettos das Sakramentstabernakel. Diese Anlage befindet sich auf einer Konstruktion hinter dem Altar (s. Kat.-Nr. 64). Die Verbindung eines Tempietto-Tabernakels mit einer Baldachinarchitektur erfolgte unabhängig von der Sockelform des Tabernakels und seiner Art der Aufstellung auf dem Altar. Die Interpretation der Baldachinarchitektur als Überhöhung der aufbewahrten Eucharistie kann anhand einer von Richa verfaßten Beschreibung des Ziboriums in Santo Spirito in Florenz belegt werden: „[...] *la quale coprendo in vece di Baldacchino il Ciborio rende più maestoso quel luogo dedicato al venerabil culto dell'Eucaristia*“ (Richa 1754, S. 31; Schmidt 1971, S. 103). Ferner hat Satzinger darauf hingewiesen, daß in der von Michelangelo entworfenen Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore in Rom, die für eine kurze Zeitspanne die Funktion einer Sakramentskapelle innehatte, eine Baldachinstruktur der ideellen Auszeichnung der aufbewahrten Eucharistie diene (Satzinger 2005, S. 394). Abschließend sei erwähnt, daß auch ephemere Baldachine über Sakramentsaltären errichtet wurden. Dies belegt eine um 1600 entstandene Zeichnung der Innenansicht des Doms von Siena, die eine solche Struktur über dem von Peruzzi konzipierten gestuften Retabel zeigt (Berlin, Kunstbibliothek, *Perspektivische Innenansicht des Doms von Siena nach Osten*, um 1600, Jacob 1975, Kat.-Nr. 322).

⁶⁰³ S. S. 14f. u. S. 17f.; Carl 2006, S. 236.

Liberale da Verona 1475 im Auftrag von Savino Savini, dem *operaio* des Sieneser Doms für ein Antiphonar schuf, läßt sich dies bereits für das 15. Jahrhundert belegen (Abb. 91).⁶⁰⁴ Es ist anzunehmen, daß es sich bei dieser Art der Aufstellung zumeist um vollansichtige Werke gehandelt hat. Die Mensa war jedoch nur für kleinere bis mittelgroße Sakramentstabernakel ein geeigneter Aufstellungsort. Daher liegt es nahe, daß dieser Brauch vor allem im 15. und frühen 16. Jahrhundert beliebt war. Bei größeren Tabernakeln hingegen ist man im Laufe des Cinquecento dazu übergegangen, sie teilweise oder vollständig auf einer hinter dem Altar befindlichen Konstruktion zu errichten.⁶⁰⁵

Die cinquecenteske Aufstellung des Tempietto-Tabernakels mit Schaft auf der Altarmensa ist durch graphische und malerische Quellen überliefert. Ein Nachweis ist durch eine Zeichnung aus dem Besitz Sebastiano Restas (1635-1714) gegeben, deren Autorschaft der Künstler dem Maler und Architekten Francesco Vanni (1563-1610) zugeschrieben hat (Abb. 92).⁶⁰⁶ Die Zeichnung, die den Auferstandenen mit der Heiligen Katharina von Siena darstellt, zeigt ferner einen Altar, über dessen Mensa sich ein von Kandelabern flankiertes Tabernakel mit Schaft erhebt. Ferner ist ein Fresko anzuführen, das 1567 von dem flämischen Künstler Johannes Wrage für die Marienkapelle der umbrischen Wallfahrtskirche von Mongiovino geschaffen wurde (Abb. 93).⁶⁰⁷ Es zeigt die Verkündigung des Engels an die heilige Anna. Das Tabernakel ist hier ebenfalls mit flankierenden Kandelabern auf der Mensa aufgestellt. Als frühester Beleg für die cinquecenteske Errichtung des Tempietto-Tabernakels ohne Schaft auf der Altarmensa ist die bereits erwähnte, vor 1536 von Peruzzi geschaffene Zeichnung zu nennen (Abb. 80).⁶⁰⁸

(2) Die Aufstellung des Tabernakels auf einer Konstruktion hinter dem Altar

Der bereits erwähnte Brauch, im 16. und frühen 17. Jahrhundert größer dimensionierte Sakramentstabernakel vorzugsweise über einer direkt hinter dem Altar befindlichen Konstruktion zu errichten, ist darauf zurückzuführen, daß die Altarmensa im allgemeinen nicht genügend Platz für die Aufstellung eines größeren Tabernakels bot.⁶⁰⁹

Bereits für das späte Quattrocento kann ein Beispiel dieser Art angeführt werden, und zwar der oben besprochene, Andrea Sansovino zugeschriebene Entwurf für einen Sakramentsaltar (Abb. 14).⁶¹⁰ Er zeigt einen Altar, hinter dem sich ein zweigeteilter Unterbau erhebt, dessen seitliche, mit Lisenen geschmückte Abschlüsse über die Flucht der Mensa hervortreten. Der obere, mit

⁶⁰⁴ *Die Elevation der Hostie*, Siena, Dom, Libreria Piccolomini, Cod. 10. L, Girolamo da Cremona (1451-1483) und Liberale da Verona (1445- ca.1527/29), *A vigilia Ascensionis usque ad festum Sanctissimi Corporis Christi*, 1473-1475 (Damiani 1994, S. 72ff.).

⁶⁰⁵ Dies geht auch aus den Anweisungen des Mailänder Bischofs Carlo Borromeo hervor (s. S. 39).

⁶⁰⁶ Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inventory-Catalogue of Ambrosiana Drawings, ND Kat. Nr. 506, *Die heilige Katharina von Siena und der auferstandene Christus* (<http://www.italnet.nd.edu/ambrosiana/eng/index.html>). Die Zeichnung steht in Verbindung mit einem frühen Projekt Vannis für einen Altar in San Lorenzo in Miranda in Rom, der zwischen 1577-80 ausgeführt wurde (Bora 1976, S. 139, Nr. 143 u. S. 278).

⁶⁰⁷ Bozzi 1998, S. 64.

⁶⁰⁸ S. S. 81.

⁶⁰⁹ S. o.

⁶¹⁰ S. S. 16.

Reliefs geschmückte Teil dieser Konstruktion überragt die Altarmensa beträchtlich und dient als Sockel für ein zentral aufgestelltes, monumentales Tempietto-Tabernakel mit Schaft und zwei flankierenden sitzenden Heiligenfiguren.

Der früheste cinquecenteske Nachweis für eine solche Konstruktion ist mit einem Projekt für den Altarbereich der Cappella Paolina im Vatikan gegeben, der mit Sicherheit aus dem Sangallo-Kreis und eventuell sogar von Antonio da Sangallo selbst stammt (Abb. 94).⁶¹¹ Das Sakramentstabernakel erhebt sich unmittelbar hinter der Altarmensa, wobei der entsprechende Unterbau jedoch nicht sichtbar ist. Darüber hinaus ist ein Entwurf Matteo Nigettis für die Florentiner Kirche Santi Michele e Gaetano zu erwähnen,⁶¹² der ein Tabernakel über einem Unterbau zeigt, welcher die Altarmensa um eine Stufe überragt (Abb. 95). Ein weiterer, Alessandro Pieroni (1550-1607) zugeschriebener Entwurf für einen Sakramentsaltar⁶¹³ zeigt eine deutlich aufwendigere Anlage, die nicht nur die Mensa um zwei sich nach oben verjüngende Stufen überragt, sondern auch durch seitliche Lisenen flankiert wird (Abb. 96).

(3) Die Integration des Tabernakels in einen Stufenaufbau

Unabhängig von einer Aufstellung auf der Altarmensa oder auf einer dahinter befindlichen Konstruktion konnte das Tempietto-Tabernakel in Verbindung mit einer oder mehreren Stufen errichtet werden, oberhalb derer es zur Aufstellung kommen⁶¹⁴ oder in welche es zum Teil integriert sein konnte. Letztere Art der Aufstellung scheint erst im späteren 16. Jahrhundert aufkommen zu sein. Ein Tabernakelentwurf eines anonymen Künstlers in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand⁶¹⁵ zeigt ein über zwei Stufen aufgestelltes Tempietto-Tabernakel, dessen Sockel dergestalt an die Abstufungen angepaßt ist, daß diese den Sockel zu durchdringen scheinen (Abb. 97). Da die architektonische Gesamtkonzeption des Tabernakels sowie die Verwendung einzelner architektonische Motive besonders charakteristisch für den Zeitraum von etwa 1560 bis 1580 ist, kann eine Entstehung des Entwurfs in annähernd dieser Zeitspanne angenommen werden.⁶¹⁶

⁶¹¹ Oxford, Ashmolean Museum, The Larger Talman Album, fol. 40, *Projekt für den Sakramentsaltar der Cappella Paolina im Vatikan* (Parker 1956, S. 552ff.; Frommel 2003, S. 382f.) s. auch S. 33.

⁶¹² Paris, Cabinet des Dessins du Louvre, Inv. 1373, Matteo Nigetti, *Projekt für Santi Michele e Gaetano mit Grundriß und Längsschnitt*. Nach Einschätzung von Cresti entstand der Entwurf vor 1604 (Cresti 1997, S. 17 u. S. 70, Anm. 39).

⁶¹³ Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 3110, fol. 83r, *Entwurf für einen Sakramentsaltar*, Alessandro Pieroni zugeschr. (Henneberg 1996, S. 146f.).

⁶¹⁴ Die Erhöhung des Tabernakels durch Stufen geht aus den oben besprochenen Bestimmungen Carlo Borromeos hervor (s. S. 38). Als Nachweis für die Aufstellung auf einer einzelnen Stufe kann eine Anordnung Borromeos angeführt werden, die den Akten der 1580 erfolgten Visitation der Kirche San Lorenzo in Brescia zu entnehmen ist: „*Tabernaculum ligneum, supposito gradu lapideo altius tollatur*“ (Lombardi 1981, S. 78). S. diesbezüglich auch Kat.-Nr. 26. Beispiele für die Aufstellung eines Tabernakels über zwei Stufen stellen ein Berto Alberti zugeschriebener Tabernakelentwurf (s. S. 53f., Anm. 370) und ein cinquecentesker Entwurf eines anonymen Florentiner Künstlers dar (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 4115 A, Temple 1982, S. 79).

⁶¹⁵ Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inventory-Catalogue of Ambrosiana Drawings, ND Kat. Nr. 7672 (<http://www.italnet.nd.edu/ambrosiana/eng/index.html>)

⁶¹⁶ Darüber hinaus weist der Entwurf hinsichtlich der Gesamtkonzeption Übereinstimmungen mit dem 1562 entstandenen Sakramentstabernakel für Santa Maria in Spello auf (s. Kat.-Nr. 46).

Eine präzisere Datierung hingegen erlaubt eine sehr wahrscheinlich in den Jahren 1595-1596, jedoch auf jeden Fall vor 1597 entstandene Zeichnung Francesco Vannis, die von dem Antwerpener Künstler Pieter de Jode druckgraphisch umgesetzt wurde (Abb. 98 und 99).⁶¹⁷ Die zeichnerische Vorlage Vannis sowie der entsprechende Stich zeigen über einer Altarmensa ein Ädikulatabernakel, das eine Stufe durchbricht, über deren Flucht es kaum hervortritt. Auch wenn es sich hier nicht um den Tempietto-Typus handelt, kann man für diesen eine vergleichbare Art der Aufstellung annehmen. Ferner ist ein vermutlich im frühen 17. Jahrhundert entstandener Entwurf für einen Sakramentsaltar überliefert, der eventuell von Ludovico Cigoli (1559-1613) stammt (Abb. 100).⁶¹⁸ Dargestellt ist ein Tempietto-Tabernakel, das in einen dreistufigen Aufbau integriert ist. Es ist mittig über der untersten Stufe aufgestellt, die vorzukragen scheint, um die Kleinarchitektur aufzunehmen. Die flankierenden, sich nach oben verjüngenden Stufen schließen direkt an das Tabernakel an, so daß dieses in den Stufenunterbau „versenkt“ zu sein scheint. Zwar ist das Tabernakel in diesem Fall in Verbindung mit einem Retabel errichtet, jedoch spricht dies nicht gegen eine solche Aufstellung ohne Altaraufbau.

Ebenso wie bei dem bereits besprochenen Sockel in Form eines getreppten Unterbaus dienten die Stufen bei dieser Aufstellungsweise der Errichtung von Kandelabern. Im Unterschied zu Erstgenanntem sind die Stufen hier jedoch hintereinander gestaffelt. Es scheint, daß zu einem späteren Zeitpunkt, der nicht näher bestimmt werden kann, vielfach bereits bestehende Tempietto-Tabernakel nachträglich in Stufenbauten integriert wurden. Beispiele dieser Art stellen die Sakramentstabernakel in Santo Stefano in Castelsantangelo und in Sant' Anna in Borbona dar.⁶¹⁹ Die nachträgliche Hinzufügung dieser Anlagen ist ersichtlich an der Tatsache, daß die Tabernakelflanken zum Teil von den Stufen verdeckt werden. Im Fall von Castelsantangelo hätte man die Vergoldung dieser für den Betrachter nicht sichtbaren Partien ausgespart, wenn das Tabernakel gleichzeitig mit dem Stufenaufbau konzipiert worden wäre.

d) Die Aufstellung des Tempietto-Tabernakels in Verbindung mit einem Retabel

Mit der Durchsetzung des Tempietto-Tabernakels zum führenden Typus ging die Anforderung einher, dieses mit bestehenden Traditionen der Altarausstattung in Einklang zu bringen bzw. neuartige, auf diesen Typus zugeschnittene Altaraufbauten zu konzipieren. Es mußten Lösungen gefunden werden, die das Tabernakel mit dem Retabel als unverzichtbarem kirchlichem Ausstattungsstück sowohl in formaler als auch in liturgischer Hinsicht zufriedenstellend verbanden. Die gemeinsame Aufstellung bot den Vorteil, daß die Ikonographie des Retabels auf das Tabernakel abgestimmt werden und somit eine größere Wirkung entfalten konnte. Bemerkenswerterweise waren die meisten Lösungen, welche für die Verbindungen zwischen Tabernakel und Retabel gefunden wurden, bereits in Grundzügen in der Toskana des Quattrocento angelegt.

⁶¹⁷ Die Künstler publizierten 1597 gemeinsam ein illustriertes Werk mit dem Titel „Vita, mors, gesta et miracula B. Catherinae senensis quaedam selecta“, welches in zwölf Stichen Szenen aus dem Leben der Heiligen Katharina von Siena schildert. Francesco Vanni schuf die Vorlagen für die zwölf Stiche aller Wahrscheinlichkeit nach in den Jahren 1595-1596, da der Flame de Jode um 1595 nach Italien gereist war (Bianchi 1980, S. 17).

⁶¹⁸ Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 3090 A (Temple 1982, S. 81).

⁶¹⁹ S. Kat.-Nr. 55 u. Kataloganhang-Nr. 2.

(1) Die Aufstellung des Tabernakels als Bekrönung eines gestuften Retabels im Sieneser Raum

Im 16. Jahrhundert läßt sich für das Sieneser Gebiet als einzige Region Nord- und Mittelitaliens die Plazierung des Tempietto-Tabernakels oberhalb von Retabeln nachweisen. Es handelt sich hierbei um eine toskanische Tradition, die bis in das Quattrocento zurückreicht. Anhand toskanischer Sakramentsaltarentwürfe des 15. Jahrhunderts kann nachgewiesen werden, daß sowohl Wandtabernakel als auch Tempietto-Tabernakel solchermaßen zur Aufstellung kamen. Dies belegen zwei Francesco di Simone Ferrucci (1437-1493) zugeschriebene Entwürfe, die jeweils einen Sakramentsaltar mit rechteckigem Retabel sowie einem bekrönenden Tabernakel mit flankierenden Engeln zeigen (Abb. 101 und 102). Der Altarentwurf im Londoner Victoria and Albert Museum⁶²⁰ nimmt oberhalb des Retabels eine zentral plazierte Pietà mit anbetenden Engeln auf, über welcher sich ein Wandtabernakel mit flankierenden Leuchter haltenden Engeln befindet. Der in Florenz befindliche Entwurf⁶²¹ hingegen zeigt oberhalb des Retabels über einer Stufe ein Tempietto-Tabernakel mit seitlichen Leuchterengeln.

Daneben läßt sich die toskanische Aufstellung von Tabernakeln im oberen Bereich von Retabeln für das frühe Cinquecento belegen. Dies belegt ein dem Künstler Rosso Fiorentino (1495-1540) zugeschriebener Altarentwurf in Form eines Triumphbogenretabels, welches im mittleren Kompartiment des Attikageschosses ein Tempietto-Tabernakel unterhalb eines Bogens aufnimmt (Abb. 103).⁶²²

Diese Plazierung des Tabernakels in beträchtlicher Höhe war auf verschiedene Gründe zurückzuführen. Der Sichtbarkeit des Sakramentstabernakels wurde große Bedeutung beigemessen, da die Eucharistie im quattrocentesken toskanischen Tempietto-Tabernakel nicht nur aufbewahrt, sondern oftmals mittels einer Durchfensterung des Tabernakelgehäuses auch ausgesetzt wurde.⁶²³ Der Blick der eintretenden Gläubigen sollte sich daher zuerst auf das Sakramentstabernakel richten, wie eine Passage aus dem Architekturtraktat Francesco di Giorgios (1439-1502) belegt: „*Faccisi in mezzo o sopra dell'altare inornato tabernaculo, in modo che quelli che entrano in nel tempio el Corpo di Cristo in prima se representi.*“⁶²⁴ Ferner bot eine erhöhte Lage des Tabernakels mehr Sicherheit gegenüber dem Hostiendiebstahl, da das Sakrament nur mittels einer Leiter dem Tabernakel entnommen werden konnte. Mit der Zunahme der Kommunionhäufigkeit im 16. Jahrhundert wurde diese in liturgischer Hinsicht unpraktische Aufstellung des Tabernakels in der Toskana weitestgehend aufgegeben und nur im Sieneser Raum beibehalten.

Letztere Tatsache ist auf das bereits erwähnte, nach Entwürfen Baldassare Peruzzis für den Hochaltar des Sieneser Doms gefertigte Retabel zurückzuführen, auf dem das bronzenen Taber-

⁶²⁰ London, Victoria and Albert Museum, Inv. E 1958.1924, *Entwurf für einen Sakramentsaltar*, Francesco di Simone Ferrucci zugeschrieben (Caglioti 2006, S. 399; Carl 2006, S. 261). Caglioti datiert die Zeichnung in die 1480er Jahre (Caglioti 2006, S. 399).

⁶²¹ Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Orn. 614, *Entwurf für einen Sakramentsaltar*, Francesco di Simone Ferrucci zugeschrieben (Carl 2006, S. 261).

⁶²² London, British Museum, Inv. 1948-4-10-1-5, Rosso Fiorentino, *Entwurf für einen Sakramentsaltar* (Donati Thompson 1997, S. 75f.).

⁶²³ S. S. 16.

⁶²⁴ Maltese 1967, Bd. 1, S. 237; Caglioti 2006, S. 70.

nakel Vecchiettas zur Aufstellung kam (Abb. 16). Caspary nimmt an, daß Peruzzi sich bereits kurz nach seiner Ernennung zum Dombaumeister 1532 hinsichtlich des Tabernakels um eine Neugestaltung seines Aufstellungskontextes bemühte. Nach Angaben des Autors ist einer Inschrift hinter dem Altar zu entnehmen, daß das Retabel zunächst in Holz und erst 1536 in Marmor ausgeführt wurde. Vermutlich sollte auf diese Weise die Wirkung der Anlage erprobt werden.⁶²⁵ Es handelt sich um ein Retabel, das aus zwei hohen, sich nach oben verjüngenden Stufen besteht, die sich über einer niedrigeren Stufe erheben. Die Untere der beiden hohen Stufen ist mit einer kleinen profilierten Sockelzone sowie einem Gesims versehen und tritt zum Zentrum hin hervor, wo sie durch eine große rechteckige Öffnung durchbrochen wird. Die obere Stufe ist ebenfalls mit einem abschließenden Gesims geschmückt. Ferner wird die Anlage durch buntmarmorne, viereckige und rechteckige Spiegel gegliedert. Das Sakramentstabernakel erhebt sich mittig über der obersten Stufe und wird von zwei Leuchterengeln flankiert, während zwei weitere auf der anschließenden Stufe aufgestellt sind.

Das Retabel erfüllte ebenso wie das bis 1505 auf dem Hochaltar aufgestellte Gemälde Duccio di Buoninsegnas die Funktion einer Trennwand, die den hinter dem Hochaltar befindlichen Chor abschirmen sollte. Während jedoch zuvor die Geistlichen die Rückseite der „Maestà“ mit Szenen aus dem Leben Christi vor Augen hatten, konnten sie nun durch die Öffnung des Retabels die Zelebration der Messe verfolgen. Verdon nimmt an, daß diese Innovation nicht auf die Vorsteher der Domopera oder auf Peruzzi zurückzuführen ist, sondern auf die Kanoniker selbst.⁶²⁶ Dieses Retabel stellt nicht nur das früheste bekannte Beispiel für einen als Trennwand fungierenden, mit einem Tempietto-Tabernakel verbundenen Altaraufbau dar, sondern wurde ebenso wie das Tabernakel Vecchiettas bis in das 17. Jahrhundert zu einem typenprägenden Vorbild für den Sieneser Raum.⁶²⁷ Die Anlage wurde in den Werken in Santa Maria Assunta in Casole d'Elsa, in Santi Simone e Giuda in Radicondoli und in San Nicolò del Carmine in Siena rezipiert.⁶²⁸

(2) Die Aufstellung des Tabernakels vor einem Retabel

Die frühesten gesicherten Nachweise für die Aufstellung des Tempietto-Tabernakels vor einem malerisch oder skulptural ausgestatteten Retabel stammen aus den Jahren kurz vor der Mitte des 16. Jahrhunderts. Jedoch ist es wahrscheinlich, daß das Tabernakel spätestens mit den 1530er Jahren auf diese Weise mit einem Retabel zur Aufstellung gekommen ist. Hierfür spricht zum einen die sich steigernde Verbreitung des Typus ab diesem Jahrzehnt in Nord- und Mittelitalien sowie die Tatsache, daß sich spätestens ab Mitte der 1530er Jahre das Tempietto-Tabernakel ohne Schaft zunehmend durchsetzte. Letzterer Aspekt kam dieser Aufstellungsweise insofern entgegen, als das ohne Fuß aufgestellte Tabernakel einen geringeren Teil des Retabels verdeckte.

Es ist davon auszugehen, daß man zunächst dazu übergegangen ist, das Tabernakel vor bereits

⁶²⁵ Caspary 1964, S. 62, 64 u. S. 150, Anm. 142; Verdon 2003, S. 194.

⁶²⁶ Verdon 2003, S. 195.

⁶²⁷ S. S. 17, Anm. 112.

⁶²⁸ S. Kat.-Nrn. 27, 30 u. 32.

bestehenden Retabeln aufzustellen. Eine Darstellung des ehemaligen Hochaltars der römischen Kirche Sant'Anastasio alle tre Fontane, die im Rahmen der von Giovanni Maggi entworfenen, 1625 publizierten zehn Radierungen „Le dieci basiliche del Giubileo“ erschienen ist, scheint dies zu bestätigen (Abb. 104).⁶²⁹ Das Retabel, das ein Gemälde mit der Darstellung einer *Sacra Conversazione* zeigt, ist aufgrund seiner querrrechteckigen Form und der rahmenden, mit Heiligenfiguren geschmückten Pilaster der Frührenaissance verpflichtet. Vor dem Retabel erhebt sich über der Altarmensa ein Tempietto-Tabernakel ohne Schaft, das von einem Konopäum bedeckt und von zwei Kandelabern flankiert wird. Auffällig ist die Tatsache, daß der Altaraufbau sich über einer zweigeteilten Predella erhebt, deren untere Zone mit Rankenwerk verziert ist, während die obere Zone Heiligenfiguren zeigt. Es ist denkbar, daß der untere Teil der Predella nachträglich hinzugefügt wurde, um durch eine Erhöhung des Retabels zu vermeiden, daß das Tabernakel zu weit in das Gemälde hineinragte.

Die entscheidende Wende hinsichtlich der Aufstellung des Tabernakels vor einem Retabel vollzog sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Aus dem überlieferten Material geht einerseits hervor, daß zu dem Zeitpunkt diesbezüglich noch nach zufriedenstellenden Lösungen gesucht wurde, was bei einigen Werken zu ungewöhnlichen Verbindungen zwischen Tabernakel und Retabel geführt hat. Andererseits zeichneten sich bereits die formalen Voraussetzungen ab, die zu einer in der zweiten Hälfte des Cinquecento und des frühen Seicento in Nord- und Mittelitalien verbindlichen gemeinsamen Aufstellung von Tabernakel und Altaraufbau geführt haben. Ausschlaggebend für die Herausbildung dieser Lösung war die zunehmende Verbreitung des Ädikularetabels ab der Mitte des 16. Jahrhunderts.⁶³⁰ Die architektonische Struktur der Ädikula bot den Vorteil, daß das Tempietto-Tabernakel in dem Freiraum der Sockelzone aufgestellt werden konnte, der zwischen den Verkröpfungen der Säulenpostamente gegeben war. Aufgrund der begrenzten Tiefe dieser Zone sowie der Tatsache, daß ein solchermaßen aufgestelltes Tabernakel nur von der Front oder den Seiten her betrachtet werden konnte, wurde bei dieser Art der Aufstellung auf eine Ausarbeitung der Tabernakelrückseite verzichtet, die mit einer flachen vertikalen Verkleidung endete.⁶³¹ Im allgemeinen wurden polygonale Tempietti über dem Grundriß eines halben Hexagons oder eines auf fünf Seiten beschränkten Oktogons bevorzugt. Von Bedeutung für die Integration des Tabernakels in das Retabel war ferner der Verzicht auf einen Tabernakelfuß sowie die übereinstimmende Höhe von Profilstäben und Gesimsen der Kleinarchitektur mit denjenigen der Sockelzone. Vor dem Hintergrund der Kenntnis dieser Aufstellungsweise wird im Folgenden das überlieferte, um die Jahrhundertmitte entstandene Material untersucht.

Der Maler Battista Franco, genannt „Il Semolei“ (1498?-1561?) schuf 1547 im Auftrag der Sakramentsbruderschaft von Osimo einen Sakramentsaltar für die Kathedrale des Ortes.⁶³² Von der Anlage haben sich nur die Bildtafeln des Polyptychons, das Tempietto-Tabernakel und dessen später hinzugefügter Sockel erhalten. Anhand des detaillierten Vertrags wurde der Sakramentsaltar jedoch von Giulianelli virtuell rekonstruiert und ferner die aktuelle Disposition der Tafeln

⁶²⁹ Rinaldi 1985, S. 282f.; Zeitler 1999, Nr. 21.

⁶³⁰ Braun 1924, Bd. 2, S. 369.

⁶³¹ S. S. 50.

⁶³² S. Kat.-Nr. 49.

und des Tabernakels im Diözesanmuseum in Osimo erstellt. Das auf fünf Seiten eines Oktogons beschränkte Tabernakel erhob sich nach Giulianelli über der Altarmensa und war der untersten Zone des Altaraufbaus mittig vorgelagert. Es wurde von den Darstellungen des letzten Abendmahls und des Wunders von Bolsena flankiert, oberhalb derer aller Wahrscheinlichkeit nach ein Gesims in übereinstimmender Höhe mit dem Tabernakelgesims verlief, so wie es sich spätestens kurz nach der Jahrhundertmitte für die Verbindung von Tempietto-Tabernakel und Ädikularetabel etablierte. Hierfür sprechen ferner auch die Maße des Tabernakels und der seitlichen Tafeln. Darüber hinaus wurde in diesem Fall die Integration des Tabernakels in das Retabel vermutlich dadurch begünstigt, daß es sich um ein Polyptychon handelte, das aufgrund seiner Mehrteiligkeit das Tabernakel als weiteres Element aufnehmen konnte. Die Frage, wie die Zone oberhalb des anzunehmenden Gesimses gestaltet war, konnte bisher noch nicht überzeugend beantwortet werden.⁶³³

Zu einer ausgefalleneren Lösung für die Verbindung von Retabel und Tabernakel kam es hingegen bei dem Sakramentsretabel, das 1549 von den Künstlern Gaspare und Camillo Angelucci vollendet und von der in Visso ansässigen Sakramentsbruderschaft der dortigen Kollegiatskirche Santa Maria gestiftet wurde.⁶³⁴ Die besondere Herausforderung bestand darin, das Ädikularetabel mit einem Tempietto-Tabernakel zu verbinden, das sich über einem Schaft erhebt.

Das Gehäuse des Tabernakels ist über dem Grundriß eines halben Hexagons konzipiert, während der Schaft ohne Nodus gestaltet ist und in ein gewölbtes Element mündet, das zusätzlich mit Konsolen geschmückt ist. Das Werk erhebt sich über der Predella und ist mittels eines nicht sichtbaren Metallstiftes fest mit dem Altargemälde verbunden. Diese Befestigung ist auf statische Gründe zurückzuführen, da das dreiseitige architektonische Gehäuse über dem ebenfalls nur zur Hälfte ausgearbeiteten Fuß andernfalls nicht genug Halt gefunden hätte. Im Gegensatz zur besprochenen Aufstellungsweise des Tabernakels vor einem Ädikularetabel, die spätestens kurz nach der Jahrhundertmitte zur beliebtesten Lösung avancierte, erhebt sich das Tabernakel in diesem Fall nicht bündig mit der Sockelzone des Retabels, sondern über dieser. Möglicherweise sollte auf diese Weise eine ungünstige Überschneidung des Sockelgesimses mit dem Tabernakelschaft vermieden werden. Darüber hinaus hätte dieses Gesims bei einer Aufstellung des Tabernakels vor der Predella eventuell dessen Befestigung behindert. Denkbar wäre jedoch auch, daß eine erhöhte Plazierung des Tabernakels und die hiermit verbundene bessere Sichtbarkeit im Kirchenraum auf einen Wunsch der Stifter zurückzuführen ist. Stattdessen zeigt sich das Bemühen, durch eine Unterteilung des Altargemäldes in eine über- und eine untergeordnete Zone die Integration des Werks in die Anlage zu fördern. Der untergeordnete Bereich mit der Darstellung von Szenen aus dem Leben Christi entspricht der Höhe des Tabernakelfußes. Durch gemalte Ornamente, die Motiven der Holzschnitzerei ähneln, wird eine Verbindung zwischen dieser Zone und dem Tabernakel hergestellt. Schließlich erhebt sich das eigentliche Tabernakelgehäuse bündig mit dem Hauptbild, wobei die Integration dadurch erfolgt, daß das Figurenper-

⁶³³ S. Kat.-Nr. 49.

⁶³⁴ S. Kat.-Nr. 57.

sonal auf die Kleinarchitektur Bezug nimmt.⁶³⁵

Die Verbindung von Retabel und Tabernakel ist durchaus gelungen, zeigt jedoch, daß es sich zum damaligen Zeitpunkt noch um eine ungewohnte gestalterische Aufgabe gehandelt hat. Möglicherweise dienten in Terracotta gefertigte Retabel, die innerhalb eines Reliefs Monstranzen und eventuell auch Sakramentstabernakel mit Schaft aufnahmen, als Vorbild.⁶³⁶ Hierfür spricht die Tatsache, daß die Verbindung von Tabernakel und Altargemälde in Visso mit einem Halbrelied vergleichbar ist.⁶³⁷ Die liturgische Nutzung des Tabernakels erwies sich jedoch aufgrund der beträchtlichen Höhe der Hostienkammer als äußerst unpraktisch, so daß bereits im Jahr 1610 ein älteres kleines Tabernakel, das der Pfarrer in der Sakristei gefunden hatte, dem Hochaltar hinzugefügt und wieder in Benutzung genommen wurde.⁶³⁸

Der früheste Nachweis für die Aufstellung eines großen zweigeschossigen Tempietto-Tabernakels vor einem Retabel ist mit dem bereits erwähnten, ca. 1550 entstandenen Entwurf eines anonymen italienischen Künstlers gegeben (Abb. 32).⁶³⁹ Das Tabernakel, dessen Grundrißform nicht eindeutig bestimmt werden kann – es könnte sich im Untergeschoß um eine polygonale Struktur handeln, während das Obergeschoß über rechteckigem Grundriß konzipiert zu sein scheint – ist ebenso wie die bereits besprochenen Werke nur an der Front und den Seiten ausgearbeitet. Es ist dergestalt über einem getreppten Unterbau errichtet, daß sein architektonisches Gehäuse sich auf gleicher Höhe mit der Unterkante des holzgeschnitzten Gemälderahmens befindet. Auch in diesem Fall ist die Verbindung zwischen Tabernakel und Gemälde dadurch gegeben, daß das Figurenpersonal auf das Tabernakel Bezug nimmt.

Im Folgenden wird ein Sakramentsaltar besprochen, der aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahr 1548 von der in Polistena ansässigen Sakramentsbruderschaft in Auftrag gegeben und möglicherweise unter Beteiligung des Herzogs Ferdinando Ludovico di Cordova der dortigen Kirche Santa Marina gestiftet worden ist (Abb. 105).⁶⁴⁰ Die Hinzunahme eines süditalienischen Werks ist durch die Spärlichkeit des für Nord- und Mittelitalien um die Jahrhundertmitte überlieferten Materials motiviert. Darüber hinaus schreibt Paolino die Autorschaft des Sakramentsaltars Fra Giovan Angelo da Montorsoli (1507-1563) zu, so daß es sich möglicherweise nicht um ein genuin kalabresisches Werk handelt. Das Ädikularetabel, das ein monumentales Relief mit der Darstellung der Kreuzabnahme Christi zeigt und in der Sockelzone ein Tempietto-Tabernakel aufnimmt, wurde durch Erdbeben und insbesondere durch hiermit verbundene Instandsetzungsmaßnahmen beschädigt und verändert. Nach Einschätzung von Paolino entspricht die architektonische Struktur des Retabels zwar größtenteils dem Originalzustand, jedoch wurden im Bereich der Sockelzone Modifizierungen vorgenommen. Diesen Rückschluß läßt die Tatsache

⁶³⁵ S. hierzu S. 96.

⁶³⁶ S. S. 97.

⁶³⁷ Möglicherweise war auch das 1536 vollendete Tabernakel Gianmaria Moscas in der Weise eines Halbrelieds mit einem Retabel verbunden. Die von Miziolek vorgenommene Rekonstruktion des Sakramentsretabels bleibt jedoch hypothetisch (Miziolek 1994, S. 319f.; s. Kataloganhang-Nr. 36).

⁶³⁸ S. Kat.-Nr. 57.

⁶³⁹ S. S. 33, Anm. 217.

⁶⁴⁰ Paolino 1996, S. 75ff.

zu, daß das über dem Grundriß eines halben Hexagons gestaltete Tabernakel nicht kontinuierlich dem Mauerwerk vorgelagert ist, sondern sich hinter dessen Gebälk und Kuppel ein Zwischenraum auftut (Abb. 106).⁶⁴¹ Eine solche Lösung ist für das 16. Jahrhundert nicht vorstellbar. Hinzu kommt, daß bei der aktuellen Aufstellung des Tabernakels dessen Gebälk oberhalb des Sockelgesimses und nicht bündig mit diesem verläuft. Ferner scheint die mit Triglyphen geschmückte Zone unterhalb des Reliefs nicht original zu sein, da sie nicht mit der ionischen Ordnung des Retabels in Einklang zu bringen ist und ferner an ungewöhnlicher Stelle plaziert ist.⁶⁴² Auffällig ist jedoch die Tatsache, daß die Höhe des Tabernakels exakt derjenigen der Säulenpostamente entspricht. Daher ist es anzunehmen, daß das Tabernakel ursprünglich auf gleichem Niveau mit der Sockelzone aufgestellt und dieser vollständig vorgelagert war.

Die frühesten gesicherten Beispiele für die bereits besprochene, sich als „klassische“ Lösung etablierende Aufstellungsweise des Tempietto-Tabernakels vor einem Retabel sind mit zwei nach der Jahrhundertmitte entstandenen Entwürfen für Sakramentsaltäre überliefert. Es handelt sich um einen Entwurf Giorgio Vasaris (1511-1574) für den 1564 vollendeten, seit 1865 in der Kirche Sante Flora e Lucilla in Arezzo befindlichen Hochaltar⁶⁴³ sowie um ein Projekt Luca Cambiasos (1527-1585) für einen Sakramentsaltar, welches vermutlich in der zweiten Hälfte der 1560er Jahre entstanden ist (Abb. 107 und 108).⁶⁴⁴ In beiden Fällen wird das Tabernakel dadurch in die Sockelzone des Retabels „eingespannt“, daß der Sockel- und der Gebälkzone der Kleinarchitektur Profilstäbe entsprechen, wobei die Höhe des Tabernakelgesimses mit derjenigen des Sockels übereinstimmt. Bei eingeschossig konzipierten Tempietto-Tabernakeln wie den zwei vorliegenden Beispielen konnte eine Überschneidung der Kleinarchitektur mit dem Altargemälde fast gänzlich vermieden werden oder in einer bewußten Plazierung der Tabernakelkuppel vor dem unteren Bereich des Gemäldes bestehen. Der Entwurf Vasaris zeigt ein Tabernakel mit flacher Kuppel, welche gemeinsam mit dem oberen Rand des holzgeschnitzten Rahmens der Pala abschließt, so daß nur das bekrönende Kruzifix in diese hineinragt. Das von Cambiaso entworfene Tabernakel hingegen ragt mitsamt Kuppel und abschließendem Kruzifix in das Gemälde hinein.

Das einzig bekannte erhaltene Beispiel dieser Art stellt der Hochaltar der römischen Kirche San Giacomo in Augusta dar.⁶⁴⁵ Das eingeschossige Tabernakel von beträchtlichen Ausmaßen ist der Sockelzone eines Ädikularetabels vorgelagert. Aufgrund der Dimensionen des Tabernakels,

⁶⁴¹ Ebenda, S. 79f. u. S. 85f.

⁶⁴² Ebenda, S. 79.

⁶⁴³ Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 21512, Giorgio Vasari, *Studie für den Hochaltar von Santa Maria in Arezzo*. Nach Einschätzung von Baroni entstand die Studie zwischen 1560-1563 (Baroni 2004, S.177). Es handelt sich nicht um ein Ädikularetabel im eigentlichen Sinn, da sich anstelle der Stützen Gemälde und Stuckdekorationen befinden.

⁶⁴⁴ Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 5180, Luca Cambiaso, *Projekt für einen Sakramentsaltar*. Es handelt sich hierbei um eine Zeichnung, die aufgrund der Künstlerinschrift „*questo e il schiso che io luco cambiasio ho fatto auoi ms antono e / roso e prometto far lanchona conforme Io luc: cambiasio*“ als Vertrag zwischen Künstler und Auftraggeber gewertet werden kann. Eine Entstehung der Zeichnung zwischen 1565-1570 ist wegen stilistischer Übereinstimmungen mit weiteren Zeichnungen Cambiasos dieses Zeitraums wahrscheinlich (Dreyer 1979, Kat.-Nr. 66).

⁶⁴⁵ S. Kat.-Nr. 2.

das deutlich über die Flucht der Sockelzone hinausgeht, wurde es jedoch auf einer hinter dem Altar befindlichen, zum Kirchenraum in Form einer Stufe sichtbaren Konstruktion errichtet. Auch hier stimmt die Höhe des Tabernakelgesimses mit derjenigen des Sockelgesimses überein, ebenso wie Profilierungen der Sockelzone der Höhe von Architrav und Fries der Kleinarchitektur entsprechen. Da jedoch die Tabernakelkuppel nicht zur ursprünglichen Ausstattung zählt, können keine Aussagen zu ihrer Integration in die Anlage gemacht werden.

Bei der Aufstellung von zweigeschossigen Tempietto-Tabernakeln hingegen ließ man das gesamte zweite Geschoß in das Altargemälde hineinragen. Dies belegt der Entwurf für einen Sakramentsaltar, den drei anonyme norditalienische Künstler nach Einschätzung von Fairbairn im späten Cinquecento schufen (Abb. 109).⁶⁴⁶ Auch hier ist das Tabernakel der Sockelzone des Ädikularetabels vorgelagert, wobei das Sockelgesims sowie das Gesims des ersten Geschosses der Kleinarchitektur nach oben hin in gleicher Höhe abschließen.

Bei sehr großen eingeschossigen oder mehrgeschossigen Tabernakeln, die in der unteren Bildhälfte einen beträchtlichen Raum einnahmen, mußte die Bildkomposition hierauf abgestimmt werden. Im Fall der besprochenen norditalienischen Zeichnung sah man bei der Pala mit der Darstellung von „Noli me tangere“ einen Abstand zwischen den Figuren Christi und Magdalenas vor, der die Integration der Kleinarchitektur ermöglichte. Darüber hinaus läßt sich die Gestik der Figuren – das andächtige Niederknien Magdalenas sowie der Segensgruß Christi und seine sich herabbeugende Haltung – nicht nur jeweils auf ihr Gegenüber, sondern auch auf das Tabernakel beziehen. Bei einem Entwurf für ein Altargemälde mit vorgelagertem Tabernakel Giovanni Battista Fiammeris (nach 1530-1606) ist das Bildpersonal in einem etwas größeren Abstand respektvoll um die vorgesehene Kleinarchitektur gruppiert (Abb. 110).⁶⁴⁷ Bei dem Sakramentsretabel in Visso hingegen wird das Tabernakel dicht von den dargestellten Heiligen umringt, deren Hände und Attribute kunstvoll um das Tabernakel angeordnet sind und sich somit explizit auf dieses beziehen. Als Beispiel für das Zusammenspiel eines Altargemäldes und eines eingeschossigen Tempietto-Tabernakels von größeren Dimensionen kann der ehemalige Hochaltar von Il Gesù in Rom angeführt werden.⁶⁴⁸ Das Tabernakel war ursprünglich einem nach 1589 vollendeten Gemälde Girolamo Muzianos (1528-1590) vorgelagert, das die Beschneidung Christi zeigt.⁶⁴⁹ Zwei überlieferte bildliche Quellen⁶⁵⁰ stimmen darin überein, daß die Tambourzone und die Kuppel des Tabernakels in das Gemälde hineinragten, wobei das bekrönende Kreuzifix oberhalb der ausgestreckten Hand einer in der rechten Bildhälfte dargestellten Figur platziert ist. Die Vermessung des heute in der Sakristei von Il Gesù befindlichen Gemäldes hat ergeben, daß das Tabernakel dessen untere Hälfte bis zu einer Höhe von ca. 1,30 m verdeckt haben muß, sofern man – basierend auf den genannten Quellen – die ausgestreckte Hand der As-

⁶⁴⁶ London, Sir John Soane's Museum, The Chinnery Album, vol. 114, fol. 53, Zchg. 72, *Präsentationszeichnung für einen Sakramentsaltar* (Fairbairn 1998, Bd. 1, S. 262, Nr. 371).

⁶⁴⁷ Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 3107, Giovanni Battista Fiammeris, *Entwurf für ein Gemälde mit Engelspietà und vier Heiligen* (Collobi Ragghianti 1974, S. 164).

⁶⁴⁸ S. Kat.-Nr. 1.

⁶⁴⁹ Ebenda.

⁶⁵⁰ Ebenda.

sistenzfigur als Anhaltspunkt nimmt. Die Bildkomposition berücksichtigt dies durch eine Treppe, auf der die Figuren in pyramidalen Anordnung und in einiger Distanz um das Tabernakel gruppiert sind. Dort, wo es das Gemälde verdeckte, sind nur Treppenstufen dargestellt.

Abschließend sei bemerkt, daß die Aufstellung des Tabernakels vor einem Retabel zuließ, es in unterschiedlichem Maß herauszustellen, je nach der Bedeutung, die man ihm beimessen wollte. Während bei einem kleiner dimensionierten Sakramentstabernakel das Retabel im Vordergrund stand, kamen bei einem größeren Tabernakel beide Ausstattungsstücke gleichermaßen zur Geltung und konnten eine gemeinsame Wirkung entfalten.⁶⁵¹ Es handelt sich bei dieser Art der Aufstellung um die einzige Verbindung des Tempietto-Tabernakels mit einem Retabel, die nicht nachweislich mit einer toskanischen Tradition des Quattrocento oder des frühen Cinquecento in Zusammenhang steht. Dies ist sicherlich u. a. auf den für die Toskana in dieser Zeitspanne charakteristischen Tabernakelfuß zurückzuführen, der in formaler Hinsicht grundsätzlich eine deutlich sichtbare Überschneidung von Tabernakel und Retabel bewirkte hätte. Daneben sprachen aber auch statische und praktisch-liturgische Aspekte gegen eine solche Aufstellung.⁶⁵²

(3) Die Ersetzung der malerischen oder skulpturalen Ausstattung eines Retabels durch ein Tabernakel

i. Frühe Versuche der Integration des Tabernakels in ein Retabel

Für das späte 15. und das frühe 16. Jahrhundert werden verschiedene Ansätze für die Integration eines Tempietto-Tabernakels in ein Retabel faßbar. Im Fall der bereits erwähnten, Lorenzo di Credi (1459-1537) zugeschriebenen Zeichnung⁶⁵³ wird das Retabel zu einem querrrechteckigen Bildraum umgedeutet, in dessen Zentrum das von vier Heiligenfiguren flankierte Tabernakel aufgestellt ist (Abb. 79).

Möglicherweise bestand eine weitere Lösung darin, das Tabernakel in ein Relief zu integrieren. Das rundbogige, 1522 von Jacopo Beneventano für San Pietro in Acquapendente (Viterbo) in Terracotta gefertigte Retabel öffnet sich zu einer flachen Nische, in deren Zentrum sich eine im Halbreief gearbeitete, über einem Schaft errichtete Kleinarchitektur befindet (Abb. 111).⁶⁵⁴ Es läßt sich nicht nachweisen, ob es sich um ein Sakramentstabernakel oder um eine Monstranz handelt. Da es jedoch im 15. Jahrhundert eine Mischform zwischen Wand- und Tempietto-Tabernakel gab, welche die Form eines im Halbreief gearbeiteten, der Wand vorgelagerten Tempiettos annehmen konnte,⁶⁵⁵ ist es denkbar, daß ein solches Tabernakel eine Erweiterung in Form eines Retabels erfahren konnte. Ein weiteres Beispiel dieser Art, bei dem es sich jedoch um eine Monstranz handelt, stellt das Retabel Santi Buglionis (1494-1576) in Santa Maria in La Panca (Greve in Chianti) dar (Abb. 112).⁶⁵⁶ Auch hier ist die im Halbreief gearbeitete Kleinarchitektur

⁶⁵¹ Braun 1924, Bd. 2, S. 644.

⁶⁵² S. o.

⁶⁵³ S. S. 81, Anm. 562.

⁶⁵⁴ Es befindet sich seit 1881 in der Cattedrale del Santo Sepolcro in Acquapendente.

⁶⁵⁵ S. S. 18.

chitektur integraler Bestandteil des Retabels.

Neben diesen Lösungen, die sich im 16. Jahrhundert nicht durchsetzen konnten, läßt sich ab dem späten 15. Jahrhundert die Aufstellung des Tempietto-Tabernakels in einem Retabel mit Nischenbau nachweisen, welche in der Folgezeit besondere Verbreitung erfahren sollte.

ii. Die Aufstellung des Tempietto-Tabernakels in einem Retabel mit Nischenbau

Bei dieser Art der Integration des Untersuchungsgegenstands in ein Retabel ersetzt das Tabernakel die traditionelle malerische oder skulpturale Ausstattung.⁶⁵⁷ Es kann eine Nischenfigur ersetzen oder aber in einer Nische aufgestellt sein, die sich anstelle eines Gemäldes oder eines Reliefs im Retabel öffnet. Das früheste bekannte Sakramentsretabel, das auf diese Weise ein Tempietto-Tabernakel integrierte, wurde 1484-1491 von Francesco (1446-1498) und Raffaello Botticini (1474-1520) für den Hochaltar von Sant'Andrea in Empoli geschaffen (Abb. 113).⁶⁵⁸ Das heute verschollene Tabernakel war im Zentrum des Triumphbogenretabels in einer Art rechteckiger Nische aufgestellt, die durch eine Risalit-artig vortretende Partie mit zwei freistehenden, rahmenden Säulen und die sie hinterfangenden Pilaster gebildet wurde. Zudem überfing ein Rundbogen, der die Rückwand dieser Travée schmückt, das Tabernakel. Francesco Botticini hatte zuvor in Zusammenarbeit mit Antonio Rossellino ein vergleichbares, 1475 oder kurze Zeit später vollendetes Retabel für die Kapelle des heiligen Sebastian derselben Kirche geschaffen (Abb. 114).⁶⁵⁹ Die mittlere, über halbkreisförmigem Grundriß konzipierte Nische nimmt eine Skulptur des heiligen Sebastian auf, an deren Stelle im später entstandenen Sakramentsretabel das Tabernakel errichtet wurde.

Als weitere Beispiele sind die in etwa zeitgleich in der ersten Hälfte der 1490er Jahre entstandenen Triumphbogenretabel der Sakramentskapelle der Corbinelli in Santo Spirito in Florenz sowie des Sakramentsaltars im Dom zu Fiesole anzuführen (Abb. 115).⁶⁶⁰ Das Tabernakel ist jeweils in der zentralen und größten Rundbogennische aufgestellt, während die flankierenden Nischen, oberhalb derer sich Tondi mit Reliefdarstellungen befinden, Skulpturen aufnehmen. Bei dem Tabernakel in der Corbinellikapelle wurde auf einen Schaft verzichtet,⁶⁶¹ während das Werk in Fiesole mit einem solchen ausgestattet ist. Diese Altaraufbauten stehen aufgrund verschiedener Merkmale der Gestaltung antiker Triumphbögen deutlich näher als das jüngere Retabel in Empoli: Dies ist auf das Material, auf die Gliederung mittels dreier Nischen, deren Äußere untergeordnet sind, auf die Verwendung eines Kämpfergesimses mit darüber befindlichen Tondi sowie auf eine Gliederung durch freistehende Säulen im Fall des Werks in Fiesole zurückzuführen. Darüber hinaus war nach Einschätzung von Caglioti das bereits erwähnte,

⁶⁵⁶ Proto Pisani 2002, S. 16f. Das in glasierter Terrakotta gearbeitete Werk befand sich ursprünglich in San Pietro in Cintoia (Greve in Chianti).

⁶⁵⁷ Diese Einschätzung wird von Braun und Cope bestätigt (Braun 1924, Bd. 2, S.642; Cope 1979, S. 23).

⁶⁵⁸ Lisner 1987, S. 251f.; Proto Pisani 2006, S. 104ff.

⁶⁵⁹ Paolucci 1985, S. 104ff.

⁶⁶⁰ Zum Sakramentsaltar Andrea Sansovinos in der Corbinellikapelle in Santo Spirito in Florenz s. S. 80. Der von der Familie Gondi 1492 in Auftrag gegebene Sakramentsaltar im Dom zu Fiesole wurde 1493 von Andrea Ferrucci und Jacopo del Maza vollendet (Lisner 1987, S. 213).

⁶⁶¹ S. S. 80.

wahrscheinlich 1496 entstandene Tempietto-Tabernakel Matteo Civitalis ebenfalls in einer Nische zur Aufstellung gekommen, da es nicht vollständig ausgearbeitet ist (Abb. 13).⁶⁶²

Im Quattrocento läßt sich diese Aufstellungsweise nur für die Toskana belegen. Zu ihrer Verbreitung hat zum damaligen Zeitpunkt vermutlich die Tatsache beigetragen, daß ein Tabernakel mit Schaft problemlos in die Nische eines Retabels integriert werden konnte und diese zudem durch seine Höhe auf repräsentative Weise ausfüllte. Spätestens ab den 1530er Jahren verbreitete sich das in einem Nischenbau aufgestellte Tempietto-Tabernakel auch außerhalb der Toskana. Hierbei wurde die Form des Triumphbogenretabels bis zum Ende des 16. Jahrhunderts beibehalten. Daneben verbreitete sich ein weniger aufwendiger, nur aus einer Travée bestehender Retabeltypus mit Nische.

Für die erste Jahrhunderthälfte können Nachweise beider Aufstellungsarten erbracht werden. Die Variante eines einfacheren Altaraufbaus mit Nische veranschaulicht ein dem Künstler Lelio Orsi (1508/11-1587) zugeschriebener, möglicherweise nach dem ersten Jahrhundertdrittel entstandener Entwurf für einen Sakramentsaltar (Abb. 116).⁶⁶³ Er zeigt ein hochrechteckiges, mit einem Gebälk abschließendes Retabel, das sich im Zentrum zu einer von Pilastern flankierten Nische öffnet. In dieser erhebt sich ein ohne Schaft konzipiertes Tempietto-Tabernakel über einem hohen, mit Reliefs geschmückten Sockel. Dieser Sockel war aufgrund der für das frühe 16. Jahrhundert charakteristischen kleineren Dimensionen des Tabernakels erforderlich, um die Nische auszufüllen.⁶⁶⁴

Das Sakramentsretabel in der römischen Kirche Santa Croce in Gerusalemme hingegen ist in Form eines Triumphbogens gestaltet.⁶⁶⁵ Während die äußeren Travéen Rundbogennischen mit Figuren aufnehmen, ist in der zentralen rechteckigen Nische, die von einer Ädikula mit Dreiecksgiebel gerahmt wird, das Tabernakel aufgestellt. Das im Verhältnis zur Nische kleinformatige Sakramentstabernakel erhebt sich ebenfalls unter Verzicht eines Schaftes über einem hohen, mit Reliefs verzierten Sockel und wird von Kandelaber haltenden Engeln flankiert. In diesem Fall diente die Aufsockelung jedoch nicht allein der Anforderung, die Nische in angemessener Weise auszufüllen. Da es sich hier um eine in die Wand eingelassene, von den Räumlichkeiten hinter der Apsis zu bedienende Hostienkammer handelte, der das Tabernakel nur vorgeblendet war, stellte die Positionierung des Tabernakelgehäuses in der oberen Hälfte der Nische eine zwingende Voraussetzung dar.

Im Rahmen des gesichteten Materials können zwei Triumphbogenretabel der zweiten Jahrhunderthälfte nachgewiesen werden, die in einer Nische ein Tempietto-Tabernakel aufnehmen. Beide Werke entstanden im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in der Toskana: Es handelt sich um

⁶⁶² S. S. 16, Anm. 102 u. Miziolek 1994, S. 323; Caglioti 2004, S. 408.

⁶⁶³ Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inventory-Catalogue of Ambrosiana Drawings, ND Kat.-Nr. 7148, *Entwurf für einen Sakramentsaltar*, Lelio Orsi zugeschrieben (<http://www.italnet.nd.edu/ambrosiana/eng/index.html>).

⁶⁶⁴ Darüber hinaus ist das marmorne Sakramentsretabel zu erwähnen, mit dessen Anfertigung Vignola 1547 für die Sakramentskapelle des Bologneser Doms San Petronio beauftragt worden ist. Es nahm in einer zentralen vergoldeten Nische ein ebenfalls vergoldetes und bemaltes, hölzernes Tabernakel auf (s. S. 31 u. Tuttle 2002, S. 146).

⁶⁶⁵ S. Kat.-Nr. 6.

das spätestens 1576 vollendete Sakramentsretabel in San Michele in Pontorme⁶⁶⁶ sowie um den 1594-95 entstandenen Hochaltar der Pfarrkirche von Monte San Savino, der anhand der bereits besprochenen Zeichnung Orazio Portas (ca. 1540-1616) überliefert ist (Abb. 70).⁶⁶⁷ Das holzschnitzte Retabel in Pontorme steht in der Tradition des 1491 vollendeten Hochaltars von Sant'Andrea in Empoli. Es stimmt hinsichtlich der Ausstattung der seitlichen, von Pilastern begrenzten Travéen mit rechteckigen Bildtafeln, die Heiligenfiguren zeigen, mit dem älteren Werk überein, sowie bezüglich der Gestaltung der vortretenden mittleren Partie. Sie wird jeweils durch freistehende, von Pilastern hinterfangenen Säulen gerahmt und von einem Giebel bekrönt. Darüber hinaus schmückt ein Rundbogen, der bei dem Werk in Pontorme zu einer Nische erweitert ist, die Rückwand dieser Travée. Auch ist davon auszugehen, daß sich das Sakramentstabernakel in Empoli ebenso wie in Pontorme über einem Schaft erhob. Im Unterschied zu dem älteren Werk überragt in Pontorme der zentrale Rundbogen die Seitenkompartimente dadurch, daß sich oberhalb dieser eine Zone mit geschnitztem Rankenwerk in Höhe der Kapitelle befindet. Durch diese Gestaltung sowie durch die Wahl eines Dreiecksgiebels und die Verkröpfungen des Gebälks oberhalb der Pilaster wurde dem Retabel ein etwas klassischeres Gepräge verliehen.

Das Triumphbogenretabel in Monte San Savino wies – der erwähnten Zeichnung zufolge – ebenfalls eine von Säulen flankierte und von einem Dreiecksgiebel bekrönte zentrale Travée auf, die in einer Rundbogennische ein Sakramentstabernakel mit Schaft aufnahm. Anders als bei dem Retabel in Pontorme öffneten sich jedoch auch die seitlichen, von Säulen begrenzten Travéen zu untergeordneten Figurennischen, oberhalb derer sich Kartuschen befanden. Das Retabel wurde ferner durch ein Kämpfergesims gegliedert. Durch diese Charakteristika steht der Altaraufbau in der Tradition von Sakramentsretabeln mit Nischenbau, welche wie die besprochenen Werke in Florenz und Fiesole in besonderem Maß antike Triumphbögen rezipieren.⁶⁶⁸

Ferner ist die Studie eines anonymen Künstlers für einen Altaraufbau des Codex Ottoboni Latino 3110 zu erwähnen (Abb. 117).⁶⁶⁹ Es handelt sich um eine Struktur, die Übereinstimmungen mit dem Motiv eines Triumphbogens aufweist: Dies ist auf eine zentrale Rundbogennische, eine Attika sowie auf eine andeutungsweise dreiachsige Gliederung zurückzuführen, bei der die äußeren sehr schmalen Travéen durch gekuppelte, mit etwas Abstand angeordnete Säulen gebildet werden. Die Gestaltung der monumentalen Nische, in der sich die Säulenordnung mit Pilastern fortsetzt und die Plazierung der kassettierten Halbkuppel in das Zwischengeschoß rücken den

⁶⁶⁶ S. Kat.-Nr. 19.

⁶⁶⁷ S. S. 78.

⁶⁶⁸ S. S. 98.

⁶⁶⁹ Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 3110, fol. 60r, *Studie für einen Sakramentsaltar*. Henneberg hält das Tabernakel aufgrund der Voluten-artigen Elemente des Sockels sowie der Plazierung eines Wappens an dessen Front für eine Darstellung des von Vasari entworfenen Werks in Santa Croce in Florenz. Eine weitere Bestätigung sieht sie in den flankierenden, Kandelaber haltenden Engeln zu beiden Seiten des Retabels (Henneberg 1996, S. 122). Diese These ist jedoch nicht überzeugend, da die Sockelgestaltung hinsichtlich verschiedener formaler Aspekte von derjenigen des Vasari-Tabernakels abweicht. Zwar gibt es zahlreiche Übereinstimmungen bezüglich des architektonischen Gehäuses beider Kleinarchitekturen, jedoch ist dies auf den gemeinsamen architektonischen Typus beider Werke zurückzuführen. Bei den Leuchterengeln handelt es sich ferner um Elemente, die einem Tabernakel sehr häufig zur Seite gestellt wurden.

Nischenbau jedoch auch in die Nähe sakraler Monumentalarchitektur, wie beispielsweise einer Apsis. Diese Erweiterung der Nische bis in das Zwischengeschoß ist auf die monumentalen Dimensionen des Tabernakels zurückzuführen, welches sogar die Säulenordnung des Retabels an Höhe übertrifft.

Während es für den Typus des Triumphbogenretabels, das sich zu einer Nische mit Tempietto-Tabernakel öffnet, bereits im Quattrocento Prototypen gab, die wie im Fall des Retabels in Empoli noch im späteren Cinquecento Vorbildlichkeit besitzen konnten, scheint sich für die einfachere, auf eine Travée beschränkte Variante dieses Typus zu einem späteren Zeitpunkt eine verbindliche Form etabliert zu haben. Ebenso wie bei der Aufstellung des Tabernakels vor einem Retabel handelt es sich hierbei um das Ädikularetabel, das – wie bereits erwähnt – ab der Mitte des 16. Jahrhunderts besondere Verbreitung gefunden hat.⁶⁷⁰ Es ist jedoch nicht bekannt, zu welchem Zeitpunkt diese Aufstellungsweise aufgekommen ist. Als Beispiel kann das zum Heiligen Jahr 1600 gestiftete Sakramentsretabel der römischen Lateranbasilika angeführt werden.⁶⁷¹ Das mit gekuppelten, diagonal hintereinander versetzten Säulen ausgestattete Ädikularetabel öffnet sich zu einer rechteckigen, mit einem Ohrenrahmen geschmückten Nische, in der sich vor schwarzem Grund das Sakramentstabernakel erhebt. Es ist in Form eines halben Hexagons mit angrenzenden Travéen gestaltet, wodurch die Nische sowohl in der Breite als auch in der Höhe vollständig ausgefüllt wird. Bei diesem Werk ist es deutlich ersichtlich, daß der Brauch, ein Ädikularetabel mit einem Gemälde oder Relief auszustatten, umgedeutet wurde, indem das Tabernakel die traditionellen Ausstattungsmedien ersetzte. Hierbei wurden die Proportionen des Retabels und der Nische an die Dimensionen der Kleinarchitektur angepaßt.

iii. Die Aufstellung des Tabernakels in einem doppelseitigen Retabel

Bei dieser Art der Aufstellung wurde das Tabernakel unter dem offenen Bogen eines doppelseitigen und vor dem Chorgestühl der Geistlichen plazierten Altaraufbaus errichtet. Die solchermaßen gestalteten, bekannten überlieferten Retabel stehen in formaler Hinsicht den zwei besprochenen Retabeltypen mit Nischenbau nahe, da sich ebenfalls Triumphbogen-artig gestaltete Retabel sowie ein Beispiel eines einfachen, auf eine Travée reduzierten Altaraufbaus nachweisen lassen. Darüber hinaus verbindet beide Aufstellungsweisen der Ansatz, daß die traditionelle malerische oder skulpturale Ausstattung eines Retabels durch ein Tabernakel ersetzt wurde. Für die Aufstellung des Tempietto-Tabernakels in einem doppelseitigen Retabel läßt sich dies anhand des frühesten faßbaren Werks dieser Art nachweisen: Es handelt sich um das bereits erwähnte, Triumphbogen-artige Hochaltarretabel der Florentiner Kirche Santissima Annunziata, dessen beidseitige malerische Ausstattung zugunsten der Aufstellung eines Sakramentstabernakels entfernt wurde (Abb. 29).⁶⁷² Durch dessen Plazierung unter dem offenen zentralen Rundbogen war es nun sowohl vom Kirchenraum als auch von dem hinter dem Hochaltar gelegenen Chor der Kanoniker sichtbar. Auf diese Weise wurde nicht nur die aufbewahrte Eucharistie in den Mittelpunkt gerückt und durch das Triumphbogenmotiv überhöht, sondern auch die beidsei-

⁶⁷⁰ S. S. 92.

⁶⁷¹ S. Kat.-Nr. 3.

⁶⁷² S. S. 26, Anm. 166 u. S. 74.

tige liturgische Nutzung des Tabernakels ermöglicht. Zu diesem Zweck wurden solchermaßen aufgestellte Sakramentstabernakel vollansichtig gestaltet und in der Regel mit einer Hostienkammer versehen, die sich sowohl zur Tabernakelfront als auch zu dessen Rückseite öffnete.⁶⁷³ Dieser doppelseitigen Nutzung des Tabernakels ging im Sieneser Raum der Brauch voraus, den hinter dem Hochaltar untergebrachten Kanonikern die Teilnahme an der Zelebration der Messe durch eine Öffnung im Retabel zu ermöglichen.⁶⁷⁴

Was die Triumphbogen-artigen Retabel dieses Typus betrifft, kann in formaler Hinsicht zwischen Strukturen, bei denen nur die zentrale Nische mit dem Tabernakel geöffnet war, sowie vollständig geöffneten Altaraufbauten unterschieden werden. Darüber hinaus konnten diese Retabel zu einer räumlichen Anlage erweitert oder auf eine nicht in die Tiefe geführte Struktur reduziert sein. Ein Beispiel für ein vollständig geöffnetes, auf eine räumliche Erweiterung verzichtendes Triumphbogenretabel befindet sich in der Kirche Santissimo Salvatore in Eremo di Lecceto.⁶⁷⁵ Das vermutlich im späten 16. oder im frühen 17. Jahrhundert entstandene Retabel nimmt unter einer zentralen Rundbogenöffnung ein Tabernakel mit Schaft des frühen Cinquecento auf, dessen Hostienkammer von der Vorder- und Rückseite bedienbar war. Während die mittlere Travée von einer Ädikula mit Dreiecksgiebel gerahmt wird, oberhalb derer sich ein Auszug mit Segmentbogengiebel befindet, öffnen sich die Seitenkompartimente zu untergeordneten Rundbogenöffnungen.

Das ehemalige Hochaltarretabel des frühen 17. Jahrhunderts von Santa Croce in Florenz war ebenfalls Triumphbogen-artig gestaltet.⁶⁷⁶ Die 1869 vom Hochaltar entfernte Anlage ist nur noch fragmentarisch erhalten, jedoch gibt ein 1861 von Pezzini ausgeführtes Gemälde Aufschluß über deren Beschaffenheit.⁶⁷⁷ Das Retabel verband seitlich geschlossene Travéen mit einem geöffneten, tonnenüberwölbten und von freistehenden Säulen begrenzten mittleren Joch. In diesem wurde das spätestens 1569 vollendete, von Giorgio Vasari entworfene Sakramentstabernakel über einem durch Voluten gebildeten Sockel aufgestellt. Die ursprünglich zu Nischen mit Heiligenfiguren geöffneten seitlichen Travéen wurden von einer Balustrade abgeschlossen, während der monumentale Bogen von einem Ornament mit Kruzifix bekrönt wurde.

Das einzige erhaltene Beispiel für ein vollständig geöffnetes und räumlich erweitertes Retabel in der Art eines Triumphbogens, das im Rahmen des erforschten Materials gesichtet wurde, befindet sich in Santa Maria delle Grazie in Collarmele.⁶⁷⁸ Die Struktur ist mit einem tonnenüberwölbten mittleren Joch und zwei schmaleren seitlichen Travéen, deren Gebälke sich in Höhe des

⁶⁷³ Es ist anzunehmen, daß nach der Mitte des 16. Jahrhunderts die doppelseitige liturgische Nutzung des Tempietto-Tabernakels bei größer dimensionierten Werken auch bei einer Aufstellung ohne Retabel erfolgte. Allerdings können diesbezüglich keine gesicherten Nachweise erbracht werden. Während bei den Werken in den Museen in Cascia, Montefalco und Fermo nicht nachgewiesen werden kann, daß sie ursprünglich ohne Retabel aufgestellt waren, ist bei dem Tabernakel in Santa Maria Maggiore in Bettona die Originalität der rückwärtigen Tabernakeltür nicht gesichert.

⁶⁷⁴ S. S. 91.

⁶⁷⁵ S. Kat.-Nr. 28.

⁶⁷⁶ S. Kat.-Nr. 16.

⁶⁷⁷ S. Kat.-Nr. 16.

⁶⁷⁸ S. Kat.-Nr. 60.

Bogenkämpfers befinden, in Form eines Palladio-Motivs gestaltet. In den äußeren, nur durch Säulen begrenzten Jochen waren ursprünglich lebensgroße Heiligenfiguren aufgestellt, welche das im Zentrum unterhalb des Tonnengewölbes plazierte Tabernakel flankierten. Dieses erhebt sich über einem polygonalen, mit Rollwerk und Putten geschmückten Sockel. Das abschließende Zwischengeschoß setzt die Durchlässigkeit des Untergeschosses fort, indem sich die seitlichen Travéen an drei Seiten zu Rundbögen öffnen. Das an der Rückseite vollständig ausgearbeitete Retabel, dessen ursprünglicher Aufstellungskontext nicht bekannt ist, wurde jedoch nur von der Vorderseite her liturgisch bedient, da das Sakramenttabernakel kein rückwärtiges Türchen besitzt.

Abschließend ist ein Entwurf Bartolomeo Ammannatis für einen Sakramentsaltar zu erwähnen, den der Künstler möglicherweise für die Florentiner Kirche Santo Spirito geschaffen hat (Abb. 118).⁶⁷⁹ Es handelt sich hierbei um ein hochrechteckiges Retabel, das sich zu einem Rundbogen öffnet. Das Retabel wird seitlich und oberhalb des Gebälks von Voluten sowie von einem bekronenden Kreuzifix geschmückt und nimmt unterhalb des Bogens ein vermutlich oktogonales Tempietto-Tabernakel auf.⁶⁸⁰ Es handelt sich um das einzige bekannte Beispiel dieser Art, das nicht zu einer dreiachsigen, Triumphbogen-artigen Struktur erweitert ist, sondern auf eine Travée beschränkt ist. Möglicherweise waren mehrachsige Retabel für doppelseitige Altaraufbauten beliebter, da sie den hinter dem Altar gelegenen Chor der Geistlichen zum Kirchenraum hin besser abschirmten.

VI. SCHLUBBETRACHTUNG

Die vorgenommenen Untersuchungen hinsichtlich der Entstehung, Verbreitung, und schließlich der Dominanz des Tempietto-Typus haben zu einer Neubewertung seiner Entwicklungsgeschichte geführt. Die Herausbildung des quattrocentesken Tempietto-Tabernakels ist – auch wenn dieses nur für die Toskana mit Sicherheit nachgewiesen werden kann – als Teil einer überregionalen, Nord- und Mittelitalien erfassenden Entwicklung zum Altartabernakel zu bewerten, die durch eine gesteigerte eucharistische Frömmigkeit und hiermit einhergehende veränderte liturgische Bedürfnisse bedingt wurde. Es konnten für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts norditalienische sowie umbrische Altartabernakel nachgewiesen werden – ein Ergebnis, das die bisher der Toskana zugesprochene Bedeutung als Ursprungsregion des Tempietto-Typus in Frage stellt. Einige dieser Werke wurden schon in den 1460er Jahren als Hochaltartabernakel genutzt, dessen Verbreitung im Quattrocento daher nicht auf die Toskana beschränkt war. Noch im frühen 16. Jahrhundert stellte das Tempietto-Tabernakel, dessen Gestaltung insbesondere an die Tradition von Monstranzen mit Pyxiden-förmigem Schaugefäß anknüpft, eine von verschiedenen, im Rahmen dieser Arbeit erstmals untersuchten Formen des Altartabernakels dar. Schließlich wurde aufgezeigt, daß die überregionale Verbreitung des Typus

⁶⁷⁹ Florenz, Biblioteca Riccardiana, Skizzenbuch Riccardiano, 120, c. 35r. Das Manuskript wird in den Zeitraum von 1560-1565 datiert (Morolli 1996, S. 160).

⁶⁸⁰ Für eine oktagonale Grundrißform spricht der untere der beiden, auf der rechten Seite der Zeichnung skizzierten Tabernakelgrundrisse.

deutlich früher einsetzte, als bisher in der Forschung angenommen wurde. Unter dem Einfluß der sich durchsetzenden katholischen Reform und der von Paul III. (1534-1549) eingeleiteten Gegenreformation fand das Tabernakel bereits ab den 1530er Jahren zunehmend Verbreitung in Nord- und Mittelitalien. Im Zuge der sich bereits bis zur Jahrhundertmitte deutlich steigernden liturgischen Nutzung des Tempietto-Typus bildeten sich dessen unterschiedliche architektonische Typen bis spätestens um 1560 größtenteils in ihrer charakteristischen Ausprägung heraus und es zeichneten sich ferner klassische Lösungen zur Aufstellung des Tabernakels bzw. deren Vorläufer ab. In etwa zu diesem Zeitpunkt hatte es sich zum bedeutendsten Typus entwickelt, der vielfach die Form monumentaler, mit einer triumphalen Konnotation verbundener Prunkstücke annahm. Daher ist die von der Forschung enorm überschätzte Bedeutung des Trienter Konzils sowie des post-tridentinischen Wirkens Carlo Borromeos hinsichtlich der Verbreitung des Tabernakels deutlich zu relativieren.

Ein weiteres Ziel der Arbeit ist es, die in vielerlei Hinsicht besondere Bedeutung und Komplexität dieses wichtigsten liturgischen Ausstattungstücks zu veranschaulichen. Das Tempietto-Tabernakel sollte vor allem ein Symbol der triumphierenden gegenreformatorischen Kirche sein, das die katholische Eucharistielehre und die hiermit verbundene Anbetungswürdigkeit der konsekrierten Hostien im Tabernakel demonstrativ unterstrich. In diesem Sinn sind die mit Symbolgehalt aufgeladenen Tabernakelarchitekturen und deren skulpturale, malerische und inschriftliche Ausstattung zu verstehen, welche die Gläubigen diesbezüglich belehren sollten. Der Aufstellungskontext des Tabernakels konnte darüber hinaus triumphalen Charakter annehmen, wenn das Retabel in der Art eines Triumphbogens gestaltet wurde. Hierbei zeigt sich die gesteigerte, dem Tabernakel beigemessene Bedeutung u. a. an der Tatsache, daß der Typus des doppelseitigen, im Zentrum zu einem Bogen geöffneten Retabels eigens zur Aufstellung des Tempietto-Tabernakels erdacht wurde.

Gleichzeitig bot die Stiftung eines prächtigen Tabernakels dem Auftraggeber eine Gelegenheit zur Selbstinszenierung: Das Tabernakel wurde nicht nur vielfach mit dem Wappen des Stifters geschmückt, sondern konnte zudem in einer direkten räumlichen und formalen Beziehung zur Grablege des Stifters stehen.⁶⁸¹ Ebenso verschaffte die Konzeption bzw. Ausführung eines solchen Werks den Künstlern die Möglichkeit, sich zu profilieren, da das Tabernakel oftmals als ein mit hohem Materialaufwand verbundenes Prunkstück im Zentrum der Aufmerksamkeit stand und den Fokus einer komplexen, im Chorbereich oder in einer Kapelle befindlichen Anlage bilden konnte. Daher waren in der Regel neben hochrangigen Architekten auch bedeutende Maler und Bildhauer an dieser Aufgabe beteiligt. Hierzu zählen Jacopo del Duca (1520-1604), Paolo Veronese (1528-1588), Giambologna (1529-1608), Jacopo Negretti, genannt Palma il Giovane (1544-1628) sowie Ludovico (1552-1619) und Agostino Caracci (1557-1602).⁶⁸²

Es wurde zudem aufgezeigt, daß es neben einer Vielfalt architektonischer Tabernakeltypen auch

⁶⁸¹ Dies trifft beispielsweise auf die Verbindung von Grabmal und Sakramentstabernakel in Santa Croce in Jerusalem und in der Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore in Rom zu, ferner auf Santo Spirito in Florenz (Blaauw 2004, S. 137-155; Ostrow 1996, S. 52; Ost 1978, S. 293; Schmidt 1971, S. 99; zu den genannten Tabernakeln s. Kat.-Nrn. 6, 8 u. 17).

⁶⁸² Mason Rinaldi 1982, S. 211; Tagliolini 1997, S. 180 u. Kat.-Nrn. 15 u. 62.

einen unterschiedlichen Umgang mit der architektonischen Formensprache gab, der sich im Verhältnis zu den verwendeten Materialien, zur Tabernakelausstattung sowie zur Monumentalarchitektur artikulierte. Hierbei konnte ideelles oder experimentelles Gedankengut ebenso wie gestalterische Prinzipien, die den entwerfenden Architekten in anderen Kontexten beschäftigten, Eingang in die Kleinarchitektur finden. Schließlich belegt die große Bandbreite von Sockelformen und Lösungen zur Aufstellung des Tempietto-Tabernakels mit einem Retabel oder unter Verzicht eines solchen den Stellenwert, den es als unverzichtbares liturgisches Ausstattungsstück im Kirchenraum einnahm.

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß das Tempietto-Tabernakel auch im Anschluß an den untersuchten Zeitraum, d. h. nach 1620, weiterhin und sogar bis in das 18. Jahrhundert hinein große Verbreitung in Italien gefunden hat. Eine umfassende monographische Untersuchung steht jedoch ebenfalls noch aus. Neben einer zu erstellenden Übersicht und Untersuchung der wichtigsten erhaltenen Werke wäre u. a. zu erörtern, welche cinquecentesken architektonischen Typen Nachfolge gefunden haben und inwiefern sie durch barocke Gestaltungsweisen geprägt wurden. Ein Charakteristikum stellte beispielsweise die Kurvierung von Fassaden dar, wie sie das bereits erwähnte Hochaltartabernakel von San Vincenzo in Modena aufweist.⁶⁸³ Ebenso von Interesse ist die Frage, welche Sockel- und Retabelformen rezipiert wurden. Diesbezüglich kann bereits festgehalten werden, daß die Aufsockelung des Tabernakels durch Engelsfiguren sich weiterhin großer Beliebtheit erfreute,⁶⁸⁴ ebenso wie dessen Aufstellung in Verbindung mit einem Triumphbogenretabel.⁶⁸⁵ Auch wurden regionale Besonderheiten teilweise fortgeführt, wie beispielsweise der für die Toskana charakteristische Schaft⁶⁸⁶ und die im Sieneser Raum im Cinquecento sehr verbreitete Bekrönung des Retabels durch ein Tabernakel.⁶⁸⁷ Eine gesonderte Werkgruppe bilden ferner die Tempietto-Tabernakel der Kapuziner, die sich von den übrigen Werken zum einen durch ihre stets sehr hochwertige Ausführung, zum anderen durch ihre Holz-sichtigkeit unterscheiden. Charakteristisch ist zudem die Verwendung von Holzsorten unterschiedlicher Farbe, die teilweise zu Intarsien verarbeitet sind.⁶⁸⁸ Angesichts der im Rahmen dieser Arbeit aufgezeigten zentralen Bedeutung des Tempietto-Tabernakels für die Kirchengestaltung erscheint eine Bearbeitung der vorgestellten Fragen sehr lohnenswert.

⁶⁸³ S. S. 46, Anm. 306.

⁶⁸⁴ Als Beispiele seien die Werke in Santissima Annunziata in Florenz, im Dom Santa Maria Assunta zu Pisa, in Santa Maria Assunta in Sellano und in San Martino in Siena genannt (Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Rom).

⁶⁸⁵ Hierzu zählen beispielsweise die Sakramentsretabel im Dom San Lorenzo in Grosseto, in Sant'Agostino in Siena und in der venezianischen Kirche Santi Giovanni e Paolo (Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Rom).

⁶⁸⁶ Die bereits erwähnten Werke im Dom zu Grosseto und in Sant'Agostino in Siena weisen einen Schaft auf (ebenda).

⁶⁸⁷ Als Beispiele können die Werke in Santissima Annunziata in Florenz und in San Martino in Siena angeführt werden (Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Rom).

⁶⁸⁸ Santarelli 1991, S. 245-304. Caroselli 2000. Auch sind die Tabernakel in Santa Maria della Consolazione und in Santa Maria delle Grazie in Reggio di Calabria anzuführen.

VII. Literaturverzeichnis

Acidini Luchinat 1982

Acidini Luchinat, Cristina: Katalogbeitrag Nr. 34. In: Museo Civico di Pistoia (Bestandskatalog). Hrsg. Maria Cecilia Mazzi. Firenze 1982. S. 131-133. (Catalogo del museo civico; 3).

Acidini Luchinat 1996

Acidini Luchinat, Cristina: L'altar maggiore. In: La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze. Hrsg. Cristina Acidini Luchinat. Firenze 1996. S. 337-356.

Acidini Luchinat 2003

Acidini Luchinat, Cristina: La cattedrale di San Zeno a Pistoia. Milano 2003.

Ackermann 2007

Ackermann, Felix: Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini. Das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation. Petersberg 2007.

Agnoletti 1975

Agnoletti, Ercole/Venturini, Luciana/Vestri, Alessandro: La badia di Succastelli. Sansepolcro 1975.

Alessi 1994

Alessi, Cecilia: Katalogbeitrag Nr. 82. In: Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo. Hrsg. Cecilia Alessi/Laura Martini (Ausst.Kat. Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 21.06.-26.06.1994). Siena 1994. S. 181f.

Amadio 1928

Amadio, Giulio: Desiderio Bonfini nel quadro storico della sua nobile famiglia. Montalto Marche 1928.

Anderson 1999

Anderson, Paul: Francesco Nicolini, falegname et intagliatore in legno, and the role of carpenters in Cinquecento and Seicento Rome. In: Pantheon 57 (1999), S. 90-103.

Anderson 2008

Anderson, Paul: Master carpenters in renaissance and baroque Rome: the collaboration of artists, architects and artisans on monumental commissions in the Cinquecento and Seicento. Unveröffentl. phil. Diss. Santa Barbara 2008.

Angelini 2006

Angelini, Alessandro: Il primato della scultura a Siena al tempo di Pio II. In: Pio II, la città, le arti. La "rinascita" della scultura: ricerca e restauri. Hrsg. Laura Martini (Ausst.Kat. Siena, Complesso museale di Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, 23.06.-08.10.2006). Siena 2006. S. 17-31.

Angelis 1916

Angelis, Pietro de: Un frammento di sacra visita della diocesi spoletina del 1465. In: Archivio per la storia ecclesiastica dell'Umbria 3 (1916), S. 446-539.

Angelucci 1995

Angelucci, Sergio: Il restauro del ciborio bronzeo della Certosa di Padula. Nuovi dati tecnico-critici e intervento conservativo. In: Il ciborio degli angeli e della passione. O. Hrsg. (Ausst.Kat. Padula, Certosa di San Lorenzo, 10.08.-10.10.1995). Salerno 1995. S. 49-58.

Angelucci 1999

Angelucci, Sergio: Il ciborio bronzeo della Certosa di Padula. Le ragioni di un restauro. In: Dialoghi di storia dell'arte 8/9 (1999), S. 188-197.

Antenucci Becherer 1997

Pietro Perugino. Master of the italian renaissance. Hrsg. Joseph Antenucci Becherer (Ausst.Kat. Grand Rapids, The Grand Rapids Art Museum, 16.11.1997-01.02.1998). Grand Rapids/New York 1997.

Arcangeli 1993

Arcangeli, Luciano: La scuola cinquecentesca di scultura in bronzo. In: Scultura nelle Marche. Hrsg. Pietro Zampetti. Firenze 1993. S. 361-367.

Arte del XIX secolo 1999

Arte del XIX secolo. Dipinti, disegni antichi e cornici (Auktionskatalog). Christie's Roma 30.11.-07.12.1999.

Ascani Maddoli 1975

Ascani Maddoli, Chiara: Appunti e note su alcune opere di Galeazzo Alessi in Umbria. In: Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento. Hrsg. Ennio Poleggi (Akten des Studienkongresses Genua, 16.4.-20.4. 1974). Genova 1975. S. 223-228.

Avery 1978

Avery, Charles: Beiträge Nr. 112-114. In: Giambologna (1529-1608). Ein Wendepunkt der europäischen Plastik. Hrsg. Charles Avery/Anthony Radcliffe/Manfred Leithe-Jasper (Ausst.Kat. Edinburgh, Royal Scottish Museum, 19.08.-10.09.1979; London, Victoria and Albert Museum, 05.10.-16.11.1978; Wien, Kunsthistorisches Museum, 02.12.1978-28.01.1979). Wien 1978. S. 199-201.

Bacci 1939

Bacci, Pèleo: L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da Mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII. In: Bullettino senese di storia patria N.S. 17 (1939), S. 297-337.

Bacchi 2001

Bacchi, Andrea: Prospero Clemente. Uno scultore manierista nella Reggio del Cinquecento. Milano 2001.

Bähr 1992

Bähr, Ingeborg: Beitrag Nr. 92. In: Die Kirchen von Siena. Hrsg. Peter Anselm Riedl/Max Seidel. Bd. 2.1.2 (Oratorio della Carità – S. Domenico). München 1992. S. 626-629. (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz; Sonderreihe)

Baglione 1639

Baglione, Giovanni: Le nove chiese di Roma [...]. Roma 1639.

Baglione 1642

Baglione, Giovanni: *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Roma 1642.

Bagnoli 1993

Bagnoli, Alessandro: *Donatello e Siena*. In: *Francesco di Giorgio e il rinascimento a Siena 1450-1500*. Hrsg. Luciano Bellosi. Milano 1993. S. 162-227.

Bagnoli/Cianferoni 1996

Museo Archeologico e della Collegiata di Casole d'Elsa. Hrsg. Alessandro Bagnoli/Giuseppina Carlotta Cianferoni (*Bestandskatalog*). Firenze 1996.

Bagnoli 1997

Museo Civico e Diocesano d'arte sacra di Montalcino. Hrsg. Alessandro Bagnoli (*Bestandskatalog*). Siena 1997.

Bailey 2003

Bailey, Gauvin Alexander: *Between renaissance and baroque. Jesuit art in Rome. 1565-1610*. Toronto/Buffalo/London 2003.

Baiocco/Manchinu 2004

Baiocco, Simone/Manchinu, Paola: *Arte in Piemonte. Il Rinascimento*. Torino 2004.

Baldinucci 1845-1847

Baldinucci, Filippo: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*. 5 Bde. Firenze 1845-1847. Hrsg. Filippo Ranalli. Nachdruck Firenze 1974.

Baracchini/Collareta 2004

Album di marmi. Matteo Civitali a Lucca e nel territorio. Hrsg. Clara Baracchini/Marco Collareta. In: *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*. Cinisello Balsamo 2004. S. 238-275.

Barbiero 1941

Barbiero, Giuseppe: *Le confraternite del santissimo sacramento prima del 1539*. Veduggio 1941.

Barocchi/Bettarini 1974

Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori (nelle redazioni del 1550 e 1568)*. Hrsg. Paola Barocchi/Rosanna Bettarini. Bd. 4. Firenze 1974.

Barock 2005

Kat.-Nr. 232. In: *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572-1676*. Hrsg. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (*Ausst.Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 25.11.2005-19.03.2006 und Berlin, Martin-Gropius-Bau, 12.04.-10.07.2006*). Leipzig 2005. S. 393.

Baroni 1940

Baroni, Costantino: *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel rinascimento e nel barocco*. Firenze 1940. (Edifici sacri; 1,1/Raccolta di fonti per la storia dell'arte; 4).

Baroni 2004

Baroni, Alessandra: Vasari, Stradano, Naldini, Poppi e altri "pittori dello studiolo". In: *Arte in terra d'Arezzo*. Hrsg. Liletta Fornasari/Alessandra Giannotti. *Il Cinquecento* (Bd. 4). Firenze 2004. S. 175-192.

Bavoni 1997

Bavoni, Umberto: *La cattedrale di Santa Maria Assunta e il Museo Diocesano di Arte Sacra di Volterra* (Bestandskatalog). Firenze 1997.

Beck 1999

James H. Beck: *Malerei der italienischen Renaissance*. [Köln] 1999.

Benedetti 1978

Benedetti, Sandro: *Un'aggiunta a Pirro Ligorio: Il tabernacolo di Pio IV nel Duomo di Milano*. In: *Palladio* 3. S. 27 (1978,1), S. 45-62.

Bentini 1990

Bentini, Jadranka: *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara* (Bestandskatalog). Bologna 1990.

Berenson 1905

Berenson, Bernard: *Tesori artistici in un villaggio dilapidato della provincia di Grosseto*. In: *Rassegna d'arte* 6 (1905), S. 102-103.

Berger/Krahn 1994

Berger, Ursel/Krahn, Volker: *Bronzen der Renaissance und des Barock* (Bestandskatalog). Braunschweig 1994.

Bertolotti 1881

Bertolotti, Antonino: *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*. 2 Bde. Milano 1881. Nachdruck Forni 1985.

Beschlüsse und Glaubensregeln 1869

Beschlüsse und Glaubensregeln des hochheiligen allgemeinen Concil's zu Trient unter den Päpsten Paul III., Julius III. und Pius IV. Regensburg 1869. Lateinisch-deutsche Ausgabe.

Besse 1905

Besse, Lodovico da: *Il beato Bernardino da Feltre e la sua opera*. 2 Bde. Siena 1905.

Bevilacqua 1993

Bevilacqua, Mario: *Katalogbeitrag Nr. 6*. In: *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*. Hrsg. Maria Luisa Madonna (Ausst.Kat. Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 21.01.-30.05.1993). Roma 1993. S. 353.

Biadi 1824

Biadi, Luigi: *Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze non terminate [...]*. Firenze 1824.

Bianchi 1998

Bianchi, Eugenia: *Ponte in Valtellina, Chiesa di S. Maurizio*. In: *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna*. Hrsg. Simonetta Coppa. *Il secondo Cinquecento e il Seicento* (Bd. 2). Bergamo 1998. S. 259-265.

Bianchi 1980

Bianchi, Lidia: Caterina da Siena nei disegni di Francesco Vanni incisi da Pieter de Jode. Roma 1980.

Blaauw 2004

Blaauw, Sible de: Das "opus mirabile" des Kardinals Quiñones in S. Croce in Gerusalemme zwischen Memoria und Liturgie. In: Tod und Verklärung: Grabmalkultur in der frühen Neuzeit. Hrsg. Arne Karsten/Philipp Zitzlsperger. Köln 2004. S. 137-155.

Bocchi 1591

Bocchi, Francesco: Le bellezze della città di Fiorenza [...]. Firenze 1591. Hrsg. John Shearman. Nachdruck Farnborough 1971.

Bocchi 1677

Bocchi, Francesco: Le bellezze della città di Firenze [...]. Hrsg. Giovanni Cinelli. Firenze 1677.

Boccolini 1932

Boccolini, D. Ippolito: L'abbazia di Farfa. Descrizione storico-artistica. Roma 1932.

Bona o. J.

Bona, Alfredo: Basilica parrocchiale San Giacomo in Augusta. Roma o. J.

Bora 1976

Bora, Giulio: I disegni del codice Resta. Cisinello Balsamo 1976. (Fontes ambrosiani; 56)

Bordoni 1554

Bordoni, Girolamo: Il panegyrico pentacordo. Napoli 1554.

Borella 1973

Borella, Pietro: Tabernacoli murali nell'abside in alcune chiese della diocesi di Milano. In: Arte cristiana 61 (1973), S. 61-68.

Borghini 1584

Borghini, Raffaello: Il riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella [...]. Firenze 1584.

Borromeo 1577

Borromeo, Carlo: Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. O. O. 1577. Hrsg. Massimo Marinelli. Nachdruck Vatikan 2000. Lateinisch-italienische Ausgabe. (Monumenta studia instrumenta liturgica; 8).

Boucher 1991

Boucher, Bruce: The sculpture of Jacopo Sansovino. Bd. 1. New Haven/London 1991.

Bozzi 1998

Bozzi, Franco u. Teza, Laura: Il Santuario di Mongiovino. Una perla d'arte nel triangolo storico Arezzo Perugia Chiusi fra il Chiana e il Trasimeno, lungo la valle del Nestore. Spoleto 1998.

Bragazzi 1864

Bragazzi, Giuseppe: La rosa dell'Umbria ossia piccola guida storico-artistica di Foligno e città-contermine Spello, Asisi, Nocera, Trevi, Montefalco, Bevagna. Foligno 1864.

Braun 1924

Braun, Joseph: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. 2 Bde. München 1924.

Braun 1940

Braun, Joseph: Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung. Freiburg im Breisgau 1940.

Briganti/Magnini 1910

Briganti, Antonio/Magnini, Milziade: Guida storico-artistica. Perugia-Gubbio-Todi-Umbertide-Mongiovino-Montelabbate-Deruta-Bettona-Castelrigone-Passignano-Cerqueto-Castiglione del Lago. Perugia 1910.

Brivio/Majo 1980²

Brivio, Ernesto/Majo, Angelo: Il duomo di Milano nella storia e nell'arte. Milano 1980². (Erstausgabe 1977).

Brogi 1897

Brogi, Francesco: Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena. Siena 1897.

Browe 2007²

Browe, Peter: Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht. Hrsg. Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer. Berlin 2007². (Vergessene Theologen ; 1).

Bruscalupi 1907

Bruscalupi, Giuseppe: Monografia storica della Contea di Pitigliano. Firenze 1907.

Bruschelli 1824

Bruschelli, Domenico: Asisi, città serafica e santuarii che la decorano [...]. Orvieto 1824.

Buchowiecki 1970

Buchowiecki, Walther: Handbuch der Kirchen Roms. Bd. 2. Wien 1970.

Bullarum diplomatum 1863

Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificium. Bd. 8 (A Gregorio XIII. (1572) ad Sixtum V. (1588)). Hrsg. Franco und Enrico Dalmazzo. Turin 1863.

Buonmattei 1632

Buonmattei, Benedetto: Descrizione delle feste fatte in Firenze per la canonizzazione di S.to Andrea Corsini. Firenze 1632.

Bustamante García/Marías Franco 1991

Bustamante García, Agustín/Marías Franco, Fernando: Katalogbeiträge C.84, 125 u. 130. In: Dibujos de arquitectura y ornamentacion de la Biblioteca Nacional (Bestandskatalog). Hrsg. Elena Santiago Paez. Siglos XVI y XVII (Bd. 1). Madrid 1991.

Caglioti 2004

Caglioti, Francesco: Katalogbeitrag Nr. 4.3. In: Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento. Cinisello Balsamo 2004. S. 408-409.

Caglioti 2006

Caglioti, Francesco: Altari eucaristici scolpiti del primo rinascimento: qualche caso maggiore. In: *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo.* Hrsg. Jörg Stabenow (Akten des Studienkongresses Florenz, Kunsthistorisches Institut, 27.-28.03. 2003). Venezia 2006. S. 53-89.

Cahill-Mascheck 1970

Cahill-Mascheck, Joseph Daniel: The original high altar tabernacle of the Gesù rediscovered. In: *The Burlington magazine* 112 (1970), S. 110-113.

Cambareri 1992

Cambareri, Marietta: A Study in the 16th century renovation of Orvieto cathedral: the sacramental tabernacle for the high altar. In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 15-20 (1990-1992) [1992], S. 617-622.

Cannata 1993

Cannata, Pietro: Katalogbeitrag Nr. 1i. In: *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura.* Hrsg. Maria Luisa Madonna (Ausst.Kat. Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 21.01.-30.05.1993). Roma 1993. S. 394-399.

Canobbio 2001

La visita pastorale di Gerardo Landriani alla diocesi di Como (1444-1445). Hrsg. Elisabetta Canobbio. Milano 2001. (Materiali di storia ecclesiastica lombarda (secoli XIV – XVI).

Cantalamessa Carboni 1938

Cantalamessa Carboni, Giacinto: Memoria intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nel Piceno. Ascoli 1830.

Canuti 1931

Canuti, Fiorenzo: *Il Perugino*. 2 Bde. Siena 1931.

Caracciolo 1612

Caracciolo, Antonio: De praeclare Pauli IV P.M. beneficentia atque liberalitate, Pyrrhi Ligorii testimonium. In: *De vita/Pauli Quarti/Pont. Max/Collectanea Historica*. Coloniae 1612. S. 130-141.

Cardellini 1962

Cardellini, Ida: *Desiderio da Settignano*. Milano 1962. (Studi e documenti di storia dell'arte; 3).

Carducci 1853

Carducci, Giambattista: *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*. Fermo 1853.

Carità 1980

Verbale di visita del canonico Cavoretto di Bel Riparo, convisitatore di mons. Baldassarre Peruzzi, vescovo di Sarsina. Anno 1584. In: *Per i quattrocento anni della "Misericordia" 1579-1979. Indagini e documenti sulla storia di Cavallermaggiore*. Hrsg. Giuseppe Carità. Cavallermaggiore 1980. S. 15-18.

Carl 1990

Carl, Doris: Il ciborio di Benedetto da Maiano nella cappella maggiore di S. Domenico in Siena. Un contributo al problema dei cibori quattrocenteschi con un excursus per la storia architettonica della chiesa. In: *Rivista d'arte*, 42 (1990), S. 3-74.

Carl 1991

Carl, Doris: Der Hochaltar des Benedetto da Maiano für die Collegiata von San Gimignano. Ein Beitrag zum Problem der Sakramentsaltäre des Quattrocento. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 35 (1991,1), S. 21-60.

Carl 2006

Carl, Doris: Benedetto da Maiano: ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance. 2 Bde. Regensburg 2006.

Caroselli 2000

Caroselli, Franco: I tabernacoli lignei dei cappuccini emiliani. Reggio Emilia 2000.

Casimiro da Roma 1736

Casimiro da Roma: Memorie storiche della chiesa e convento di Santa Maria in Araceli di Roma. Roma 1736.

Caspary 1964

Caspary, Hans: Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion. Phil. Diss. München 1961. München 1964.

Caspary 1965

Caspary, Hans: Kult und Aufbewahrung der Eucharistie in Italien vor dem Tridentinum. In: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 9 (1965), S. 102-130.

Castro 1994

Castro, Alberto di: Rivestimenti e tarsie marmoree a Roma tra il Cinquecento e il Seicento. In: *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti, le opere*. Roma 1994. S. 9-47. (L'universo barocco; 1).

Cavallini 1916

Cavallini, M.: Il Tabernacolo del Corpo di Nostro Signor Gesù Cristo di Maestro Mino da Firenze, scultore di pietre. In: *Arte cristiana* 4 (1916), S.6-13.

Ceccarelli/Nagni/Nardicchi 1998

Urbano VIII vescovo di Spoleto nel IV centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini. Hrsg. Giampiero Ceccarelli/Giuliana Nagni/Stefania Nardicchi (Ausst.Kat. Spoleto, Basilica di S. Eufemia e Loggia dei Vescovi, 11.05.-30.09.1998). Spoleto 1998.

Cecini/Varischetti 1963

Ninguarda: la Valtellina negli atti della visita pastorale diocesana di Feliciano Ninguarda, kommentiert von Santo Monti (1892). Hrsg. Nando Cecini/Lino Varischetti. Sondrio 1963.

Cervato 2000

Cervato, Dario: Verona sacra. Profilo di storia della chiesa veronese (dalle origini al 1630). Bd. 2. Verona 2000.

Cervini 1999

Cervini, Fulvio: Storie di legno. Viaggio nella scultura lignea in Valle Argentina. Arma di Taggia 1999.

Ceschi 1982

Ceschi, Carlo: Santo Stefano Rotondo. Rom 1982. (Memorie XV/Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia; III).

Chiarelli 1982

Chiarelli, Caterina: Katalogbeitrag Nr. 108. In: La Certosa del Galluzzo a Firenze. Hrsg: Caterina Chiarelli/Giovanni Leoncini. Milano 1982. S. 255f. (Gallerie e musei di Firenze).

Chiarelli/Leoncini 1982

La Certosa del Galluzzo a Firenze. Hrsg: Caterina Chiarelli/Giovanni Leoncini. Milano 1982. (Gallerie e musei di Firenze).

Chiaretti 1973

Chiaretti, Giuseppe: Guida di Leonessa. Rieti 1973.

Chieli 2000

Chieli, Francesca: Il "sacro tabernacolo" e l'arte locale del legno. In: Il restauro dei tabernacoli. Esperienze didattiche. O. Hrsg. (Ausst.Kat. Anghiari, Palazzo Marzocco, 22.04.-21.05.2000). Sansepolcro 2000. S. 27-46.

Ciardi 1987

Ciardi, Roberto Paolo: Il Quattrocento. Un ciborio e un sepolcro. In: Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento. Pisa 1987. S. 37-49.

Claussen 2002

Claussen, Peter Cornelius: Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300. A-F (Corpus Cosmatorum II,1). Stuttgart 2002. (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie; 20).

Collareta 1992

Collareta, Marco: Aspetti e problemi di alcuni reliquiari a busto del Friuli-Venezia Giulia. In: Ori e tesori d'Europa. Hrsg. Giuseppe Bergamini/Paolo Goi (Akten des Studienkongresses Castello di Udine, 03.-05.12.1991). Udine 1992. S. 235-244.

Collobi Ragghianti 1974

Collobi Ragghianti, Licia: Il libro de' disegni del Vasari. 2 Bde. Firenze 1974.

Colombo/Figini 1982

Colombo, Giulio/Figini, Giorgio: La visita pastorale dell'archivescovo Gabriele Sforza alla pieve di Appiano. In: Aplanum 1 (1982), S. 11-27.

Colombo 1993

Colombo, Giulio: La visita pastorale di C. Gabriele Sforza a Cannobio (1455). In: Verbanus 14 (1993), S. 111-123. (Studi in memoria di Pier Giacomo Pisoni; II).

Conforti 1993

Conforti, Claudia: Giorgio Vasari architetto. Milano 1993.

Conforti 2001

Conforti, Claudia: "Domus Dei": Bartolomeo Avanzini e Tommaso Loraghi per il tabernacolo della chiesa di San Vincenzo. In: *La chiesa di San Vincenzo a Modena. Ecclesia Divi Vincentii*. Hrsg. Elena Corradini/Elio Garzillo/Graziella Polidori. Modena 2001. S. 159-177.

Conforti/Pesco 2007

Conforti, Claudia/Pesco, Daniela del: Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore. In: *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*. Hrsg. Christina Strunck. Petersberg 2007. S.265-270.

Cope 1979

Cope, Maurice Erwin: The venetian chapel of the sacrament in the sixteenth century. Phil. Diss. Chicago 1965. New York 1979. (Outstanding dissertations in the fine arts).

Coppa 1998

Coppa, Simonetta: "Gens vero perquam religiosa": spazio architettonico, arte e devozione nella Valtellina del tardo Cinquecento e del Seicento. In: *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna*. Hrsg. Simonetta Coppa. Il secondo Cinquecento e il Seicento (Bd. 2). Bergamo 1998. S. 31-45.

Coppa 1998a

Coppa, Simonetta: La scultura e la decorazione in stucco. In: *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna*. Hrsg. Simonetta Coppa. Il secondo Cinquecento e il Seicento (Bd. 2). Bergamo 1998. S. 169-197.

Coppa 2000

Coppa, Simonetta: Arte in Valtellina dal medioevo al rinascimento: un lungo percorso di interrelazioni. In: *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna*. Hrsg. Simonetta Coppa. Il medioevo e il primo Cinquecento (Bd. 1). Sondrio 2000. S. 33-51.

Corbo 1975

Fonti per la storia artistica romana al tempo di Clemente VIII. Hrsg. Anna Maria Corbo. Roma 1975. (Pubblicazioni degli archivi di stato; LXXXV).

Corridori 2004

Corridori, Ippolito: Il Palazzo Orsini di Pitigliano nella storia e nell'arte. Dai Conti Aldobrandeschi ai Conti Orsini. Dai Granduchi di Toscana ai Vescovi di Sovana. Firenze 2004.

Cresti 1990

Cresti, Carlo: L'architettura del Seicento a Firenze: la prima organica e completa ricognizione delle esperienze progettuali e costruttive compiute in una città "Difficile", nell'arco degli ultimi centotrentasette anni trascorsi sotto la protettiva e condizionante insegna dei Medici. Roma 1990. (Quest'Italia; 156).

Cresti 1997

Cresti, Carlo: Altari fiorentini controriformati: lineamenti di fortuna e sfortuna critica. In: *Altari controriformati in Toscana. Architettura e arredi*. Hrsg. Carlo Cresti. Firenze 1997. S. 9-73.

Cristoforetti 1989

Cristoforetti, Giovanni: La visita pastorale del Cardinale Bernardo Clesio alla diocesi di Trento 1537-1538. Bologna 1989. (Istituto Trentino di cultura, Istituto di scienze religiose in Trento; series maior 2).

Crusvar 1992

Crusvar, Luisa: Il tesoro di Grado. Argenti e oggetti ecclesiastici di epoca patriarcale. In: Ori e tesori d'Europa. Hrsg. Giuseppe Bergamini/Paolo Goi (Akten des Studienkongresses Castello di Udine, 03.-05.12.1991). Udine 1992. S. 309-322.

Damiani 1994

Damiani, Giovanna: Katalogbeitrag Nr. 13. In: Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucarestico dal VI al XIX secolo. Hrsg. Cecilia Alessi/Laura Martini (Ausst.Kat. Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 21.06-26.06.1994). Siena 1994. S. 72-74.

D'Andrea 1985

Sacro e quotidiano nella storia di Farfa. Hrsg. Gianni D'Andrea. Roma 1985.

D'Armailhacq 1894

D'Armailhacq, Albert: L'Eglise nationale de Saint Louis des français à Rome. Roma 1894.

Delogu 1966

Delogu, Mario: Il Duomo di Cagliari. Cagliari 1966.

Dessins anciens 2004

Dessins anciens et du 19ème siècle (Auktionskatalog). Christie's Paris 18.03.2004.

Dictionary

The Dictionary of Art. Hrsg. Jane Turner. 34 Bde. London/New York 1996.

Donati Thompson 1997

Donati Thompson, Cristina: Disegni di altari toscani del Cinquecento in collezioni di musei londinesi. In: Altari controriformati in Toscana. Architettura e arredi. Hrsg. Carlo Cresti. Firenze 1997. S. 75-93.

Dreyer 1979

Dreyer, Peter: I grandi disegni italiani del Kupferstichkabinett di Berlino (Bestandskatalog). Milano 1979.

Dussler 1959

Dussler, Luitpold: Die Zeichnungen des Michelangelo. Berlin 1959.

Esposti 1997

Esposti, Carlo degli: Corredi e apparati per i riti eucaristici a Bologna. In: Mistero e immagine. L'eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo. Hrsg. Salvatore Baviera/Jadranka Bentini (Ausst.Kat. Bologna, San Salvatore 20.09.-23.11.1997). Venezia 1997. S. 209-231.

Esposti 1992

Esposti, Giovanna degli: Katalogbeiträge Nr. 241 und 242. In: La Pinacoteca Nazionale di Ferrara (Bestandskatalog). Hrsg. Jadranka Bentini. Bologna 1992. S. 206-208.

Fabbi 1965

Fabbi, Ansano: Visso e le sue valli. Spoleto 1965.

Fabbi 1975

Fabbi, Ansano: Storia e arte nel comune di Cascia. Cascia 1975.

Fabiani 1959

Fabiani, Giuseppe: Ascoli nel Cinquecento. Bd. 2. Ascoli Piceno 1959. (Collana di pubblicazioni storiche ascolane; 11).

Fabiani 1961

Fabiani, Giuseppe: Artisti del Sei e Settecento in Ascoli. Ascoli Piceno 1961. (Collana di pubblicazioni storiche ascolane; 13).

Fagliari Zeni Buchicchio 2000

Fagliari Zeni Buchicchio, Fabiano: Katalogbeitrag zu U 962A recto. In: The architectural drawings of Antonio da Sangallo the younger and his circle. Hrsg. Christoph L. Frommel/Nicholas Adams. Churches, villas, the Pantheon, tombs, and ancient inscriptions (Bd. 2). Cambridge 2000. S. 192f.

Fairbairn 1998

Fairbairn, Lynda: Italian renaissance drawings from the collection of the Sir John Soane's Museum (Bestandskatalog). 2 Bde. London 1998.

Fara 1995

Fara, Amelio: Bernardo Buontalenti. Mailand 1995.

Fasani 1989

Riforma pretridentina della diocesi di Verona. Visite pastorali del vescovo G. M. Giberti 1525-1542. Hrsg. Antonio Fasani. 3 Bde. Vicenza 1989. (Fonti e studi di storia veneta; 13).

Fea 1820

Fea, Carlo: Descrizione ragionata della sagrosanta patriarcal basilica e cappella papale di S. Francesco d'Assisi. Roma 1820.

Felicetti 2003

Felicetti, Stefano: Il tabernacolo della cappella del sacramento nella chiesa di S. Lorenzo di Spello. Nuovi documenti (1583-1590). In: Bollettino storico della città di Foligno 23/24 1999/2000 (2003) S. 235-252.

Felini 1610

Felini, Pietro Martire: Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma Città di Roma [...]. Roma 1610. Hrsg. Otto Lehmann-Brockhaus/Stephan Waetzoldt. Nachdruck Berlin 1969. (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst; 3).

Ferranti o. J.

Ferranti, Ugolino Giuseppe: La Tuscia. Fisica, etrusca, storica, artistica, folkloristica. Roma o. J.

Ferro 2003

La visita apostolica di Angelo Peruzzi nella diocesi di Asti (1585). Hrsg. Debora Ferro. Asti/Roma 2003. (Thesaurus Ecclesiarum Italiae I,4 = I, Piemonte 4)

Figini/Ortolani 1982

Figini, Giorgio/Ortolani, Carlo: La visita pastorale del padre Leonetto Chiavone alla pieve di Appiano. In: *Aplanum* (1982), S. 11-109.

Fiumi 1980²

Fiumi, Enrico: La manifattura degli alabastri. Pisa 1980².

Fontana 1855

Fontana, Giacomo: Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane [...]. Bd. 2. Roma 1855.

Forcella 1876

Forcella, Vincenzo: Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri. Bd 8. Rom 1876.

Forcella 1895

Forcella, Vincenzo: Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765. Milano 1895.

Forni 1991

Forni, Giovanna Maria: Monumenti antichi di Roma nei disegni di Alberto Alberti. Roma 1991.

Forno/Roncalli 1939

Gli atti della visita apostolica di S. Carlo Borromeo a Bergamo (1575). Hrsg. Angelo Giuseppe Roncalli/Pietro Forno. Bd. 2,1. Firenze 1939 (*Fontes ambrosiani*; 15).

Frascarelli 2001

Frascarelli, Dalma: Arte e controriforma: l'altare maggiore nelle *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiae* di Carlo Borromeo. In: *I cardinali di santa romana chiesa. Collezionisti e mecenati. "Quasi oculi et aures ac nobilissimae sacri capitis partes"* (Bd. 1). Hrsg. Marco Gallo. Rom 2001. S. 24-37.

Fratini 1882

Fratini, Giuseppe: Storia della basilica e del convento di S. Francesco in Assisi. Prato 1882.

Freggia 1986

La visita apostolica di Angelo Peruzzi nella diocesi di Luni-Sarzana. Hrsg. Enzo Freggia. Bd. 1. Le visite a Sarzana e nella Bassa Val di Magra. Roma 1986. (*Thesaurus Ecclesiarum Italiae* VI,1 = VI. Liguria 1).

Freiberg 1988

Freiberg, Jack: *The Lateran and Clement VIII*. 2 Bde. Unveröffentl. Phil. Diss. New York 1988.

Freiberg 1991

Freiberg, Jack: *The lateran patronage of Gregory XIII and the holy year 1575*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54 (1991,1), S. 66-87.

Freiberg 1995

Freiberg, Jack: *The Lateran in 1600. Christian Concord in Counter-Reformation Rome.* Cambridge 1995.

Frey 1923

Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris. Hrsg. Karl Frey. Bd. 1. München 1923.

Frommel 2003

Frommel, Christoph Luitpold: *La cappella Paolina di Antonio da Sangallo. Un contributo alla storia edilizia del palazzo Vaticano.* In: *Architettura alla corte papale nel rinascimento.* Hrsg. Christoph Luitpold Frommel. Milano 2003. (Documenti di architettura). S. 359-391.

Fruhan 1986

Fruhan, Catherine Elna: *Trends in Roman sculpture circa 1600.* Phil. Diss. Michigan 1986.

Gabrielli 1974

Gabrielli, Noemi: *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo.* Torino 1974

Gabrielli Fiorenzi 2002

Gabrielli Fiorenzi, Ada: *Katalogbeitrag Nr. 24.* In: *Opere d'arte nella città di Osimo.* Hrsg. Marina Massa und Ermanno Carnevali. Bd. 2. Urbania 2002. S. 71-73.

Galassi 2001

L'arte del legno tra Umbria e Marche dal manierismo al rococò. Hrsg. Cristina Galassi (Akten des Studienkongresses, Foligno 02.06.-03.06.2000, Dipartimento di Studi Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Perugia). Perugia 2001.

Gambutì 1980

Gambutì, Alessandro: *Il tabernacolo di G. Alessi e G. Danti.* In: *Il tesoro della basilica di San Francesco ad Assisi.* O. Hrsg. Assisi/Edam/Firenze 1980. S. 167-170.

Garbellini 1997

Garbellini, Gianluigi: *L'intagliatore Giuseppe Bulgarini a Teglio. Il contratto per il "tabernacolo" della chiesa di Santa Eufemia.* In: *Bollettino della società storica valtellinese* 50 (1997), S. 127-142.

Garbellini 1997a

Garbellini, Gianluigi: *„Un'arca per l'eucarestia" nella Valtellina del Seicento. I tabernacoli lignei di Teglio, Bianzone e Sazzo.* In: *Archivio storico della diocesi di Como* 8 (1997), S. 433-463.

Gardner von Teuffel 1987

Gardner von Teuffel; Christa: *Raffaels römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung.* In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S. 1-46.

Gatti Perer 1975

Gatti Perer, Maria Luisa: *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano.* In: *Arte lombarda* N. S. 42/43 (1975), S. 11-66.

Gelli 2006

Gelli, Vaima: Katalogbeitrag Nr. 65. In: Leon Battista Alberti e l'architettura. Hrsg. Massimo Bulgarelli/Arturo Calzona/Matteo Ceriana/Francesco Paolo Fiore (Ausst.Kat. Mantua, Casa del Mantegna, 16.09.2006-14.01.2007). Cinisello Balsamo/Mantova 2006. S. 418.

Gentilini 1994

Gentilini, Giancarlo: Fonti e tabernacoli...pile, pilastri e sepolture: arredi marmorei della bottega dei da Maiano. In: Giuliano e la bottega dei da Maiano. Hrsg Daniela Lamberini/Marcello Lotti/Roberto Lunardi (Akten des Studienkongresses, Fiesole, 13.05.-15.06.1991). Firenze 1994. S. 182-295.

Giannatiempo López 1992

Giannatiempo López, Maria: I Lombardi-Solari e la porta centrale di Loreto. In: Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V. Hrsg. Paolo Dal Poggetto. Milano 1992. S. 219-231.

Giannotti 2000

Giannotti, Alessandra: Sansepolcro e la tradizione dell'intaglio ligneo tra Cinque e Seicento: gli Alberti e i Binoni. In: Commentari d'arte 15-17 (2000), S. 49-65.

Giannotti 2003

Giannotti, Alessandra: Viaggio per la scultura. In: Arte in terra d'Arezzo. Hrsg. Liletta Fornasari/Alessandra Giannotti. Il Seicento (Bd. 5). Firenze 2003. S.189-206.

Giffi Ponzi 1988

Giffi Ponzi, Elisabetta: Katalogbeitrag Nr. 30. In: Casole d'Elsa e il suo territorio. Hrsg. Lea Cimino/Elisabetta Giffi Ponzi/Vincenzo Passeri (Ausst.Kat. Casole d'Elsa, Chiesa Collegiata e Canonica, Juni-Dezember 1988). Radda in Chianti 1988. S. 115f.

Giovannoni 1917

Giovannoni, Gustavo: Un'opera sconosciuta di Jacopo Sansovino in Roma. In: Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione 11 (1917), S. 64-81.

Giovannozzi 1932

Giovannozzi, Vera: La vita di Bernardo Buontalenti scritta da Gherardo Silvani. Auszug aus: Rivista d'arte 14 (1932,4).

Gios 1977

Gios, Pierantonio: L'attività pastorale del vescovo Pietro Barozzi a Padova (1487-1507). Padova 1977. (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana; 8).

Giulianelli 2001

Giulianelli, Laura: Testimonianze lignee a Osimo tra Sei e Settecento. In: L'arte del legno tra Umbria e Marche dal manierismo al rococò. Hrsg. Cristina Galassi (Akten des Studienkongresses Foligno 02.-03.06.2000). Perugia 2001. S. 143-152.

Giusti 1989

Giusti, Annamaria: Tesori di pietre dure. Florenz 1989. S. 64

Goldsmith 1911

Goldsmith, Elizabeth E.: Sacred symbols in art. New York/London 1911.

González-Palacios 1988

González-Palacios, Alvar: Itinerario da Roma a Firenze. In: Splendori di pietre dure: l'arte di corte nella Firenze dei granduchi. Hrsg. Annamaria Giusti (Ausst.Kat. Florenz, Palazzo Pitti, Dezember 1988-Mai 1989). Firenze 1988. S. 43-52.

Gottarelli 1981

Gottarelli, Elena: La chiesa di S. Maria della Misericordia attraverso i secoli. Bologna 1981.

Guardabassi 1872

Guardabassi, Mariano: Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'umbria. Perugia 1872. Nachdruck Bologna 1968.

Guerrini 1998

Montalcino e il suo territorio. Hrsg. Roberto Guerrini. Siena 1998.

Guiducci 1990

Guiducci, Anna Maria: L'eremo nelle trasformazioni rinscimentali. In: Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena. Hrsg. Corrado Fanti. Milano 1990. S. 247-262.

Guiducci 1998

Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia. Buonconvento (Bestandskatalog). Hrsg. Anna Maria Guiducci. Siena 1998.

Hall 1979

Hall, Marcia B.: Renovation and counter-reformation. Oxford 1979.

Haubenreisser/Jahn 1995¹²

Haubenreisser, Wolfgang/Jahn, Johannes: Wörterbuch der Kunst. Stuttgart 1995¹². (Kröners Taschenausgabe; 165).

Henneberg 1992

Henneberg, Josephine von: Of altars and drawings: Vasari's project for S. Stefano dei Cavalieri in Pisa (?). In: Master drawings 30 (1992), S. 201-209.

Henneberg 1996

Henneberg, Josephine von: Architectural drawings of the late italian renaissance: the collection of Pier Leone Ghezzi in the Vatican library (Cod. Ottob. Lat. 3110). Vatikan 1996. (Studi e testi; 378).

Heydenreich 1940

Heydenreich, Ludwig H.: Intorno a un disegno di Leonardo da Vinci per l'antico altare maggiore della SS. Annunziata. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 5 (1940), S. 436f.

Hibbard 1962

Hibbard, Howard: The architecture of the Palazzo Borghese. Roma 1962.

Hibbard 1971

Hibbard, Howard: Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630. London 1971. (Studies in architecture; X).

Hubert 2007

Hubert, Hans W.: Sankt Peter in der Renaissance. In: Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven. Hrsg. Christina Strunck. Petersberg 2007. S.208-215.

Iserloh 1967

Iserloh, Erwin/Glazik, Josef/Jedin, Hubert: Reformation. Katholische Reform und Gegenreformation. Freiburg/Basel/Wien 1967. (Handbuch der Kirchengeschichte; IV).

Jacob 1975

Jacob, Sabine: Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration. 16. bis 18. Jahrhundert (Bestandskatalog). Berlin 1975.

Jedin 1946

Jedin, Hubert: Katholische Reformation oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe nebst einer Jubiläumsbetrachtung über das Trienter Konzil. Luzern 1946.

Jobst 2006

Jobst, Christoph: Liturgia e culto dell'eucaristia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al concilio di Trento. In: Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo. Hrsg. Jörg Stabenow (Akten des Studienkongresses Florenz, Kunsthistorisches Institut, 27.-28.03. 2003). Venezia 2006. S. 91-126.

Keutner 1955

Keutner, Herbert: Die Tabernakelstatuetten der Certosa zu Florenz. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz 7 (1955), S. 139-144.

King 1965

King, Archdale A.: Eucharistic reservation in the western church. London 1965.

Kubersky-Piredda/Salort Pons 2007

Kubersky-Piredda, Susanne/Salort Pons, Salvador: "Se bene è cosa ordinaria (...), sarà gratissimo". Un ciborio di alabastro in dono a Filippo II. di Spagna. In: Rassegna volterrana 84 (2007), S. 235-248.

Lanzarini 1998-1999

Lanzarini, Orietta: Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori. In: Annali di architettura 10-11 (1998-1999), S. 183-202.

Lapini 1900

Lapini, Agostino: Diario fiorentino dal 1522 al 1596. Hrsg. Giuseppe Odoardo Corazzini. Firenze 1900.

La Porta 2002

Il piacere del colorire. Percorso artistico di Alessandro Casolani 1552/53-1607. Hrsg. Alessandro Bagnoli/Patrizia La Porta (Ausst.Kat Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, und Radicondoli, Collegiata dei Santi Simone e Giuda, 24.03.-03.11.2002). Florenz 2002. (Quaderni del Sistema Musei Senesi: Quaderni storico artistici; 4). S. 45.

Larousse

Larousse du XX^{ième} siècle. Hrsg. Paul Augé. Bd. 5. Paris 1932.

Laschke 1993

Laschke, Birgit: Fra Giovan Angelo da Montorsoli: ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts. Phil. Diss. Berlin 1990. Berlin 1993.

Latuada 1737

Latuada, Serviliano: Descrizione di Milano: ornata con molti disegni [...]. Bd. 3. Milano 1737. Nachdruck Mailand 1996. (Biblioteca Milanese; 8).

Lauer 1911

Lauer, Philippe: Le Palais de Latran: étude historique et archéologique. Paris 1911. Bd. 2.

Lazzari 1724

Lazzari, Tullio: Ascoli in prospettiva. Ascoli Piceno 1724. S. 58

Leoncini 1996

Leoncini, Giovanni: L'altare e il santuario della chiesa della Certosa di Firenze. In: Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma. Hrsg. Cristina De Benedictis. Firenze 1996. S. 147-158.

Lewine 1967

Lewine, Milton J.: Roman architectural practice during Michelangelo's maturity. In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Hrsg. Herbert von Einem (Akten des 21. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn 1964). Bd. 2 (Michelangelo). Berlin 1967. S. 20-26.

Lisner 1987

Lisner, Margrit: Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50 (1987), S. 207-274.

Lombardi 1981

Lombardi, Roberto: La visita apostolica di S. Carlo alla parrocchia di S. Lorenzo in Brescia. Brescia 1981.

Lombardi 1993

Lombardi, Sergio: Katalogbeitrag Nr. 9. In: La Roma di Sisto V. Le arti e la cultura. Hrsg. Maria Luisa Madonna (Ausst.Kat. Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 21.01.-30.05.1993). Roma 1993. S. 439.

Lüdke 1983

Lüdke, Dietmar: Die Statuetten der gotischen Goldschmiede: Studien zu den "autonomen" und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und den Statuettenreliquiaren in Europa zwischen 1230 und 1530. 2 Bde. München 1983. (Tuduv-Studien; Reihe Kunstgeschichte; 4).

Lui 2003

Lui, Andrea: La visita pastorale ad Asola del 1541. Documenti inediti su mons. Annibale Grisonio. In: Brixia sacra 3. S. (2003,3-4), S. 219-233.

Lunghi 1994

Lunghi, Elvio: Perugia. La cattedrale di S. Lorenzo. Perugia 1994.

Lusini 1907

Lusini, Vittorio: La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena. Siena 1907.

LThK

Lexikon für Theologie und Kirche. Hrsg. Walter Kasper. Bd. 7. Freiburg im Breisgau u. a. 1998³.

Maltese 1967

Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura ingegneria e arte militare. Hrsg. Corrado Maltese. 2 Bde. Milano 1967.

Mancini 1996

Mancini, Francesco Federico: Pintoricchio. Cisinello Balsamo 2007.

Mangiavacchi 1994

Mangiavacchi, Maria: Katalogbeitrag Nr. 88. In: Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo. Hrsg. Cecilia Alessi/Laura Martini (Ausst.Kat. Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 21.06-26.06.1994). Siena 1994. S. 189f.

Marchetti 1994

Marchetti, Mino: La custodia dell'eucaristia. Il tabernacolo e la sua storia. In: Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo. Hrsg. Cecilia Alessi/Laura Martini (Ausst.Kat. Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 21.06-26.06.1994). Siena 1994. S. 227-238.

Marcora 1956

Marcora, Carlo: Fonti per la storia delle pievi di Besozzo (Brescia) – Leggiuno – Angera – Arcisate. Auszug aus: Rivista della società storica varesina 5 (1956,5).

Marcocchi 1967

Marcocchi, Massimo: La riforma cattolica. Documenti e testimonianze. Figure ed istituzioni dal secolo XV alla metà del secolo XVII. Bd. 1. Brescia 1967.

Markham Schulz 1998

Markham Schulz, Anne: Giammaria Mosca called Padovano. A renaissance sculptor in Italy and Poland. 2 Bde. University Park (Pennsylvania) 1998.

Marrucci 2000

Duomo. Anima di Milano. Hrsg. Rosa Auletta Marrucci. Milano 2000.

Martinelli Braglia 1990

Martinelli Braglia, Graziella: Il tabernacolo "a tempietto" di Bartolomeo Avanzini e Tommaso Loraghi in S. Vincenzo di Modena. Documenti inediti. In: Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi 11.Ser 12 (1990), S. 107-118.

Martini 1989

Martini, Laura et al.: Ciborio di Montemerano. In: OPD Restauro 1 (1989), S. 185-190.

Martini 1994

Martini, Laura: Katalogbeitrag Nr. 25. In: *Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*. Hrsg. Cecilia Alessi/Laura Martini (Ausst.Kat. Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 21.06.-26.06.1994). Siena 1994. S. 95f.

Martini 1994a

Martini, Laura: Katalogbeitrag Nr. 83. In: *Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*. Hrsg. Cecilia Alessi/Laura Martini (Ausst.Kat. Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 21.06.-26.06.1994). Siena 1994. S. 182f.

Masetti Zannini 1974

Masetti Zannini, Antonio: La visita pastorale di mons. Annibale Grisonio alle parrocchie della pianura occidentale bresciana (1540). In: *Studi in onore di Luigi Fossati. O.* Hrsg. Brescia 1974. (Società per la storia della chiesa a Brescia; Fonti e studi; 5). S. 123-138.

Mason Rinaldi 1982

Mason Rinaldi, Stefania: Il tabernacolo della chiesa dei "giesuiti" alla dogana di mare. In: *Arte veneta*, Jahrgang 36, S. 211-216.

Mayer-Himmelheber 1984

Mayer-Himmelheber, Susanne: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum: der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die Mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen. München 1984. (Tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte; 11).

Medri 1986

Medri, Litta: Fortuna e decadenza dell'altare vasariano in Santa Croce. In: *Santa Croce nell'Ottocento*. Firenze 1986. S. 249-263.

Meersseman 1960

Meersseman, Gilles-Gérard: La riforma delle confraternite laicali in Italia prima del concilio di Trento. In: *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*. Hrsg. M. Maccarrone/Gilles-Gérard Meersseman/E. Passerin d'Entrèves/P. Sambin (Akten des Studienkongresses zur italienischen Kirchengeschichte, Bologna, 02.09.-06.09 1958). Padova 1960. S. 17-30. (Italia sacra; 2).

Metelli 2001

Metelli, Gabriele: Scultori in legno attivi a Foligno in età moderna. In: *L'arte del legno tra Umbria e Marche dal manierismo al rococò*. Hrsg. Cristina Galassi (Akten des Studienkongresses Foligno 02.-03.06.2000, Dipartimento di Studi Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Perugia). Perugia 2001. S. 177-204.

Metelli 1985

Metelli, Gabriele: Artisti folignati in area spoletina. In: *Spoletium* 26-27 (1985), S. 116-117.

Mielsch 1985

Mielsch, Harald: *Buntmarmore aus Rom im Antikenmuseum Berlin*. Berlin 1985.

Middeldorf 1933

Middeldorf, Ulrich: Eine Zeichnung von Andrea Sansovino in München. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N. F.* 10 (1933), S. 139-146.

Middeldorf 1934

Middeldorf, Ulrich: Two Sansovino drawings. In: The Burlington magazine 64 (1934), S. 159-164.

Middeldorf 1976

Middeldorf, Ulrich: Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European schools XIV-XIX century (Bestandskatalog). London 1976. (Complete catalogue of the Samuel H. Kress Collection; 6).

Miziolek 1994

Miziolek, Jerzy: Opus egregium ac spectandum: il tabernacolo eucaristico di Gianmaria Mosca, detto il Padovano, per la cattedrale di Cracovia. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 37 (1993), S. 303-336.

Moisè 1845

Moisè, Filippo: Santa Croce di Firenze. Firenze 1845.

Molinari 1957

Molinari, Franco: Il Card. Teatino Beato Paolo Burali e la riforma tridentina a Piacenza (1568-1576). In: Analecta Gregoriana, sectio B, Nr. 14 (1957) 87, S. 1-420.

Monducci/Nironi 1984

Monducci, Elio/Nironi, Vittorio: Il Duomo di Reggio Emilia. Reggio Emilia 1984.

Montagu 1996

Montagu, Jennifer: Gold, silver and bronze. Metal sculpture of the roman baroque. New Haven/London 1996.

Montano 1684, Tabernacoli

Tabernacoli diversi novamente inventati da M. Giovanbatista Montano milanese. In: Li cinque libri di architettura di Gio. Battista Montani milanese (5. Buch). Hrsg. Giovanni Battista Soria. Roma 1684.

Montano 1684, Tempietti antichi

Scielta d varii tempietti antichi con le piante et alzatte, desegnati in prospettiva. In: Li cinque libri di architettura di Gio. Battista Montani milanese (2. Buch). Hrsg. Giovanni Battista Soria. Roma 1684.

Monti 1902

Monti, Santo: Storia ed arte nella provincia ed antica diocesi di Como. Como 1902.

Monticone 1953

Monticone, Alberto: L'applicazione a Roma del concilio di Trento. Le visite del 1564-1566. In: Rivista di Storia della chiesa in Italia 7 (1953), S. 225-250.

Moore 1986

Moore, Derek: Sanmicheli's *Tornacoro* in Verona cathedral: a new drawing and problems of interpretation. In: Journal of the society of architectural historians 44 (1985), S. 221-232.

Moreni 1791

Moreni, Domenico: Notizie istoriche dei contorni di Firenze. Dalla porta al prato fino alla Real Villa di Castello (Bd. 1). Firenze 1791.

Morresi 2000

Morresi, Manuela: Jacopo Sansovino. Milano 2000.

Morrogh 1985

Disegni di architetti fiorentini 1540-1640. Hrsg. Andrew Morrogh (Ausst.Kat. Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 1985). Firenze 1985.

Morolli 1996

Morolli, Gabriele: Ammannati e i chiostrì di Santo Spirito: l' "idea" di un "Escuriale" tridentino. In: La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze. Hrsg. Cristina Acidini Luchinat. Firenze 1996. S. 151-178.

Mostra di opere d'arte 1981

Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto. O. Hrsg. (Ausst.Kat). Genova 1981.

Naredi-Rainer 1994

Naredi-Rainer, Paul von: Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer. Köln 1994.

Nardicchi 2001

Nardicchi, Stefania: L'evoluzione tipologica della mostra d'altare dal XVI al XVIII secolo: alcune esemplificazioni nei territori di Norcia e Cascia. In: L'arte del legno tra Umbria e Marche dal manierismo al rococò. Hrsg. Cristina Galassi (Akten des Studienkongresses Foligno, 02.-03.06.2000). Perugia 2001. S. 111-118.

Nessi/Scarpellini 1972

Nessi, Silvestro/Scarpellini, Pietro: La chiesa museo di S. Francesco a Montefalco (Bestandskatalog). Spoleto 1972.

Nicolosi 1910

Nicolosi, C. A.: Il litorale maremmano. Grossetto-Orbetello. Bergamo 1910. (Collezione di monografie illustrate, Serie Ia – Italia artistica; 58).

Noehles 1970

Noehles, Karl: Der Hauptaltar von Sto Stefano in Pisa: Cortona, Ferri, Silvani, Foggini. In: Festschrift für Günther Fiensch zum 60. Geburtstag. Giessen 1970. S. 87-123. (Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte; 1).

Noehles 1978

Noehles, Karl: Visualisierte Eucharistietheologie: ein Beitrag zur Sakralikonologie im Seicento romano. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 29 (1978), S. 92-116.

Noehles 1995

Noehles, Karl: Altartabernakel, Retabel und Kirchenraum des Hochbarock. Anmerkungen zu ihrem formalen und theologischen Bezugssystem. In: Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock. Hrsg. Dieter Breuer. Bd. 1. Wiesbaden 1995. S. 330-351. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 25).

Nußbaum 1979

Nußbaum, Otto: Die Aufbewahrung der Eucharistie. Bonn 1979. (Theophaneia; 29).

Orsini 1790

Orsini, Baldassarre: Descrizione delle pitture sculture architetture ed altre cose rare [...]. Perugia 1790.

Ost 1978

Ost, Hans: Die Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore. In: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann. Hrsg. Werner Busch/Reiner Hausscherr/Eduard Trier. Berlin 1978. S. 279-303.

Ostrow 1996

Ostrow, Steven F.: Art and spirituality in counter-reformation Rome: the Sistine and Pauline chapels in S. Maria Maggiore. Cambridge 1996. (Monuments of papal Rome).

Paatz 1953

Paatz, Elisabeth u. Walter: Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch. Bd. 5. Frankfurt am Main 1953.

Pagano 1980

Pagano, Sergio: Le visite apostoliche a Roma nei secoli XVI-XIX. Repertorio delle fonti. In: Ricerche per la storia religiosa di Roma. Studi, documenti, inventari. Bd. 4. Roma 1980. S. 317-464.

Panetti 1997

Panetti, Viviana: La chiesa di San Lorenzo in Panisperna a Roma. Roma 1997.

Paolino 1996

Paolino, Francesca: Altari monumentali in Calabria 1500-1620. Reggio Calabria 1996.

Paolucci 1980

Paolucci, Antonio: Katalogbeiträge Nr. 22 u. Nr. 28 In: La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento. O. Hrsg. (Ausst.Kat. Florenz, u.a. Palazzo Strozzi, 1980). Firenze 1980. S. 216ff. u. S. 220. (Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento; 5).

Paolucci 1985

Paolucci, Antonio: Il museo della collegiata di S. Andrea in Empoli. Firenze 1985.

Parisio 1600

Parisio, Prospero: Le cose maravigliose dell'alma città di Roma, anfiteatro del mondo [...]. Roma 1600.

Parker 1956

Parker, Karl Theodor: Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum. Italian schools (Bd. 2). Oxford 1956.

Pascoli 1730

Pascoli, Lione: Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni [...]. Bd. 2. Roma 1730.

Pascoli 1732

Pascoli, Lione: Vite de' pittori, scultori, ed architetti perugini [...]. Roma 1732.

Peccolo 1994

Peccolo, Paola: Gioielli e reliquie, argenti ed altari: la bottega degli orafi ed argentieri Vanni nella Roma dei Papi tra Sisto V e Paolo V. In: Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti, le opere. Hrsg. Giovanna Ghia. Roma 1994. S. 159-219. (L'universo barocco; 1)

Pecchiai 1952

Pecchiai, Pio: Il Gesù di Roma. Roma 1952.

Pellegrino 2002

Pellegrino, Alberto: Il santuario della Madonna dei Lumi. Storia arte poesia. San Severino Marche 2002.

Perusini 1999

La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche 1450-1550. Hrsg. Giuseppina Perusini. Udine 1999.

Petrocchi 1996

Petrocchi, Giovanna: „Gaspar angelutii et Camillus eius filius“. La pala del SS. Sacramento. Ipotesi conservative e di restauro. Accademia di Belle Arti Macerata, Unveröffentl. Diplomarbeit, Lehrstuhl für Restaurierung, akademisches Jahr 1995/96.

Pfeiffer 1975

Pfeiffer, Andreas: Das Ciborium im Sieneser Dom: Untersuchungen zur Bronzeplastik Vecchiettas. Phil. Diss. Marburg 1975.

Piana 1986

Piana, Celestino: Visita pastorale alle chiese parrocchiali della città di Bologna sotto il cardinal Albergati nel 1437. In: Rivista di storia della chiesa in Italia 15 (1986), S. 26-54.

Pieri/Volpi 2006

Visite pastorali dal 1257 al 1516. Hrsg. Silvano Pieri/Carlo Volpi. Fiesole 2006. (Arezzo-Cortona- Sansepolcro, studi e documenti; 1).

Pietrangeli 1961

Pietrangeli, Carlo: Il tabernacolo cinquecentesco dell'Aracoeli al Museo di Roma. In: Bollettino dei Musei Comunali di Roma, 8 (1961), S. 26-33.

Pietrangeli 1990

Pietrangeli, Carlo: S. Giovanni in Laterano. Firenze 1990.

Poeschke 1980

Poeschke, Joachim: Donatello. Figur und Quadro. München 1980.

Poeschke 1990

Poeschke, Joachim: Die Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello und seine Zeit (Bd. 1). München 1990.

Pompilj 1901

Pompilj, Guido: L'arte a Bettona. Perugia 1901.

Pope-Hennessy 1996⁴

Pope-Hennessy, John: Italian gothic sculpture. Bd. 1. London 1996⁴.

Privitera 1996¹

Privitera, Marta: Girolamo Macchietti. Un pittore dello studiolo di Francesco I (Firenze 1535-1592). Roma 1996.

Privitera 1996²

Privitera, Marta: Il tabernacolo dell'altare maggiore in San Michele a Pontorme. In: Altari e immagini nello spazio ecclesiale. Progetti e realizzazioni fra Firenze e Bologna nell'età della Controriforma. Hrsg. Anna Forlani Tempesti. Firenze 1996. S. 107-117.

Procacci 1969

Procacci, Ugo: L'architettura nell'aretino: il medio e il tardo rinascimento. In: L'architettura nell'aretino (Akten des Studienkongresses für Architekturgeschichte Arezzo, 10.-15.9.1961). Roma 1969. S. 123-151.

Proto Pisani 2002

Il Museo d'Arte Sacra a Greve in Chianti. Hrsg. Rosanna Caterina Proto Pisani (Bestandskatalog). Florenz 2002. (Biblioteca de "Lo studiolo").

Proto Pisani 2006

Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli. Hrsg. Rosanna Caterina Proto Pisani (Bestandskatalog). Firenze 2006.

Prutscher 1980

Prutscher, Walter: Das Tabernakel. Geschichte – Vorschriften – Ausführung. Wien 1980. (Wiener katholische Akademie; Miscellanea, Neue Reihe; 8).

Przyborowski 1982

Przyborowski, Claudia: Die Ausstattung der Fürstenkapelle an der Basilika von San Lorenzo in Florenz. Versuch einer Rekonstruktion. Phil. Diss. Berlin 1982. 2 Bände.

Przyborowski 1997

Przyborowski, Claudia: Katalogbeitrag Nr. 250. In: Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento. Hrsg. Cristina Acidini Luchinat (Ausst.Kat. Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 24.09.1997-06.01.1998). Milano 1997. S. 303.

Puppi o. J.

Puppi, Lionello: Andrea Palladio. Venezia o. J.

Raible 1908

Raible, Felix: Der Tabernakel einst und jetzt. Eine historische und liturgische Darstellung der Andacht zur aufbewahrten Eucharistie. Freiburg im Breisgau 1908.

Raffaelli 1885

Raffaelli, Filippo: Il tabernacolo di bronzo e il ciborio in marmo nella Chiesa Metropolitana di Fermo. In: Arte e Storia, 4 (1885,2), S. 9-12

Rapetti 1998

Rapetti, Caterina: Storie di marmo. Sculture del rinascimento fra Liguria e Toscana. Parma 1998.

Ricci 1904

Ricci, Corrado: Il tabernacolo e gli angeli di Mino da Fiesole in Volterra. In: Rivista d'arte 2 (1904), S. 260-267.

Ricci 2006

Certosa di Pavia. Hrsg. Franco Maria Ricci. Parma 2006.

Richa 1754-1762

Richa, Giuseppe: Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri. 10 Bde. Firenze 1754-1762.

Rinaldi 1985

Rinaldi, Alessandro: Le dieci basiliche del Maggi. In: Roma sancta. La città delle basiliche. Hrsg. Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna. Roma 1985. S. 280-283. (Roma. Storia, cultura, immagine; 2).

Rituale Romanum 1614

Rituale Romanum. O. O. 1614. Nachdruck Vatikan 2004. Hrsg. Manlio Sodi/Juan Javier Flores Arcas. (Monumenta liturgica concilii tridentini; 5).

Rituale Sacramentorum Romanum 1584

Santoro, Giulio Antonio: Rituale Sacramentorum Romanum. Roma 1584.

Robertson 1992

Robertson, Clare: „Il gran cardinale“: Alessandro Farnese, patron of the arts. Phil. Diss. London 1986. New Haven/London 1992.

Rocca di Papa 1893

Rocca di Papa, Andrea di: Memorie storiche della chiesa e monastero di S. Lorenzo in Panisperna. Roma 1893.

Romano 2007

San Cristoforo alla Certosa a Ferrara. Hrsg. Eileen Romano. Milano 2007.

Roncalli 1963

Roncalli, Angelo Giuseppe: Gli atti della visita apostolica di S. Carlo Borromeo a Bergamo (1575). La città (Bd. 1,1). Firenze 1936.

Rossi 1873

Rossi, Adamo: Di Galeazzo Alessi architetto perugino. Memorie attinte dai patrii scrittori ed archivi. Perugia 1873.

Roulet 1899

Roulet, Charles: Un bienfaiteur de Saint-Louis le Cardinal Cointerel (1519-1585). In: Annales de Saint-Louis-des-Français 4 (1899).

Rovetta 1998

Rovetta, Alessandro: L'architettura. In: *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna*. Hrsg. Simonetta Coppa. Il secondo Cinquecento e il Seicento (Bd. 2). Bergamo 1998. S. 47-75.

Rovetta 2000

Rovetta, Alessandro: L'architettura in Valtellina dall'età sforzesca al pieno Cinquecento. In: *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna*. Hrsg. Simonetta Coppa. Il medioevo e il primo Cinquecento (Bd. 1). Sondrio 2000. S. 83-133.

Sacchetti Sasseti 1956

Sacchetti Sasseti, Angelo: Opere sconosciute del Vignola. In: *Per la storia dell'arte nel rinascimento*. Roma 1956. S. 21-28. (Archivi, Quaderno Nr. 1).

Santarelli 1991

Santarelli, Giuseppe: Oggetti d'arte nelle chiese e conventi dei Cappuccini nelle Marche. In: *Collectanea franciscana* 61 (1991), S. 245-304.

Santi 1999

Grosseto, Massa Marittima e la Maremma. La storia, l'architettura, l'arte delle città e del territorio. Itinerari nel patrimonio storico-religioso. Hrsg. Bruno Santi. Firenze 1999.

Satkowski 1993

Satkowski, Leon: *Giorgio Vasari. Architect and courtier*. Princeton 1993.

Satzinger 2005

Satzinger, Georg: Michelangelos Cappella Sforza. In: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 35 (2003-2004) (2005), S. 327-414.

Scalini 1997

Scalini, Mario: Preziosi medicei presenti nelle collezioni al 1589. In: *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*. Hrsg. Cristina Acidini Luchinat (Ausst.Kat. Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 24.09.1997-06.01.1998). Milano 1997. S. 408-413.

Schlimme 1999

Schlimme, Hermann: *Die Kirchenfassade in Rom. „Reliefierte Kirchenfronten“ 1475-1765*. Petersberg 1999.

Schmidt 1971

Schmidt, Johann-Karl: *Studien zum statuarischen Werk des Giovanni Battista Caccini*. Phil. Diss. München 1969. Köln 1971.

Schröter 1987

Schröter, Elisabeth: Raffaels Madonna di Foligno. Ein Pestbild? In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S. 47-87.

Schwager 1961

Schwager, Klaus: Zur Bautätigkeit Sixtus'V. an Santa Maria Maggiore in Rom. In: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae: zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt*. München 1961. S. 324-354. (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana; 16).

Schwager 1975

Schwager, Klaus: Ein Ovalkirchen-Entwurf Vignolas für San Giovanni dei Fiorentini. In: Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag. Hrsg. Albrecht Leuteritz et al. Sigmaringen 1975. S. 151-157.

Schwager 1977

Schwager, Klaus: La chiesa del Gesù del Vignola. In: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio 19 (1977), S. 251-271.

Schwager 1993

Schwager, Klaus: Zu Giacomo della Portas Entwurf für die Cappella dei Principi in Florenz. In: Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag. Hrsg. Klaus Güthlein/Franz Matsche. Worms 1993. (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen; 20). S. 146-167.

Schwager 1994

Schwager, Klaus: Anlässlich eines unbekanntes Stiches des römischen Gesù von Valerianus Regnartius. In: Festschrift Lorenz Dittmann. Frankfurt am Main 1994. S. 295-312.

Scotti 1972

Scotti, Aurora: Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo. In: L'Arte 5 (1972), S. 55-90

Sebregondi 2000

Sebregondi, Ludovica: Katalogbeitrag Nr. 16. In: La chiesa di San Giorgio a Montemerano. Arte, storia e fede. Hrsg. Cristina Gnoni Mavarelli/Ludovica Sebregondi/Ulisse Tramonti. Firenze 2000. S. 104-107.

Semoli 2000

Semoli, Paola: Katalogbeitrag "Tabernacolo A". In: Il restauro dei tabernacoli Esperienze didattiche. O. Hrsg. (Ausst.Kat. Anghiari, Palazzo Marzocco, 22.04.-21.05.2000). Sansepolcro 2000. S. 63-66.

Sensi 1995

Sensi, Luigi/Sensi, Mario/Ceino, Maddalena: Die Kollegiatskirche Santa Maria Maggiore, Spello. Siena 1995.

Sensi 2002

Sensi, Mario/Tosti, Mario/Fratini, Corrado: Santuari nel territorio della Provincia di Perugia. Perugia 2002. S. 44.

Serafini 1915

Serafini, Alberto: Girolamo da Carpi. Pittore e architetto ferrarese (1501-1556). Roma 1915.

Serafini 1996

Serafini, Alessandro: Gian Matteo Giberti e il duomo di Verona. 1. Il programma, il contesto. In: Venezia Cinquecento 11 (1996), S. 75-161.

Siemoni 2003

Siemoni, Walfredo: La pieve in età moderna. In: Santa Maria a Chianni. Una pieve lungo la Via Francigena. Hrsg. Franco Ciappi. Certaldo 2003. S. 27-47.

Sinding-Larsen 1965

Sinding-Larsen, Staale: Some functional and iconographical aspects of the centralized church in the Italian Renaissance. In: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 2 (1965), S. 203-252.

Sricchia Santoro 1980

L'arte a Siena sotto i Medici 1555-1609. Hrsg. Fiorella Sricchia Santoro (Ausst. Kat. Siena, Palazzo Pubblico, 03.05.-15.09.1980). Roma 1980.

Supino 1932

Supino, Iginio Benvenuto: L'arte nelle chiese di Bologna. Secoli VIII-XIV. Bd. 1. Bologna 1932. S. 191

Tacchella 1983

Tacchella, Lorenzo: La visita apostolica di Nicolò Mascardi alla diocesi di Noli nell'anno 1585. In: *Rivista ingauna e intemelina*, N.S. 38 (1983,3-4), S. 11-31.

Taccone 1990

Taccone, Nando: Celano oggi. Memoria d'arte. Bologna 1990.

Tagliolini 1997

Tagliolini, Alessandro: Il tabernacolo della Certosa di San Lorenzo a Padula e Jacopo del Duca: revisione di un montaggio errato. In: *Dialoghi di storia dell'arte* 4/5 (1997), S. 180-191.

Tamborini 1935

Tamborini, Alessandro: Il corpus domini a Milano. Roma 1935.

TCI Emilia-Romagna 1998

D'Innella, Michele: Emilia Romagna. Milano 1998⁶. (Guida d'Italia)

Temple 1982

Le temple: Représentations de l'architecture sacrée. O. Hrsg. (Ausst.Kat. Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice, 03.07.-04.10.1982). Paris 1982.

Thieme/Becker, Bd. 31/32

Thieme, Ulrich/Becker, Felix et al.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. Hans Vollmer. Bd. 31/32. Leipzig 1999.

Thode 1913

Thode, Henry: Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. Bd. 3. Berlin 1913. (Michelangelo und das Ende der Renaissance; 6).

Titi 1674

Titi, Filippo: Studio di pittura, scultura, et architettura, nelle chiese di Roma [...]. Roma 1674.

Tolnay 1976

Tolnay, Charles de: Corpus dei disegni di Michelangelo. Disegni in rapporto con la Cappella Medicea e altri studi fino al 1534 circa (Bd. 2). Novara 1976.

Torriti 1999

Torriti, Marco: Chiesa di S. Maria Assunta. In: *Le chiese del Chianti*. Hrsg. Piero Torriti. Firenze 1993. S. 88f.

Toscani 1969

Toscani, Xenio: *Aspetti di vita religiosa a Pavia nel secolo XV*. Milano 1969.

Toscani 2003

Toscani, Xenio: *Visite pastorali in diocesi di Pavia nel Cinquecento. Una documentazione guadagnata alla storia*. Bologna 2003. (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento. Quaderni; 61).

Toscano 1990

Museo Comunale di San Francesco a Montefalco (Bestandskatalog). Hrsg. Bruno Toscano. Città di Castello 1990.

Toti 2006

Lorenzo Vecchietta, "pittor dello spedale". Le principali opere di committenza del Santa Maria della Scala. Hrsg. Enrico Toti (Ausst.Kat. Siena, Complesso museale di Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, 23.06.-08.10.2006). Siena 2006.

Trionfi Honorati 1973

Trionfi Honorati, Maddalena: Desiderio Bonfini: Tabernacolo di Patrignone Montalto. In: *Restauro nelle Marche*. Urbino 1973. S. 826-831f.

Trionfi Honorati 1975

Trionfi Honorati, Maddalena: Un tabernacolo ligneo su disegno del Vasari e l'intagliatore Alberto Alberti. In: *Antichità viva* 14 (1975,3). S. 57-61.

Trionfi Honorati 1992

Trionfi Honorati, Maddalena: La situazione delle arti decorative nelle Marche al tempo di Sisto V, Kapitel V.3, Desiderio Bonfini. In: *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*. Hrsg. Paolo Dal Pogetto. Milano 1992. S. 204-211.

Trionfi Honorati 1993

Trionfi Honorati, Maddalena: *Arredi lignei nelle Marche*. Bergamo 1993.

Tuttle 2002

Tuttle, Richard J.: Kat-Nr. 27. In: Jacopo Barozzi da Vignola. Hrsg. Richard J. Tuttle/Bruno Adorni/Christoph Luitpold Frommel/Christof Thoenes (Ausst.Kat. Vignola, Palazzo Contrari-Boncompagni 30.03.-07.07.2002). Milano 2002. S. 146f.

Urbini 1897

Urbini, Giulio: *Le opere d'arte di Spello*. In: *Archivio storico dell'arte*, Jahrgang 3, (1897,1), S. 16-47.

Urbini, 1913

Urbini, Giulio: *Spello, Bevagna, Montefalco*. Bergamo 1913. (Collezione di monografie illustrate, Serie 1.a – Italia artistica; 71).

Venanzangeli 2001

Venanzangeli, Ado: *Visso: città d'arte*. Camerino 2001.

Verdon 2003

Verdon, Timothy: L'altare maggiore del duomo di Siena nel Cinquecento. In: Per il Cinquecento religioso italiano. Clero cultura società. Hrsg. Maurizio Sangalli (Akten des Studienkongresses Siena, 27.-30.06.2001). Bd. 1. S. 191-204.

Vigni 1937

Vigni, Giorgio: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta. Firenze 1937. (Monografie e studi, Istituto di storia dell'arte della R. Università di Firenze; 2).

Voelker 1981

Voelker, Evelyn Carol: Charles Borromeo's Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, 1577. Buch 1. O. O. 1981.

Nachweis: <http://evelynvoelker.com/>

Walcher Casotti 1960

Walcher Casotti, Maria: Il Vignola. 2 Bde. Trieste 1960. (Istituto di storia dell'arte antica e moderna; 11).

Ward-Jackson 1979

Ward-Jackson, Peter: Italian drawings. 14th-16th century (Bd. 1) (Bestandskatalog). London 1979. (Victoria and Albert Museum catalogues).

Weiß 2005

Weiß, Dieter J.: Katholische Reform und Gegenreformation. Darmstadt 2005.

Weil 1974

Weil, Mark S.: The devotion of the forty hours and roman baroque illusions. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 37 (1974), S. 218-248.

White 1969

White, John: Donatello's high altar in the Santo at Padua. Part one: the documents and their implications. In: The Art Bulletin 51 (1969), S. 1-14.

White 1969a

White, John: Donatello's high altar in the Santo at Padua. Part two: the reconstruction. In: The Art Bulletin, 51 (1969), S. 119-141.

Wurm 1984

Wurm, Heinrich: Baldassare Peruzzi: Architekturzeichnungen. Bd. 1. Tübingen 1984.

Xeres 1995

Xeres, Saverio: Visita pastorale di Filippo Archinti alla diocesi di Como. In: Archivio storico della diocesi di Como, 6 (1995), S. 1-729.

Zander 2002

Zander, Maria Olimpia: Il tabernacolo di Fara Sabina. In: Jacopo Barozzi da Vignola. Hrsg. Richard J. Tuttle, Bruno Adorni, Christoph Luitpold Frommel, Christof Thoenes (Ausst.Kat. Vignola, Palazzo Contrari-Boncompagni 30.03.-07.07.2002). Milano 2002. S. 255-256.

Zanuso 2006

Zanuso, Susanna: La scultura seicentesca nel presbiterio. In: Certosa di Pavia. Hrsg. Franco Maria Ricci. Parma 2006. S. 238f.

Zanuso 2006a

Zanuso, Susanna: I bronzi del tabernacolo. In: Certosa di Pavia. Hrsg. Franco Maria Ricci. Parma 2006. S. 240f.

Zeitler 1999

Zeitler, Kurt: Katalogbeitrag Nr. 21. In: Wege durch Rom. Druckgraphische Veduten aus drei Jahrhunderten (Ausst.Kat. München, Neue Pinakothek, 21.04.-20.06.1999). München 1999.

Zuraw 1993

Zuraw, Shelly E.: The sculpture of Mino da Fiesole (1429-1484). 3 Bde. Phil. Diss. New York 1993.

VIII. Abbildungsverzeichnis und –nachweis

Abb. 1: Bernardo Rossellino, Wandtabernakel, 1449-1450, Marmor, Florenz, Sant'Egidio (Ospedale di Santa Maria Nuova)

Nachweis: Poeschke 1990, S. 73

Abb. 2: Luigi Capponi (zugeschrieben), Wandtabernakel, 1484-1492, Marmor, durch Fresken und Stuck (?) zu einem Retabel erweitert, nach 1492, Rom, Santi Quattro Coronati

Nachweis: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 3: Wandtabernakel, Marmor, 87 × 58 cm, San Terenzo Monti, San Terenzo

Nachweis: Rapetti 1998, S. 148

Abb. 4: Mino da Fiesole, Sakramentsretabel, 1473, Marmor, Perugia, San Pietro

Nachweis: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 5: Matteo Civitali, Sakramentsretabel, zwischen 1496-1501, Marmor, Lammari, Santi Iacopo e Maria

Nachweis: Baracchini/Collareta 2004, S. 272

Abb. 6: Die Anbetung der auf einem Altar aufgestellten Monstranz, Mailand, Meßbuch der Biblioteca Capitolare

Nachweis: Tamborini 1935, S. 47

Abb. 7: Ansicht der auf einem Altar aufgestellten Monstranz mit flankierenden Kandelabern, Mailand, Meßbuch der Biblioteca Capitolare

Nachweis: Tamborini 1935, S. 109

Abb. 8: Sieneser Goldschmied, eucharistische Pyxis, zweites Viertel des 14. Jahrhunderts, Kupfer, Treibarbeit, ziseliert und vergoldet, Email auf vergoldetem Kupfer, 31 × 11 cm, Pienza, Museum der Kathedrale

Nachweis: Martini 1994, S. 95

Abb. 9: Mino da Fiesole, Sakramentstabernakel, 1467-1471, Marmor, Volterra, Dom Santa Maria dell'Assunta, Baptisterium

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 10: Vecchietta, Sakramentstabernakel, 1467-1472, Bronze, Siena, Dom Santa Maria dell'Assunta, Hochaltar

Nachweis: Toti 2006, S. 27

Abb. 11: Benedetto da Maiano, Sakramentstabernakel, 1482, Marmor, San Gimignano, Santa Maria Assunta, Hochaltar

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 12: Benedetto da Maiano, Sakramentstabernakel, ca. 1480-1485, Marmor, Siena, San Domenico, Hochaltar

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 13: Matteo Civitali, Sakramentstabernakel, 1496?, Marmor, H. 1,26 m, London, Victoria and Albert Museum, Inv. 7569-1861

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 14: Andrea Sansovino (zugeschrieben), Entwurf für ein Sakramentsretabel, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 18670

Nachweis: Cresti 1997, S. 19

Abb. 15: Taufbrunnenziborium, Marmor, Siena, Dom Santa Maria dell'Assunta, Baptisterium

Nachweis: Claire Guinomet

Abb. 16: Vecchietta und Baldassare Peruzzi, Sakramentsretabel, 1467-1472 und 1536, Siena, Dom Santa Maria dell'Assunta, Hochaltar

Nachweis: Angelini 2006, S. 23

Abb. 17: Sakramentstabernakel, Marmor, Vallecchia, Santo Stefano

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 18: Sakramentstabernakel, Marmor, Vasanello, San Salvatore

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 19: Sakramentstabernakel, Marmor, 227 × 98 cm, Ameglia, San Vincenzo

Nachweis: Rapetti 1998, S. 131

Abb. 20: Rocco da Vicenza, Sakramentsretabel, 1522, Marmor, Trevi, Sant'Emiliano

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 21: Andrea Palladio (?), Sakramentsretabel, 1534-1536, Vicenza, Dom Santa Maria Annunciata

Nachweis: Puppi o. J., S. 238

Abb. 22: Fra Giovan Angelo da Montorsoli, Sakramentsretabel, 1558-1562, Marmor, Bologna, Santa Maria dei Servi, Hochaltar

Nachweis: Satkowski 1993, Abb. 180

Abb. 23: Fra Giovan Angelo da Montorsoli, Sakramentsretabel, 1558-1562, Marmor, Bologna, Santa Maria dei Servi, Hochaltar, Rückseite

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 24: Fra Raffaele da Brescia, Sakramentstabernakel, ca. 1507-1509, Holz, bemalt und vergoldet, H. 61 cm, B. 81 cm, T. 39,5 cm, Asciano, Museo d'Arte Sacra (Palazzo Corboli)

Nachweis: Alessi 1994, S. 181

Abb. 25: Berto Alberti (zugeschrieben), Sakramentstabernakel, Holz, H. 85 cm, B. 98 cm, T. 41cm, Anghiari, Istituto d'Arte

Nachweis: Giannotti 2000, S. 50

Abb. 26: Giovanni Maggi, Hochaltar der Kirche San Lorenzo fuori le Mura in Rom, 1625, Radierung, „Le dieci basiliche del Giubileo“

Nachweis: Rinaldi 1985, Abb. 22

Abb. 27: Sakramentstabernakel, Marmor, Narni, San Francesco

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 28: Grundriß des Veroneser Doms Santa Maria Matricolare, 18. Jahrhundert

Nachweis: Jobst 2006, S. 408

Abb. 29: Pier Francesco Silvani (?), Grundriß des Transeptes von SS. Annunziata in Florenz und Aufriß des Chorbereichs und der angrenzenden Kapellen, Detail (Chorbereich), 1675, Feder in Braun, brauner Stift, 471 × 727 mm, Florenz, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 119, 1273, fol. 26

Nachweis: Gelli 2006, S. 418

Abb. 30: Sakramentstabernakel, Marmor, Vetralla, Dom San Paolo Apostolo

Nachweis: Claire Guinomet

Abb. 31: Anonymer lombardischer Künstler, Zeichnung eines Tabernakels (?), um 1500, Ritzzeichnung, graue Kreide, blauer, grüner, roter, gelber und weißer Farbauftrag, London, Sir John's Soane Museum, The North Italian Album, vol. 122, S. 28

Nachweis: Fairbairn 1998, Bd. 1, S. 31

Abb. 32: Entwurf für ein Sakramentstabernakel mit Altargemälde, ca. 1550, Feder, Sepia, Gouache, Sepia und blau, 422 × 266 mm, Madrid, Biblioteca Nacional, Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale, B 16-49, fol. 135

Nachweis: Bustamante García/Marías Franco 1991, S. 294, C.125

Abb. 33: Ansicht des Chores der Kathedrale von Orvieto, Orvieto, Archivio dell'Opera del Duomo

Nachweis: Cambareri 1992, S. 619

Abb. 34: Giovanni Colonna da Tivoli, Tabernakelentwurf, ca. 1555, Feder, Sepia, 420 × 255 mm, Madrid, Biblioteca Nacional, Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale, B 16-49, fol. 96 (Nr. 98 nach moderner Numerierung)

Nachweis: Bustamante García/Marías Franco 1991, S. 277, C.84

Abb. 35: Pietro Perugino, Die Schlüsselübergabe an den heiligen Petrus, 1482, Fresko, 335 × 550 cm, Vatikan, Sixtinische Kapelle

Nachweis: Beck 1999, S. 213

Abb. 36: Pietro Perugino, Die Vermählung Mariä, 1500-1504, Caen, Musée des Beaux-Arts

Nachweis: Antenucci Becherer 1997, S. 287

Abb. 37: Pinturicchio, Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten, 1501, Fresko, Spello, Santa Maria Maggiore, Baglioni-Kapelle

Nachweis: Mancini 1996, S. 196

Abb. 38: Antike Grabmäler bei Terni, Detail, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 337 A

Nachweis: Benedetti 1978, S. 58

Abb. 39: Giovanni Guerra und Domenico Fontana (zugeschrieben), Projekt für das Grabmal Pius V. in der Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, Rom, Detail (Allegorie der Kirche), Feder, Bleistift, Aquarell, Sepia, 665 × 440 mm, Madrid, Biblioteca Nacional, Inv. B 7809

Nachweis: Bevilacqua 1993, S. 353

Abb. 40: Matthäus Cossich, Sakramentstabernakel, 1624, Holz, Bologna, Santa Maria della Misericordia, Vorderseite

Nachweis: Claire Guinomet

Abb. 41: Matthäus Cossich, Sakramentstabernakel, 1624, Holz, Bologna, Santa Maria della Misericordia, Seitenansicht

Nachweis: Claire Guinomet

Abb. 42: Tabernakelentwurf, Feder in Braun, braun laviert über roter Kreide, 247 × 261 mm, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inventory-Catalogue of Ambrosiana Drawings, ND Kat.-Nr. 7150

Nachweis: <http://www.italnet.nd.edu/ambrosiana/eng/index.html>

Abb. 43: Tabernakelentwurf, Modena, Biblioteca Estense, Raccolta Camp., Ms. 172, fol. 29
Nachweis: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 44: Baldassarre Orsini, Zeichnung des Tabernakels Bino Sozis, Perugia, Accademia di Belle Arti, Biblioteca
Nachweis: Galassi 2001, S. 63

Abb. 45: Präsentationszeichnung für ein Sakramentstabernakel, Feder in Braun und Schwarz-Violett, grau, braun, grau-beige und beige laviert, 773 × 488 mm, London, Sir John's Soane Museum, The Chinnery Album, vol. 114, fol. 52, Zchg. 71
Nachweis: Fairbairn 1998, Bd. 1, S. 261, Nr. 366

Abb. 46: Berto Alberti (zugeschrieben), Tabernakelentwurf, Metallstift, Rötels, Feder in Braun, Aquarell, 460 × 362 mm, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Codice B, Inv. 2501 B, fol. 20r
Nachweis: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 47: Bernardo Buontalenti, Tabernakelentwurf für die Cappella dei Principi an San Lorenzo in Florenz, sechste Planungsphase, 1600-1602, roter und schwarzer Stift, Feder, 504 × 435 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 2459 A r
Nachweis: Fara 1995, S. 265

Abb. 48: Tabernakelentwurf, 1684, Kupferstich Giovanni Battista Soria nach einer Zeichnung Giovanni Battista Montanos
Nachweis: Montano 1684, Tabernacoli, S. 5

Abb. 49: Tabernakelentwurf, 1684, Kupferstich Giovanni Battista Soria nach einer Zeichnung Giovanni Battista Montanos
Nachweis: Montano, Tabernacoli, S. 14

Abb. 50: Tabernakelentwurf, 1684, Kupferstich Giovanni Battista Soria nach einer Zeichnung Giovanni Battista Montanos
Nachweis: Montano, Tabernacoli, S. 16

Abb. 51: Tabernakelentwurf, 1547-1552 (?), 575 × 440 mm, Bologna, San Petronio, Archiv der Dombauhütte, Armadio V, Nr. 244

Nachweis: Tuttle 2002, S. 146

Abb. 52: Tabernakelentwurf, Padua, Biblioteca Universitaria, Manuskript 764, fol. 59r

Nachweis: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 53: Tempiettotabernakel, Holz, bemalt und vergoldet, Ascoli Piceno, Chiesa del Crocifisso

Nachweis: Claire Guinomet

Abb. 54: Antonio da Sangallo d. J., Entwurf für einen Tempietto mit oktagonalem Grundriß für die Isola Bisentina (Capodimonte), Detail, 1515-1522, Feder in Braun, roter Stift, 282/278 × 378/373 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 962 Ar

Nachweis: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 55: Jacopo Barozzi da Vignola, Entwurf für San Giovanni dei Fiorentini, Feder, 356 × 258 mm, Madrid, Biblioteca Nacional, Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale, B 16-49, fol. 86

Nachweis: Schwager 1975, Abb. 1

Abb. 56: Tabernakelentwurf, 1684, Kupferstich Giovanni Battista Sorias nach einer Zeichnung Giovanni Battista Montanos

Nachweis: Montano, Tabernacoli, S. 18

Abb. 57: Tabernakelentwurf, 1684, Kupferstich Giovanni Battista Sorias nach einer Zeichnung Giovanni Battista Montanos

Nachweis: Montano, Tabernacoli, S. 10

Abb. 58: Tabernakelentwurf, 1684, Kupferstich Giovanni Battista Sorias nach einer Zeichnung Giovanni Battista Montanos

Nachweis: Montano, Tabernacoli, S. 13

Abb. 59: Tabernakelentwurf, 1684, Kupferstich Giovanni Battista Sorias nach einer Zeichnung Giovanni Battista Montanos

Nachweis: Montano, Tabernacoli, S. 3

Abb. 60: Tabernakelentwurf, 1684, Kupferstich Giovanni Battista Sorias nach einer Zeichnung Giovanni Battista Montanos

Nachweis: Montano, Tabernacoli, S. 25

Abb. 61: Tabernakelentwurf, 1684, Kupferstich Giovanni Battista Sorias nach einer Zeichnung Giovanni Battista Montanos

Nachweis: Montano, Tabernacoli, S. 6

Abb. 62: Tabernakelentwurf, 1684, Kupferstich Giovanni Battista Sorias nach einer Zeichnung Giovanni Battista Montanos

Nachweis: Montano, Tabernacoli, S. 17

Abb. 63: Grund- und Aufriß eines Bauwerks nach der Antike, 1684, Kupferstich Giovanni Battista Sorias nach einer Zeichnung Giovanni Battista Montanos

Nachweis: Montano 1684, Tempietti antichi, S. 16

Abb. 64: Rom, St. Peter, Grundriß

Nachweis: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/PetersdomGrundriss.jpg>

Abb. 65: Rom, St. Peter, Ansicht der Nordseite

Nachweis: Pinelli 2000, S. 117

Abb. 66: Rom, St. Peter, Kuppel

Nachweis: Hubert 2007, S. 215

Abb. 67: Rom, Il Gesù, Fassade, Detail des Obergeschosses

Nachweis: Schlimme 1999, S. 111

Abb. 68: Grundriß des Chores der Mailänder Kathedrale Santa Maria Nascente, ca. 1562-1564, Mailand, Raccolta Bianconi, II, fol. 24

Nachweis: Scotti 1972, S. 63

Abb. 69: Michelangelo, Entwurf für ein Reliquiar für San Silvestro in Capite in Rom, 1518, Florenz, Casa Buonarroti, 110 A r

Nachweis: Cresti 1997, S. 19

Abb. 70: Orazio Porta, Monte San Savino, Pieve, Ansicht des Hochaltars mit Tabernakel, nach 1595, Feder in Braun, beige laviert, 128 × 146 mm, London, Sir John Soane's Museum, The Vasari Album, vol.132, S. 80 [A]

Nachweis: Fairbairn 1998, Bd. 2, S. 443, Nr. 626

Abb. 71: Ansicht eines Altars mit Tabernakel, Feder in Gelb-Braun über grauer Kreide, dunkelbraun und beige laviert, 180 × 188 mm, London, Sir John Soane's Museum, The Vasari Album, vol.132, S. 156 [B]

Nachweis: Fairbairn 1998, Bd. 2, S. 475, Nr. 747

Abb. 72: Tabernakelentwürfe und Studiolo, Feder, Sepia, 266 × 410 mm, ca. 1570, Madrid, Biblioteca Nacional, Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale, B 16-49, fol. 138 (Nr. 141 nach moderner Numerierung)

Nachweis: Bustamante García/Marías Franco 1991, S. 297, C.130

Abb. 73: Pietro da Cortona, Entwurf für Stirnwand und Hochaltar von Santo Stefano dei Cavalieri in Pisa, schwarzer Stift, Feder in Braun, braun laviert, 373 × 262 mm, Berlin, Kunstbibliothek, Hdz 231

Nachweis: Jacob 1975, Tafel 99

Abb. 74: Fausto della Tuchia, Sakramentstabernakel, 1634, Holz, bemalt und vergoldet, Chianni (Gambassi Terme), Santa Maria

Nachweis: Siemoni 2003, S. 39

Abb. 75: Francesco Mazzuoli, Sakramentstabernakel, ca. 1675, Marmor, Cortona, Dom Santa Maria

Nachweis: Giannotti 2003, S. 192

Abb. 76: Marc Antonio Ciappi, Ansicht des Sakramentsaltars der Lateranbasilika mit dem Sakramentstabernakel Francesco da Volterras, 1596, Radierung, in: *Compendio delle heroiche et gloriose attioni*

Nachweis: Freiberg 1991, S. 79

Abb. 77: Andrea Sansovino, Sakramentsretabel, Detail (Tabernakel), 1491-1494, Marmor, Florenz, Santo Spirito, Corbinelli-Kapelle

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 78: Sakramentstabernakel, 1504, Holz, bemalt und vergoldet, H. 45 cm, B. 20 cm, T. 15 cm, Barberino di Mugello, San Lorenzo alle Croci

Nachweis: Paolucci 1980, Farbtafel

Abb. 79: Lorenzo di Credi (zugeschrieben), Entwurf für ein Sakramentsretabel, Feder, Sepia, 412 × 250 mm, Chatsworth, Slg. Herzog von Devonshire

Nachweis: Collobi Ragghianti 1974, S. 174

Abb. 80: Baldassare Peruzzi, Kircheninnenansicht mit Sakramentsaltar, 80 × 55 mm, Florenz, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, 152 A r

Nachweis: Wurm 1984, S. 388

Abb. 81: Reliquienkasten, Silber auf hölzernem Gehäuse, vergoldet und emailliert, H. 19,8 cm, B. 42,7 cm, T. 25,4 cm, Grado, Sant'Eufemia, Schatzkammer, 14. Jahrhundert

Nachweis: Crusvar 1992, S. 311

Abb. 82: Ugolino di Vieri und Viva di Lando, Reliquiar, 1337-1338, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo

Nachweis: Crusvar 1992, S. 315

Abb. 83: Büstenreliquiar des heiligen Antonius, 1349, Padua, Santo

Nachweis: Collareta 1992, S. 236

Abb. 84: Entwurf für einen Altar mit Ziborium und einer von Engeln getragenen Kleinarchitektur, Feder, laviert, 342 × 171 mm, London, Victoria and Albert Museum, E. 4459-1920

Nachweis: Ward-Jackson 1979, S. 234, Nr. 529

Abb. 85: Entwurf für einen Sakramentsaltar, Feder in Braun, laviert, 61 × 42 cm, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inventory-Catalogue of Ambrosiana Drawings, ND Kat.-Nr. 7144

Nachweis: <http://www.italnet.nd.edu/ambrosiana/eng/index.html>

Abb. 86: Bernardo Buontalenti, Studie des Inneren der Cappella dei Principi, Detail, Griffel, roter und schwarzer Stift, Feder, 685 × 517 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2498 A

Nachweis: Fara 1995, S. 222

Abb. 87: Entwurf für den Sakramentsaltar von St. Peter in Rom, Kreidezeichnung, Windsor Castle, Inv.-Nr. 5596

Nachweis: Ackermann 2007, S. 208

Abb. 88: Sakramentstabernakel, 1610, Silber, Cagliari, Santa Maria

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 89: Anonymer Florentiner Künstler, Entwurf für ein Sakramentstabernakel, Feder in Braun, Rötel, 246 × 161 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2899 A

Nachweis: Temple 1982, S. 79

Abb. 90: Innenansicht von San Petronio in Bologna, Detail (Hochaltar), 1598, 368 × 265 mm, in: *Insignia degli Anziani*, II, c. 203^b, Bologna, Archivio di Stato

Nachweis: Tuttle 2002, S. 147

Abb. 91: Liberale da Verona, Die Elevation der Hostie, 1475, Maße der Seite 240 × 230 mm, in: *A vigilia Ascensionis usque ad festum Sanctissimi Corporis Christi*, 1473-1475, Siena, Dom, Libreria Piccolomini, Cod. 10. L

Nachweis: Damiani 1994, S. 73

Abb. 92: Francesco Vanni, Die heilige Katharina von Siena und der auferstandene Christus, Feder über schwarzer Kreide, Bister, pink laviert, Bleiweiß, 192 × 166 mm, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, F 261 inf. Nr. 143, S. 139

Nachweis: Bora 1976, S. 139, Nr. 143

Abb. 93: Johannes Wrage, Fresko der Marienkapelle, Wallfahrtskirche von Mongiovino, 1567

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 94: Sangallo-Kreis, Projekt für den Sakramentsaltar der Cappella Paolina im Vatikan, Oxford, Ashmolean Museum, The Larger Talman Album, fol. 40

Nachweis: Frommel 2003, S. 380

Abb. 95: Matteo Nigetti, Projekt für Santi Michele e Gaetano mit Grundriß und Längsschnitt, vor 1604, Paris, Cabinet des dessins du Louvre, Inv.-Nr. 1373

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 96: Alessandro Pieroni (zugeschrieben), Entwurf für einen Sakramentsaltar, Feder in Braun, laviert, 275 × 195 mm, Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 3110, fol. 83r

Nachweis: Henneberg 1996, S. 147

Abb. 97: Entwurf für ein Sakramentstabernakel, Feder in Braun, laviert, 226 × 166 mm, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inventory-Catalogue of Ambrosiana Drawings, ND Kat. Nr. 7672

Nachweis: <http://www.italnet.nd.edu/ambrosiana/eng/index.html>

Abb. 98: Francesco Vanni, Die heilige Agnes von Montepulciano erweist der heiligen Katharina von Siena die Ehre, vor 1597, Röteln, Feder, Bister, aquarelliert, 217 × 298 mm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv. 797

Nachweis: Bianchi 1980, S. 35

Abb. 99: Pieter de Jode, Die heilige Agnes von Montepulciano erweist der heiligen Katharina von Siena die Ehre, 1597, Kupferstich nach einer Zeichnung Francesco Vannis, in: *Vita, mors, gesta et miracula B. Catherinae senensis quaedam selecta*

Nachweis: Bianchi 1980, Tafel VIII

Abb. 100: Ludovico Cigoli (zugeschrieben), Entwurf für ein Sakramentsretabel, Feder in Braun, Röteln, Aquarell, 445 × 277 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 3090 A

Nachweis: Temple 1982, S. 81

Abb. 101: Francesco di Simone Ferrucci (zugeschrieben), Entwurf für einen Sakramentsaltar, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. E 1958.1924

Nachweis: Carl 2006, S. 261

Abb. 102: Francesco di Simone Ferrucci (zugeschrieben), Entwurf für einen Sakramentsaltar, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Orn. 614

Nachweis: Carl 2006, S. 259

Abb. 103: Rosso Fiorentino, Entwurf für einen Sakramentsaltar, London, British Museum, Inv.-Nr. 1948-4-10-1-5

Nachweis: Donati Thompson 1997, S. 74

Abb. 104: Giovanni Maggi, Hochaltar der Kirche Sant'Anastasio alle tre Fontane in Rom, 1625, Radierung, „Le dieci basiliche del Giubileo“

Nachweis: Rinaldi 1985, Abb. 25

Abb. 105: Fra Giovan Angelo da Montorsoli (zugeschrieben), Sakramentsretabel, Marmor, 5,5 × 2,5 m, Polistena, Santa Marina

Nachweis: Paolino 1996, S. 77

Abb. 106: Fra Giovan Angelo da Montorsoli (zugeschrieben), Sakramentsretabel, Detail (Tabernakel), Polistena, Santa Marina

Nachweis: Paolino 1996, S. 87

Abb. 107: Giorgio Vasari, Studie für den Hochaltar von Santa Maria in Arezzo, Feder, Bleiweiß, 565 × 385 mm, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 21512

Nachweis: Collobi Ragghianti, 1974, S. 296

Abb. 108: Luca Cambiaso, Projekt für einen Sakramentsaltar, braune Tinte, aquarelliert, 344 × 244 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 5180

Nachweis: Dreyer 1979, Kat.-Nr. 66

Abb. 109: Drei anonyme Künstler, Präsentationszeichnung für einen Sakramentsaltar, Feder in Schwarz-Violett, beige und braun laviert, 687 × 474 mm, London, Sir John Soane's Museum, The Chinnery Album, vol.144, fol. 53, Zchg. 72

Nachweis: Fairbairn 1998, Bd. 1, S. 263, Nr. 371

Abb. 110: Giovanni Battista Fiammeri, Entwurf für ein Gemälde mit Engelspietà und vier Heiligen, Kohlestift, 403 × 276 mm, Paris, Louvre, Cabinet des dessins, Inv.-Nr. 3107

Nachweis: Collobi Ragghianti 1974, S. 294

Abb. 111: Jacopo Beneventano, Retabel, 1522, Dom Santo Sepolcro, Acquapendente

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 112: Santi Buglioni, Retabel, La Panca (Greve in Chianti), Santa Maria

Nachweis: Proto Pisani 2002, S. 17

Abb. 113: Francesco und Raffaello Botticini, Sakramentsretabel, 1484-1491, Holz, bemalt und vergoldet, ca. 4 × 3,6 m, Empoli, Sant'Andrea

Nachweis: Proto Pisani 2006, S. 105

Abb. 114: Antonio Rossellino und Francesco Botticini, Retabel mit heiligem Sebastian, Holz, bemalt und vergoldet, 2,8 × 2,75 m, Empoli, Sant'Andrea

Nachweis: Paolucci 1980, S. 104

Abb. 115: Andrea Ferrucci und Jacopo del Maza, Sakramentsaltar, 1493, Marmor, Fiesole, Dom San Romolo

Nachweis: Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 116: Lelio Orsi (zugeschrieben), Entwurf für einen Sakramentsaltar, Feder in Braun, laviert über schwarzer Kreide, 275 × 172 mm, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inventory-Catalogue of Ambrosiana Drawings, ND Kat.-Nr. 7148

Nachweis: <http://www.italnet.nd.edu/ambrosiana/eng/index.html>

Abb. 117: Studie für einen Sakramentsaltar, Feder in Braun, braun laviert, 303 × 200 mm, Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 3110, fol. 60r

Nachweis: Henneberg 1996, S. 122

Abb. 118: Bartolomeo Ammannati, Entwurf für ein Sakramentsretabel, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Skizzenbuch Riccardiano, 120, c. 35r

Nachweis: Morolli 1996, S. 160

Katalog

Teil I: Hauptwerke

Auflistung der Katalogbeiträge

Latium

Provinz Rom	Rom	1	Il Gesù (Thurles, Irland)	S. 158
		2	San Giacomo in Augusta	S. 162
		3	San Giovanni in Laterano	S. 163
		4	San Lorenzo in Panisperna	S. 165
		5	San Luigi dei Francesi	S. 166
		6	Santa Croce in Gerusalemme	S. 168
		7	Santa Maria in Aracoeli	S. 170
		8	Santa Maria Maggiore	S. 173
		9	Santo Stefano Rotondo	S. 176
Provinz Rieti	Fara in Sabina	10	Sant' Antonino Martire	S. 177
	Farfa (Fara in Sabina)	11	Santa Maria	S. 178
Provinz Viterbo	Farnese	12	San Salvatore	S. 179

Toscana

Provinz Arezzo	Lucignano	13	Santa Maria delle Querce	S. 180
Provinz Florenz	Florenz	14	San Lorenzo, Cappella dei Principi	S. 181
		15	Certosa di San Lorenzo	S. 184
		16	Santa Croce	S. 188
		17	Santo Spirito	S. 189
		18	Santa Maria Assunta	S. 189
		19	San Michele Arcangelo	S. 190
		20	San Giovanni Battista	S. 192
Provinz Grosseto	Civitella Paganico	21	San Michele Arcangelo	S. 193
	Montemerano (Manciano)	22	San Giorgio	S. 194
	Pitigliano	23	Museo Palazzo Orsini	S. 195
Provinz Pisa	Volterra	24	Museo Diocesano d'Arte Sacra	S. 196

Provinz Siena	Buonconvento	25	Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia	S. 197
	Casole d'Elsa	26	San Pietro	S. 198
	Casole d'Elsa	27	Santa Maria Assunta	S. 199
	Eremo di Lecceto (Siena)	28	Santissimo Salvatore	S. 201
	Montalcino	29	Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra	S. 202
	Radicondoli	30	Santi Simone e Giuda	S. 203
	San Gimignano	31	ehemaliges Kloster San Domenico	S. 205
	Siena	32	San Niccolò del Carmine	S. 206
	Sinalunga	33	San Giovanni Battista	S. 207
Umbrien				
Provinz Perugia	Aliena (Norcia)	34	Sant'Eutizio	S. 208
	Assisi	35	San Francesco, Museo del Tesoro	S. 209
	Avéndita (Cascia)	36	San Procolo	S. 211
	Bettona	37	Santa Maria Maggiore	S. 212
	Bevagna	38	Sant'Agostino	S. 213
	Cascia	39	Museo dell'Ex-Chiesa S. Antonio Abate	S. 214
	Cascia	40	Santa Maria	S. 215
	Castel San Giovanni	41	San Giovanni Battista	S. 216
	Montefalco	42	Museo Comunale di San Francesco	S. 217
	Norcia	43	Museo della Castellina	S. 218
	Piedipaterno (Vallo di Nera)	44	Kommunalarchiv	S. 219
	Spello	45	San Lorenzo	S. 220
	Spello	46	Santa Maria Maggiore	S. 222
	Spoletto	47	Museo Diocesano	S. 223
Provinz Terni	Ferentillo	48	San Pietro in Valle	S. 224
Marken				
Provinz Ancona	Osimo	49	Museo Diocesano	S. 225
Provinz Ascoli Piceno	Ascoli Piceno	50	San Pietro Martire	S. 227
	Ascoli Piceno	51	Sant'Emidio	S. 228

	Fermo	52	Museo Diocesano	S. 229
	Patrignone (Montalto delle Marche)	53	Santa Maria in Viminatu	S. 230
Provinz Macerata	Castelsantangelo	54	San Liberatore	S. 231
	Castelsantangelo	55	Santo Stefano	S. 232
	San Severino Marche	56	Santa Maria dei Lumi	S. 233
	Visso	57	Museo Diocesano Civico	S. 234
	Visso	58	Museo Diocesano Civico	S. 236
Abruzzen				
Provinz L'Aquila	Celano	59	San Giovanni Battista	S. 238
	Collarmentele	60	Santa Maria delle Grazie	S. 239
Kampanien				
Provinz Salerno	Padula	61	Certosa di San Lorenzo	S. 241
Emilia-Romagna				
Provinz Ferrara	Ferrara	62	Certosa San Cristoforo	S. 244
Provinz Reggio Emilia	Reggio Emilia	63	San Prospero	S. 246
Lombardei				
Provinz Mailand	Mailand	64	Santa Maria Nascente	S. 247
Provinz Pavia	Pavia	65	Certosa Santa Maria delle Grazie	S. 250
Provinz Sondrio	Ponte in Valtellina	66	San Maurizio	S. 252

Hinweise zu den Katalogbeiträgen

Die einzelnen Tabernakel wurden systematisch nach verschiedenen Kriterien untersucht. Die Katalogbeiträge sind daher in einzelne Rubriken unterteilt, zu denen ergänzend folgendes anzumerken ist:

Materialien:

Der Begriff „Marmor“ wird nicht im mineralogischen Sinn verwendet, sondern bezeichnet alle polierfähigen Steine. Diese Terminologie wurde seit dem 18. Jahrhundert von den römischen Marmorhändlern und -sammlern verwendet und ist heute noch im Handel in Gebrauch (Mielsch 1985, S.35).

Ferner ist bei der Untersuchung der hölzernen Tabernakel aufgefallen, daß der Farbauftrag über einer weißen Putzschicht aufgetragen wurde, während bei vergoldeten Partien zusätzlich eine rote Grundierung über dem Putz hinzukam. Diese allgemein verbreitete Technik wird daher bei den entsprechenden Katalogbeiträgen nicht erneut erwähnt.

Ausstattungsmedien:

Sehr beliebt war eine Ausstattung des Tabernakels mit Heiligenfiguren. Obwohl die Mehrzahl der Werke leere Nischen ohne Befestigungsspuren (wie beispielsweise kleine Metallspieße) aufweist, ist in der Regel von einem ursprünglichen Figureschmuck auszugehen. In den Katalogbeiträgen wird hierauf durch den Eintrag „Figuren?“ hingewiesen.

Ikonographie:

Die Ikonographie der sehr wahrscheinlich erst nach dem zu untersuchenden Zeitraum entstanden Ausstattung ist durch eckige Klammern gekennzeichnet.

Literatur:

Die bibliographischen Angaben stellen eine Auswahl der wichtigsten Forschungsbeiträge zu den jeweiligen Werken dar.

Nr. 1 Thurles (Irland), Cathedral of the Assumption, ehemals Rom, Il Gesù

Region:	Latium
Provenienz:	Rom, Il Gesù, Hochaltar
aktueller Aufstellungsort:	Thurles (Irland), Cathedral of the Assumption, Hochaltar
ursprünglicher Aufstellungskontext:	<p>Das ehemals auf dem Hochaltar von Il Gesù aufgestellte Sakraments-tabernakel war einem Gemälde Girolamo Muzianos (1528-1590) vorgelagert, dessen rahmende Ädikula durch vier Säulen aus <i>giallo antico</i> gebildet wurde. Muziano war 1587 von Alessandro Farnese mit der Anfertigung des Gemäldes, das die Beschneidung Christi zeigt, beauftragt worden (Abb. 1.15). Das Altarbild wurde nach dem Tod des Stifters 1589 fertiggestellt, während die nach Angaben Galassi Paluzzis niemals vollendete rahmende Ädikula nur mit einem provisorischen, aus Holz und Leinwand bestehenden Abschluß versehen wurde (Galassi Paluzzi 1927, S. 248; Pecchiai 1952, S. 81 u. 86f.; Cahill-Mascheck 1970, S. 110). Zwei Gemälden der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert ist zu entnehmen, daß das Tabernakel das untere Viertel des Bildes verdeckte, so daß dessen Kreuzifix etwa bis zur ausgestreckten Hand der rechts unten im Bild befindlichen Assistenzfigur reichte (Rom, Il Gesù, Vorraum der Sakristei, Anonymus, 1623 oder kurz danach, Die Kardinäle Alessandro und Odoardo Farnese mit ihren Stiftungen: Il Gesù und Casa Professa; Schwager 1994, S. 296f. u. Abb. 1.14; Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Andrea Sacchi, Jan Miel, Filippo Gagliardi, Hundertjahrfeier der Bestätigung des Jesuitenordens in Il Gesù, 1640/41; Barock 2005, S. 393; Abb. 1.13). Die Komposition von Muzianos Gemälde bestätigt diese Abstimmung auf das Tabernakel durch die nur Treppenstufen zeigende untere zentrale Partie des Bildes, die mit dem vorgelagerten Sakramentstabernakel rechnet. Darüber hinaus sind bronzene Engel überliefert, wobei es unklar bleibt, ob sie zu beiden Seiten des Tabernakels aufgestellt waren oder die Ädikula zierten (Pecchiai 1952, S. 87; Bailey 2003, S. 218).</p>
Auftraggeber, Datierung und Autorschaft:	<p>Der 1568 begonnene Kirchenbau von Il Gesù wurde von Kardinal Alessandro Farnese gestiftet, dessen Patronage auf die Ausstattung des Chores konzentriert war. Er hatte eine prächtige Ausschmückung des Chorbereichs vorgesehen, die neben dem Hochaltar und dem Tabernakel seine Grablege, ferner eine Mosaikdekoration der Apsis, eine marmorne Fußbodenverkleidung und eine Balustrade beinhalten sollte (Pecchiai 1952, S. 82 u. 86f.; Grundmann 1997, S. 173; Bailey 2003, S. 217). Die Arbeiten am Hochaltar wurden 1583 aufgenommen (Schwager 1994, S. 299). Als der Kardinal 1589 starb, waren jedoch die architektonische Struktur und das Gemälde des Hochaltars, die Fresken der Pendentifs und der Laterne sowie der marmorne Fußboden unvollendet (Pecchiai 1952, S. 82 u. 86f.; Grundmann 1997, S. 173; Bailey 2003, S. 217). Den Angaben Schwagers zufolge wurde der Altar 1616 „alla meglio“ fertiggestellt (Schwager 1994, S. 299). Nach Galassi Paluzzi wurde der obere Abschluß des Hochaltarretabels niemals vollendet: „<i>il vecchio altare dellaportiano non era mai stato terminato, tanto che la parte superiore era rimasta in legno e tela</i>“ (Galassi Paluzzi 1927, S. 248; Cahill-Mascheck 1970, S. 110).</p> <p>Hinsichtlich der Vollendung des Sakramentstabernakels liegen keine gesicherten Angaben vor. Ein von Bailey auf das Sakramentstabernakel bezogener Zahlungsbeleg vom März 1583, der „[la] doratura della cupola del tabernacolo“ durch den Maler Antonio Francesco Verochi belegt (Bailey 2003, S. 217 u. 354, Anm. 221), ist problematisch, da die nicht näher bestimmte Bezeichnung „tabernacolo“ im 16. Jahrhundert</p>

gleichermaßen Sakramentstabernakel, Taufbrunnenziborien und Monstranzen bezeichnen konnte.

Die Autorschaft des Hochaltars wird in der Guidenliteratur seit dem 17. Jahrhundert Giacomo della Porta zugeschrieben, der 1571 die Bauleitung von Giacomo Barozzi da Vignola übernahm (Titi 1674, S. 192; Cahill-Mascheck 1970, S. 110; Schwager 1977, S. 261). Es ist naheliegend, daß della Porta als ausführender Architekt der zweiten Bauphase, in der die Vierung mit der Kuppel, das Querhaus und der Chor gebaut wurden, den Hochaltar und das Sakramentstabernakel konzipiert hat (Grundmann 1997, S. 173). Cahill-Mascheck betrachtet zudem einzelne Elemente wie die Cherubim mit den Kartuschen, die Girlanden sowie auch die Abfolge der architektonischen Elemente an den Schrägeiten als charakteristisch für della Porta (Cahill-Mascheck 1970, S. 110). Auch könnte der queroblange Ohrenrahmen über der Tabernakeltür ein Indiz für die Autorschaft della Portas sein. Dieses Motiv schmückt in vergleichbarer Weise die Fassade von Santa Maria dei Monti in Rom, deren Bau ab 1580 – und somit in etwa zeitgleich zur Entstehung des Tabernakels – nach Entwürfen della Portas errichtet wurde (Grundmann 1997, S. 179). Darüber hinaus ist die Gestaltung der Nischen und der darüber befindlichen Spiegel an den Schmalseiten des Tabernakels sehr übereinstimmend mit entsprechenden Motiven an der Fassade von Il Gesù (s. Kapitel IV. 2. b).

Geschichte des Tabernakels im 19. Jahrhundert:

Die 1841-1843 erfolgte Neuausstattung des Chores von Il Gesù, in deren Rahmen ein neuer Hochaltar sowie ein Sakramentstabernakel nach Entwürfen Antonio Sartis errichtet wurden, führte zur Entfernung des Werks vom Hochaltar (Pecchiai 1952, S. 207ff. u. S. 270; Cahill-Mascheck 1970, S. 113). Es wurde schließlich im Auftrag von Patrick Leahy, Erzbischof der irischen Diözese Cashel-Emly, vor 1871 aus der Werkstatt des römischen Steinmetzen Filippo Leonardi angekauft. Leahy beabsichtigte, das Tabernakel auf dem Hochaltar der von ihm gestifteten, 1865-72 errichteten Kathedrale von Thurles aufzustellen. Da es sich um einen freistehenden Altar handelte, wurde die Rückseite des nur an sieben Seiten ausgearbeiteten oktagonalen Werks für seinen neuen Standort hergerichtet (s. „Erhaltungszustand“). Zu diesem Zweck wurden gebrauchte Marmorfragmente verwendet. Zu Beginn des Jahres 1871 wurde das Tabernakel über den Seeweg versendet und war nachweislich im Oktober 1872 auf dem Hochaltar der Kathedrale aufgestellt (Thurles, Diocesan Archives, Kirby Papers, S. 301 sowie die Korrespondenz zwischen Leahy und Stewart vom Februar 1871; „Limerick Reporter and Tipperary Vindicator“, 3. November 1871; Cahill-Mascheck 1970, S. 110-113).

Abgesehen von der sehr gut dokumentierten Geschichte des Tabernakels im 19. Jahrhundert lassen sich verschiedene Aspekte anführen, die dessen Provenienz zusätzlich bestätigen. Druckgraphische Quellen sowie ein seicenteskes Gemälde lassen den Rückschluß zu, daß es sich bei dem Werk ursprünglich um eine monumentale, schlank und steil proportionierte Kleinarchitektur handelte, dessen Front, nicht aber dessen Seiten Dreiecksgiebel zierte. Diese Quellen stimmen ferner in der Darstellung einer Rippenkuppel überein (Valérien Regnard, Perspektive des Innenraums von Il Gesù, gegen 1616, Privatbesitz, Schwager 1994, S. 295ff.; Rom, Il Gesù, Vorraum der Sakristei, Anonymus, 1623 oder kurz danach, Die Kardinäle Alessandro und Odoardo Farnese mit ihren Stiftungen: Il Gesù und Casa Professa; ebenda, S. 296f.; Abb. 1.14). Das zu untersuchende Werk weist diese Charakteristika auf, die nur auf wenige bekannte Tabernakel zutreffen. Des weiteren ähneln die geometrischen Muster der Buntmarmoreinlagen denjenigen des in etwa zeitgleich entstandenen sixtinischen Tabernakels. Ferner sprechen die architektonischen Einzelmotive für eine Entstehung des Werks im Cinquecento.

Materialien: Weißer Marmor, Buntmarmor, vergoldete Bronze, Silber, Holz, bemalt und vergoldet

Maßangaben: Höhe: ca. 2,40 m – Breite (Sockel): 1,12 m – Tiefe: 1,48 m

Erhaltungszustand: Das Werk wurde im 19. Jahrhundert auf sehr geschickte Weise von dem römischen Bildhauer Filippo Leonardi umgearbeitet, so daß eine Identifizierung der originalen Partien nicht leicht fällt. Sehr aufschlußreich ist jedoch der Vergleich mit dem Sakramentstabernakel, das Alessandro Algardi (1598-1654) nach 1636 für den Dom von Savona schuf (Abb. 1.12; Montagu 1985, S. 397), da es die Gesamtkonzeption und die Gestaltung der Travéen des zu untersuchenden Werks rezipiert. Daher wird erstgenanntes bei der Analyse der einzelnen Partien des Tabernakels hinzugezogen.

Bei der heute zum Kirchenraum ausgerichteten Vorderseite des Tabernakels handelt es sich auch um dessen ursprüngliche Front. Im Gegensatz zur Rückseite (s. u.) sind hier keine Klebspuren vorhanden, mittels derer einzelne Elemente aneinandergesetzt wurden. Diese Travée scheint größtenteils im originalen Zustand belassen zu sein. Der Vergleich mit dem Werk Algardis zeigt, daß beide Frontseiten nicht nur die Gestaltung der Türrahmung, sondern auch ein darüber befindlicher queroblonger Ohrenrahmen und eine Girlande verbinden, sowie auch kleinteilige, die Tür flankierende geometrische Buntmarmoreinlagen. Die bronzenen Plinthen, Basen und Kapitelle hingegen wurden bei der Herrichtung des Werks für seinen neuen Standort angebracht. Dies belegen irische Harfen an den Kapitellen. Die Hostienkammertür, die von einer silbernen Hostie im Strahlenkranz mit dem jesuitischen Christusmonogramm und der Darstellung dreier Nägel geschmückt wird, ist ebenfalls eine spätere Ergänzung. Allerdings stammen die Hostie und eventuell auch der Strahlenkranz von der originalen Tür (Cahill-Mascheck 1970, S. 111). Das den Dreiecksgiebel bekrönende Kreuzifix scheint ebenfalls eine spätere Ergänzung zu sein.

Die novecenteske Überarbeitung des Tabernakels zielte u. a. darauf ab, es seinem neuen Standort in der Kathedrale von Thurles anzupassen. Im Gegensatz zu seinem ursprünglichen Aufstellungskontext, bei dem die nicht ausgearbeitete Rückseite aus Tuffstein dem Altargemälde vorgelagert war, erforderte der neue, freistehende Standort in Thurles eine Ausarbeitung aller Ansichtseiten (Cahill-Mascheck 1970, S. 113). Die Rückseite wurde nach dem Vorbild der Front gestaltet und ebenfalls mit einer Hostienkammertür versehen. Diese zweite Tür erfüllte nicht wie bei den italienischen Vorbildern des Cinquecento die Funktion, das Tabernakel für den hinter dem Altar untergebrachten Klerus liturgisch nutzbar zu machen, da das Chorgestühl in Thurles seitlich des Altars angeordnet ist. Für diese Gestaltung scheint allein die Anlehnung an italienische Vorbilder ausschlaggebend gewesen zu sein.

Bei der Angleichung der Rückseite an die Tabernakelfront wurde sehr sorgfältig gearbeitet, so daß erst bei näherer Betrachtung ersichtlich wird, daß es sich um eine moderne Ergänzung handelt. Die architektonischen Elemente und dekorativen Motive wurden exakt wiederholt und in ihrer Ausarbeitung dem Original so weit wie möglich angepaßt. Auch hinsichtlich der Wahl der Marmorarten wurde darauf geachtet, nach Möglichkeit die gleichen Farbtöne zu wiederholen, was größtenteils gelungen ist. Vereinzelt, vom Vorbild abweichende und etwas grell wirkende Buntmarmorintarsien finden sich in der weiteren Ausstattung des Chores wieder.

Zu den originalen Partien des Tabernakels scheinen ferner die vier mit Nischen versehenen Schmalseiten zu zählen. Diese vier Joche sind jeweils aus einem Marmorstück gearbeitet, das auch die an sie angrenzenden, an einer Seite geknickten Pilaster umfaßt. Die verwendeten Buntmarmorarten sowie die durch geometrische Motive gebildeten Schmuck-

bänder entsprechen denjenigen der Vorderseite. Als weiterer Beleg für die Originalität können die entsprechenden Travéen des Algardi-Tabernakels herangezogen werden, die hinsichtlich der Einzelelemente sowie deren Anordnung eindeutig an das cinquecenteske Werk angelehnt sind. Die hinteren Nischenfiguren sind nicht erhalten. Allerdings müssen hier ebenso wie vorne Statuetten über hohen Sockeln aufgestellt gewesen sein, was anhand der unteren Nischenverkleidung ersichtlich ist. Es ist fraglich, ob das vordere Statuettenpaar zur ursprünglichen Ausstattung gehört haben könnte, da die Figuren trotz hoher Sockel für ihren Aufstellungsort zu klein dimensioniert sind.

Schließlich zeigt ein Vergleich der Tambourzone mit derjenigen des Algardi-Tabernakels, daß auch hier das Vorbild bis auf geringfügige Abweichungen exakt wiederholt wurde. Dies legt es nahe, daß im Fall des Gesù-Tabernakels das abschließende Gesims der Tambourzone fehlt. Insgesamt sprechen die zahlreichen Übereinstimmungen mit dem jüngeren Werk dafür, das auch das cinquecenteske Tabernakel mit Säulen ausgestattet war, die – wie in Savona – mittels vorkragender Partien mit dem Gebälk verbunden waren. Eine Ausstattung der übrigen Haupttravéen mit Dreiecksgiebeln – analog zur Vorderseite – erscheint auch auf Grund der oben erwähnten malerischen und druckgraphischen Überlieferungen des Werks nicht sehr wahrscheinlich. Die weiteren, in dieser Untersuchung nicht besprochenen Bestandteile des Tabernakels sind vermutlich nicht original, allerdings ist deren diesbezügliche Beurteilung einem Restaurator zu überlassen. Fest steht jedoch, daß es sich bei der Tabernakelkuppel um eine Ergänzung handelt.

Hostienkammer:

Die Hostienkammer öffnete sich ursprünglich nur zur Vorderseite des Tabernakels. Bei der novecentesken Umgestaltung von dessen Rückseite wurde dort eine zweite Tür eingerichtet.

Ausstattungsmedien:

Relief, Figuren

Ikonographie:

Relief:

Tabernakeltür: Hostie mit Christusmonogramm und der Darstellung dreier Nägel

Figuren:

Vordere Schrägseiten: Heiliger Paulus – nicht identifizierter Heiliger

Inschriften:

Vordere linke Schrägseite: „VICTIMA TRANSITUA DOMINI EST“

Vordere rechte Schrägseite: „PANEM ANGELORUM MANDUCAVIT“

Hintere linke Schrägseite: „ECCE DEUS NOSTER ISTE“

Hintere rechte Schrägseite: FIRMAMENTÙ ELECTOR ET VINÙ GERMINANS VIRGINES“

Literatur:

Titi 1674, S. 192; Thurles, Diocesan Archives, Kirby Papers, S. 301 sowie die Korrespondenz zwischen Leahy und Stewart vom Februar 1871; „Limerick Reporter and Tipperary Vindicator“, 3. November 1871; Pecchiai 1952, S. 79; Cahill-Mascheck 1970, S. 110-113; Robertson 1992, S. 195; Bailey 2003, S. 217 u. 354, Anm. 221

Nr. 2 Rom, San Giacomo in Augusta

Region:	Latium
Provenienz:	Rom, San Giacomo in Augusta, Hochaltar. Das Werk befindet sich <i>in situ</i> .
ursprünglicher und aktueller Aufstellungskontext:	Das Tabernakel ist einem Ädikularetabel vorgelagert, das ursprünglich „Das letzte Abendmahl“ von Giovanni Battista Ricci da Novara zeigte (Baglione 1642, S. 149, Hibbard 1971, S. 119). Das Gemälde wurde 1860 durch eine Darstellung der Trinität von Francesco Grandi ersetzt (Bona o. J., S. 32).
Auftraggeber:	Der Stifter des Neubaus von San Giacomo in Augusta sowie des Tabernakels ist Kardinal Salviati (Hibbard 1971, S. 118f.).
Autorschaft und Datierung:	Anhand von Zahlungsbelegen läßt sich nachweisen, daß die Arbeiten am Hochaltar im Jahr 1600 bereits sehr fortgeschritten, wenn nicht sogar schon abgeschlossen waren. Als ausführender Steinmetz des Tabernakels wird Bartolomeo Bassi genannt (Archivio Barberini, Fondo Salviati, „Giornale di Spese...“ 1583-1599, A, „loose sheet“, in Hibbard 1971, S. 119). Es bleibt zwar unklar, ob mit der Bezeichnung „tabernacolo“ das Sakramentstabernakel oder das Retabel gemeint ist. Es würde jedoch nahe liegen, daß der mit der Ausführung des Hochaltars beauftragte Steinmetz auch das Sakramentstabernakel angefertigt hat. Möglicherweise wurde das Werk nach einem Entwurf Carlo Madernos geschaffen, der zur Entstehungszeit des Tabernakels die Bauleitung inne hatte (ebenda, S. 118ff). Ein <i>terminus ante quem</i> für die Vollendung von Hochaltar und Sakramentstabernakel ist das 1601 aufgesetzte Testament des Auftraggebers Kardinal Salviati, in dem der Altar in detaillierter Form einschließlich des Tabernakels erwähnt wird (OSG [Archivio di Stato, Roma, Archivio dell’ospedale di San Giacomo degli Incurabili], 44, fos 49ff., in ebenda, S. 119).
Materialien:	Weißer Marmor, Buntmarmor, Silber, z. T. Vergoldungen
Erhaltungszustand:	Bei der Kuppel handelt es sich um eine Ergänzung, deren Marmorverkleidung z. T. beschädigt ist. Anstelle der Laterne befindet sich ein modernes goldgeschmiedetes Ornament. Der originale Unterbau ist abgesehen von wenigen kleinen beschädigten Partien in einem sehr guten Erhaltungszustand.
Hostienkammer:	Eine Hostienkammer öffnet sich zur Tempiettofront. Eine weitere, aller Wahrscheinlichkeit nach später hinzugefügte Kammer ist am einstufigen Unterbau des Tabernakels angebracht.
Ausstattungsmedien:	Relief, Figuren?
Ikongraphie:	<u>Relief:</u> <u>Hostienkammer, Tempietto:</u> Auferstandener Christus <u>[Hostienkammer, Sockel]:</u> Kelch mit Hostie und Christusmonogramm]
Literatur:	Hibbard 1971, S. 119

Nr. 3 Rom, San Giovanni in Laterano

Region:	Latium
Provenienz:	Rom, San Giovanni in Laterano, Sakramentsaltar. Das Werk befindet sich <i>in situ</i> .
ursprünglicher und aktueller Aufstellungskontext:	Das Tabernakel ist in die Nische eines Ädikularetabels integriert.
Auftraggeber:	Clemens VIII. stiftete den 1597-1600 entstandenen Sakramentsaltar im Rahmen der Umgestaltung des Transeptes (Freiberg 1988, Bd. 2, S. 656f.). Oberhalb einiger Ädikulen wird das Wappen des Stifters von Engeln gehalten.
Autorschaft:	Der Goldschmied Curzio Vanni (1555-1614) schuf das Tabernakel nach einem Entwurf Pompeo Targones (1575-1630) (Freiberg 1988, S. 684). Die Modelle für die drei bekrönenden Statuetten des Tabernakels wurden von Ambrogio Buonvicino (1552-1622), Giovanni Antonio Peracca da Valsoldo und Camillo Mariani (1565-1611) ausgeführt (Fruhan 1986, S. 33).
Datierung:	Zahlungsbelegen zufolge nahm Curzio Vanni die Arbeit am Sakraments-tabernakel im Januar 1598 auf. Bis Mitte des Jahres 1600 wurde er für diese Tätigkeit bezahlt und im April 1600 wurde das Werk von Pompeo Targone an seinem Bestimmungsort errichtet. Die Tatsache, daß es im April und Juli 1600 von Gutachtern bewertet wurde, spricht zwar für dessen Vollendung, jedoch belegen die Wappen Paul V. (1605-1621) oberhalb einiger Ädikulen, daß während dieses Pontifikats noch Arbeiten am Tabernakel vorgenommen worden sind (Corbo 1975, S. 152, 157 u. 170; Freiberg 1988, S. 684f.; Peccolo 1994, S. 171).
Materialien:	Vergoldete Bronze, Silber, Buntmarmor, Halbedelsteine, Lapislazuli, Jade, Karneol (Peccolo 1994, S. 170)
Maßangaben:	Höhe ca. 3,50 m Höhe der sechs Heiligenfiguren in Nischen: ca. 35 cm Höhe der drei bekrönenden Figuren: ca. 45 cm (Peccolo 1994, S. 186 Anm. 57 u. 60)
Erhaltungszustand:	Hervorragend. Einige Cherubim auf der Balustrade haben ihre Passionswerkzeuge verloren.
Restaurierung:	Eine Restaurierung erfolgte 1992 (Liverani 1995, S. 75).
Hostienkammer:	Die Tür der Hostienkammer befindet sich im Zentrum des Tabernakelsockels.
Ort für Aussetzungen:	Es ist davon auszugehen, daß in der Nische der Tabernakelfront ursprünglich die Eucharistie ausgesetzt wurde (Freiberg 1988, S. 217). Folgende Überlieferung aus dem Jahr 1604 scheint dies zu bestätigen: „... <i>tabernaculo [...] in quo Sacratissimi Corporis Cristi sub uisibili specie inuisibile Sacram...</i> “ (ASV, Misc. Arm. VII, 5, fol 29).
Ausstattungsmedien:	Figuren, Reliefs
Ikonographie:	<u>Figuren:</u> Petrus – Markus – Matthäus – Johannes – Lukas – Paulus – Caritas – eine nicht identifizierte Tugendfigur – acht Engel mit Passionswerkzeugen – auferstandener Christus – zwei nicht identifizierte

Propheten (Enoch und Elias? S. Peccolo 1994, S. 171 u. 186; Freiberg 1988, S. 218)

Reliefs: Geißelung – Ecce homo – Pietà

Literatur / Archivmaterial:

Parisio 1600, S. 7; ASV, Misc. Arm. VII, 5, fol 29; Felini 1610, S. 6; Baglione 1639, S. 124; Lauer 1911, S. 620; Corbo 1975, S. 174, 176, 191, 205, 217 u. 250; Fruhan 1986, S. 33; Freiberg 1988, Bd. 2, S. 684ff.; González-Palacios 1988, S. 45; Pietrangeli 1990, S. 147ff.; Peccolo 1994, S. 168-176; Freiberg 1995, S. 139-142 u. S. 305f.

Nr. 4 Rom, San Lorenzo in Panisperna

Region:	Latium
Aufstellungsort:	Rom, San Lorenzo in Panisperna, Hochaltar
Datierung:	<p>Auf Veranlassung des Kardinals Domenico Pinelli wurde in den 1580er Jahren der Hochaltarbereich von San Lorenzo in Panisperna erneuert. Ein bestehendes Fresko mit der Darstellung des Heiligen Laurentius wurde 1585-1589 ersetzt und ein neuer Hochaltar 1590 geweiht (Rocca di Papa, di 1893, S. 15). Das Sakramentstabernakel ist aufgrund verschiedener Charakteristika um die Jahrhundertwende zu datieren und könnte möglicherweise anlässlich der Stiftung des neuen Hochaltars 1590 entstanden sein.</p> <p>Für eine Entstehung im späten Cinquecento bzw. im frühen Seicento spricht die reiche Verwendung von Buntmarmor (Castro, di 1994, S. 9). Zudem entsprechen die im Bereich des Gebälks und des Giebels verwendeten Marmorsorten denjenigen des in etwa zeitgleich entstandenen Sakramentstabernakels in San Giacomo in Augusta. Die in einer klassischen Formensprache ausgeführte Konzeption des Tabernakels über einem halben Hexagon mit angrenzenden seitlichen Travéen steht ferner dem zum Heiligen Jahr 1600 in Auftrag gegebenen Tabernakel der Lateranbasilika nahe und spricht gegen eine Datierung in das spätere Seicento. Eine exakte Datierung des Werks wäre über eine Identifizierung des Stifterwappens an den vorderen Säulenpostamenten möglich. Als Stifterin könnte die Schwester Barbara Valentini in Betracht kommen, die laut eines nicht datierten Dokuments ein Sakramentstabernakel sowie die den Chor begrenzende marmorne Balustrade gestiftet hat (Rocca di Papa, di 1893, S.15f.).</p>
Materialien:	Weißer Marmor, Buntmarmor, vergoldete Bronze
Maßangaben:	Höhe: 2,40 cm – Breite: 1,68 cm – Tiefe: 65 cm
Erhaltungszustand:	Sehr gut. Die Tür der Hostienkammer scheint eine spätere Ergänzung zu sein.
Hostienkammer:	Die Hostienkammer befindet sich im Tabernakelsockel.
Ort für Aussetzungen:	Die zentrale Ädikula öffnet sich zu einem Raum für die Aussetzung der Eucharistie.
Ausstattungsmedien:	Relief, Figuren?
Ikonographie:	[<u>Relief</u> : Pietà]
wichtigste Literatur:	Rocca di Papa, di 1893, S.15f.; Panetti 1997, S. 36

Nr. 5 Rom, San Luigi dei Francesi

Region:	Latium
Provenienz:	Rom, San Luigi dei Francesi, Hochaltar. Anlässlich dessen Erneuerung im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts wurde das Tabernakel vom Hochaltar entfernt (Montagu 1996, S. 37f.).
aktueller Aufstellungsort:	Rom, San Luigi dei Francesi, linkes Seitenschiff, Kapelle des heiligen Ludwig
Auftraggeber:	Kardinal Matteo Contarelli
Autorschaft:	Das Werk wird Jacob Cornelisz Cobaert (um 1535-1615) zugeschrieben (Montagu 1996, S. 45f.).
Datierung:	Im Jahr 1585, zum Zeitpunkt des Todes von Matteo Contarelli, war das Tabernakel noch nicht vergoldet. Einen <i>terminus ante quem</i> für dessen Vollendung stellt eine präzise Beschreibung aus dem Jahr 1602 dar, als das Tabernakel der Kirche San Luigi dei Francesi ausgehändigt wurde (Montagu 1996, S. 37).
Materialien:	Vergoldete Bronze, möglicherweise vergoldetes Kupfer (Reliefs) (Montagu 1996, S. 220, Anm. 65)
Maßangaben:	Höhe (einschließlich Sockel): ca. 1 m – Breite und Tiefe (des Sockels): 50 cm Die Höhe der Evangelisten einschließlich ihrer Basen variiert zwischen 25 und 25,5 cm. <u>Moses</u> : 26,5 cm – <u>nicht identifizierter Prophet</u> : 27,5 cm – <u>Hl. Ludwig</u> : 25,5 cm – <u>David</u> : 26 cm
Erhaltungszustand:	Es fehlen die Arma Christi der bekleideten Engel sowie ein unbekleideter Engel, ferner sind zwei Festons am Tabernakelsockel beschädigt. Die restliche Struktur ist in einem sehr guten Erhaltungszustand. Nach Einschätzung von Montagu sind die Reliefs mit den Darstellungen Christi und Maria eventuell original, das Relief mit dem eucharistischen Kelch hingegen hält sie für eine spätere Ergänzung (Montagu 1996, S. 220, Anm. 65). Ferner fehlen sechs Lampen-haltende Engel, während vier Prophetenfiguren sich nicht mehr <i>in situ</i> befinden (der linke Arm des nicht identifizierten Propheten wurde ergänzt). Diese Figuren konnten nicht am Tabernakel selbst aufgestellt sein und lassen daher den Rückschluß zu, daß eine weitere Struktur zugehörig war (Montagu 1996, S. 38). Hierbei handelte es sich sehr wahrscheinlich um einen Unterbau, zumal das eher klein dimensionierte Werk als Hochaltartabernakel gut sichtbar sein mußte. Die Vielzahl der Lampen haltenden Engel sowie ihre überlieferte Größe (1 ½ palmi = 33,51 cm) sprechen für einen Unterbau mit seitlichen Treppenstufen.
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tempietto.
Ausstattungsmedien:	Reliefs, Figuren
Ikongraphie:	<u>Figuren</u> : <u>Nicht erhaltener Unterbau</u> : Moses – ein nicht identifizierter Prophet (eventuell Jeremias oder Jesaja, da das verlorene Attribut vermutlich eine Schriftrolle war) – David – Saint Louis – sechs Lampen-haltende Engel (letztere nicht erhalten)

Sakramentstabernakel: Die vier Evangelisten – vier Engel mit den Arma Christi

Reliefs: Bildnisse Marias und Christi – [eucharistischer Kelch mit Hostie und Christusmonogramm]

Literatur:

D' Armailhacq 1894, S. 159; Roulet 1899, S. 68; Buchowiecki 1970, S. 320f; Montagu 1996, S. 35ff.

Nr. 6 Rom, Santa Croce in Gerusalemme

- Region:** Latium
- Provenienz:** Rom, Santa Croce in Gerusalemme, Hochaltar. Das Werk befindet sich *in situ*.
- ursprünglicher und aktueller Aufstellungskontext:** Das Sakramentstabernakel ist in eine Retabel-artige Triumphbogenstruktur integriert, die sich im Apsisscheitel über einer hohen Sockelzone erhebt. Die mit Skulpturen, Reliefs und Inschriften geschmückte Anlage steht in Verbindung mit dem vor dem Aufbau in den Boden eingelassenen Grab des Kardinals Francisco Quiñones.
- Auftraggeber:** Die Anlage wurde von dem spanischen Titelnkardinal Francisco Quiñones gestiftet, der dort 1540 bestattet worden ist (Blaauw 2004, S. 137).
- Autorschaft und Datierung:** Die Struktur ist durch eine Inschrift auf dem Sockel der Anlage in das Jahr 1536 datiert: „FRANCISCUS QUIGNONIUS TIT S CRUCIS / IN HIERUSALEM S R E PRESBYTER CARDINALIS / NATIONE HISPANUS PATRIA LEGIONENSIS / SANCTISSIMO CHRISTI CORPORI DICAVIT / ANNO MDXXXVI KAL IULI“. Die Autorschaft der Anlage wird Jacopo Sansovino (1486-1570) zugeschrieben (Giovannoni 1917, S. 71; Boucher 1991, S. 52 u. S. 325f.; Morresi 2000, S. 159-63; Blaauw 2004, S. 140f.). Hinsichtlich des Tabernakels verweist Boucher auf die Ähnlichkeit zu Bramantes Tempietto in San Pietro in Montorio, wobei seiner Auffassung nach die Gestaltung der Tambour- und Kuppelzone für die Autorschaft Sansovinos spricht (Boucher 1991, S. 52 und 326). Die Originalität der flankierenden Engel sowie der Nischenfiguren des Retabels ist in der Forschung umstritten (Giovannoni 1917, S. 17; Boucher 1991, S. 235).
- Materialien:** Vergoldete Bronze
- Erhaltungszustand:** Das Sakramentstabernakel ist gut erhalten. Hinsichtlich des Retabels ist zu bemerken, daß die Attika in der jüngeren Forschung als nicht original angesehen wird, während die Ursprünglichkeit eines Teils der Marmorverkleidung im unteren Bereich der Sockelzone umstritten ist (Giovannoni 1917, S. 71; Boucher 1991, S. 52 u. 325; Morresi 200, S. 160; Blaauw 2004, S. 140).
- Hostienkammer:** Bei der Hostienkammer handelt es sich um eine in die Wand eingelassene Kammer, der das Tempietto-Tabernakel nur vorgeblendet ist. Bedient wurde sie von den Räumlichkeiten hinter der Apsis, die über eine Treppe erreichbar waren. Aus der Akte einer 1624 unter Urban VIII. erfolgten Visitation geht hervor, daß das Sakramentstabernakel aus Sicherheitsgründen in dieser beträchtlichen Höhe aufbewahrt wurde, da die Kirche außerhalb des bewohnten Stadtgebietes lag (Blaauw 2004, S. 142ff.).
- Ikonographie:** Das Tabernakel wurde als reine Kleinarchitektur ohne jegliche Ausstattung belassen.
Retabel, Figuren: Heiliger David – heiliger Salomon – zwei anbetende Engel
Retabel, Inschriften:
 „HIC DEUM ADORA“
 „FRANCISCUS QUIGNONIUS TIT S. CRUCIS / IN HIERUSALEM S. R. E. PRESBYTER CARDINALIS / NATIONE HISPANUS PATRIA LEGIONENSIS / SANCTISSIMO CHRISTI CORPORI DICAVIT / ANNO M.D.XXXVI KAL IULI“

Grabmal, Inschrift:

“FRANCISC QUIGNIUS CARD S CRUCIS / DE MORTE AC
RESURRECT COGITANS / VIVENS SIBI POSUIT / EXPECTO
DONEC VENIAT / IMMUTATIO MEA”

Literatur:

Giovannoni 1917, S. 71; Boucher 1991, S. 52 u. S. 325f.; Morresi 2000,
S. 159-63; Blaauw 2004, S. 140f.

Nr. 7 Rom, Museo di Roma (Palazzo Braschi)

- Region:** Latium
- Provenienz:** Rom, Santa Maria in Aracoeli, Hochaltar Die ursprüngliche Aufstellung auf dem Hochaltar ist durch einen lateinischen Vers des Bordonio belegt: „*In tabernaculi positione in altari majori Aracoeli per divum Julium Tert. Pont. Max. pro Christi Corporis Sacramento*“ (Bordoni 1554, fol. 5v; Serafini 1915, S. 388, Anm. 1). Unter dem Pontifikat Benedikts XIII. (1730-1740) wurde das Tabernakel auf Grund einer Erneuerung des Hochaltars aus der Kirche entfernt und in der Abteikirche San Martino al Cimino (bei Viterbo) aufgestellt (Casimiro da Roma 1736, S. 28f.; Serafini 1915, S. 388, Anm. 2). Diese Abtei unterstand der Feudalherrschaft der Doria Pamphili, weshalb das Werk eventuell über verwandtschaftliche Beziehungen zwischen dem damaligen Titeldominikaner Salviati von Santa Maria in Aracoeli und den Doria Pamphili dorthin gelangt sein könnte (Serafini 1915, S. 388). Es wurde vor 1915 in der Abteikirche wiederentdeckt und bis 1956 im Palazzo Doria Pamphili ausgestellt.
- ursprünglicher Aufstellungskontext:** Das Sakramentstabernakel wurde zu Beginn des Jahres 1553 auf dem Hochaltar der Kirche errichtet. Dort war im frühen Cinquecento ein Altarbild Raffaels, die „Madonna di Foligno“ aufgestellt worden (Gardner von Teuffel 1987, S. 9). Es ist anzunehmen, daß es nie zu einer gemeinsamen Aufstellung des Tabernakels und des Gemäldes gekommen ist. Hierfür spricht die Tatsache, daß letzteres um 1564 durch eine römische Marienikone ersetzt und 1565 in der Kirche Sant’Anna in Foligno aufgestellt wurde (Schröter 1987, S. 48). Möglicherweise war ursprünglich eine Aufstellung des Sakramentstabernakels ohne Retabel vorgesehen, da das Werk an allen vier Seiten gleichermaßen ausgearbeitet ist.
- aktueller Aufstellungsort:** Seit 1960 befindet sich das Werk im Museo di Roma (Palazzo Braschi), in dessen Depot es heute aufbewahrt wird.
- Auftraggeber:** Das Werk ist eine Stiftung Papst Julius’ III. (Serafini 1915, S. 386). Das Wappen des Stifters befindet sich am Sockel des Tabernakels.
- Autorschaft und Datierung:** Die frühesten bekannten Zahlungsbelege für das Tabernakel stammen vom Ende des Jahres 1552 und belegen die Fertigstellung der hölzernen Struktur samt ihrer acht Figuren. Einem weiteren Dokument vom 5. Februar 1553 läßt sich die Errichtung des Werks *in situ* entnehmen. Das Tabernakel muß zu diesem Zeitpunkt vollendet gewesen sein, wofür auch ein Zahlungsbeleg hinsichtlich der Vergoldung spricht. Die Tatsache, daß zwei Zahlungen erst nachträglich erfolgt sind, steht hierzu nicht im Widerspruch (ebenda, S. 386f.). Aus den Dokumenten geht ferner hervor, daß die hölzerne Struktur sowie die Figuren von dem Holzschnitzer und Zimmermann Flaminio geschaffen wurden, der von Anderson als Flaminio Boulangier (genannt „Gallo“) identifiziert werden konnte (Anderson 2008, S. 294f.). Für die Vergoldung und Bemalung wurden die Maler Antonio da Avignone und Pietro Venale da Imola bezahlt (Serafini 1915, S. 386f.). Serafini schreibt den Entwurf für die Tabernakelarchitektur Girolamo da Carpi (1501-1556) zu (ebenda, S. 286). Diese Zuschreibung an den Künstler basiert auf einer Tabernakelzeichnung in den Uffizien (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 239 A, s. Abb. 7.5), die der Autor anhand von Vergleichen zwischen Figurenskizzen da Carpis und zwei Figuren des Tabernakelentwurfs mit dem Künstler verbindet (ebenda, S. 386).

Die Zeichnung wird jedoch nicht überzeugend mit Girolamo da Carpi in Verbindung gebracht und kann auch nicht mit Sicherheit als Entwurf für das Tabernakel Julius' III. betrachtet werden. Es ist zwar zutreffend, daß zahlreiche Gemeinsamkeiten zwischen dem Tabernakel und der Zeichnung bestehen. Übereinstimmend sind sowohl die Gesamtproportionen mit einem niedrig wirkenden, breit gelagerten Untergeschoß und einem lastenden Obergeschoß über einer Attikazone. Die für das Tabernakel Julius' III. charakteristischen Ecklösungen mit orthogonal aufeinandertreffenden Bögen lassen sich zwar für die Zeichnung nicht konkret nachweisen, könnten aber intendiert sein, da sich die Postamente der entsprechenden Stützen weiter im Vordergrund befinden, und zwar am Beginn des Treppenaufgangs und ferner in der Gebälkzone verkröpft sind. Weitere Gemeinsamkeiten bestehen in der Übereinanderstaffelung von ionischer und korinthischer Ordnung, in dem Polsterfries und den Figurennischen des Untergeschosses sowie in der Gestaltung von Kuppel und Laterne. Diese Übereinstimmungen sind jedoch nicht ausreichend, um die Zeichnung als Entwurf für das Tabernakel Julius' III. anzusehen. Zwar wäre dies möglich, aber es wäre gleichermaßen denkbar, daß es sich um eine Rezeption des Werks oder um einen zum damaligen Zeitpunkt verbreiteten Typus gehandelt hat.

Problematisch ist ferner die Zuschreibung der malerischen Dekoration an Girolamo da Carpi. Serafini schreibt dem Künstler den Gesamtentwurf der malerischen Ausstattung sowie deren partielle Ausführung zu. Der Autor beruft sich hierbei auf stilistische Vergleiche mit Werken da Carpis sowie auf den ferraresischen Charakter der Malereien (ebenda, S. 286ff.). Zu berücksichtigen ist jedoch die Tatsache, daß die ausführenden Maler Antonio da Avignone und Pietro Venale da Imola beide im Dienst der d'Este in Rom tätig waren (Pietrangeli 1961, S. 27). Es erscheint wahrscheinlich, daß zumindest letzterem, aus der Emilia-Romagna stammendem Künstler die ferraresische Malerei bekannt war. Es kommt die Tatsache hinzu, daß Girolamo da Carpi in den Zahlungsbelegen nicht erwähnt wird. Bei dem Versuch, diesen Aspekt in seine Argumentation zu integrieren, verwickelt der Autor sich in Widersprüche, die im folgenden nicht näher erläutert werden (Serafini 1915, S. 387).

Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Maximale Breite (Sockel): 92 cm – Höhe (ohne Kreuz): 1,50 m (ebenda, S. 389, Anm. 3)
Erhaltungszustand:	Die Bemalung dreier rechteckiger Spiegel im Obergeschoß hat sich nicht erhalten. Ferner fehlen zwei Figuren, die dank der Inschriften unter den Nischen als Jesaja und tiburtinische Sybille identifiziert werden können (Pietrangeli 1961, S. 30ff.). Letztere Figur ist in einem spätestens 1915 entstandenen Foto überliefert (s. Abb. 7.1).
Restaurierungen:	Eine Restaurierung des Sakramentstabernakels erfolgte vor 1915 (Serafini 1915, S. 389). Eine weitere Restaurierung wurde 1959-60 vorgenommen, nachdem das Werk 1956 durch den Einsturz der von Schneefällen belasteten Decke des Salone dei Marmi in der Galleria Doria Pamphili zerstört worden war (Pietrangeli 1961, S. 26).
Hostienkammer:	Die Hostienkammer befindet sich im Untergeschoß des Tempiettos.
Ausstattungsmedien:	Malerei, Figuren
Ikongraphie:	<i>Figuren:</i> David – tiburtinische Sybille (nicht erhalten) – Moses – delphische Sybille – heiliger Agrippa – europäische Sybille – Jesaja (nicht erhalten)– erithräische Sybille

Malerei:

Sockel: Fides – Spes – Caritas – Justitia

Untergeschoß, Tympana der Ädikulen: Taube des Heiligen Geistes

Attika: Die vier Evangelisten – die vier Kirchenväter

Obergeschoß, Tympana der Ädikulen: Segnender Gottvater

Obergeschoß, Rundbögen: Monstranz unter Kanopäum und mit brennender Lampe (Pietrangeli 1961, S. 27-32)

Literatur:

Bordoni 1554, fol. 5v; Casimiro da Roma 1736, S. 28f.; Serafini 1915, S. 286ff. u. 386ff.; Pietrangeli 1961, S. 26-33; Anderson 2008, S. 294f.

Nr. 8 Rom, Santa Maria Maggiore

- Region:** Latium
- Provenienz:** Rom, Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina. Das Werk befindet sich *in situ*.
- ursprünglicher und aktueller Aufstellungskontext:** Das von vier Engelsfiguren gestützte Sakramentstabernakel erhebt sich im Zentrum der Kapelle über einem Altar, welcher oberhalb einer Konfessio-Anlage plaziert ist. In diese Anlage unterhalb der Kapelle wurde das Gehäuse der ehemaligen Krippenkapelle sowie ihr Altar mit der Krippenreliquie und dem Statuenschmuck Arnolfo di Cambios versenkt (Ost 1978, S. 280ff.).
- Auftraggeber:** Papst Sixtus V. stiftete das Sakramentstabernakel im Rahmen des Bauprojektes der Cappella Sistina. Am Boden des Tabernakels befindet sich die Inschrift „SIXTUS V PONT. MAX. ANN. PON.V.“ Das Werk wird von den fünf heraldischen Bergen des Papstes mit dem Chigi-Stern bekrönt. Darüber hinaus schmücken die heraldischen Motive des Stifters das Tabernakel an verschiedenen Stellen.
- Autorschaft:** Es ist davon auszugehen, daß Domenico Fontana (1543-1607) als Architekt der Kapelle die Gestaltung des Sakramentstabernakels beeinflußt oder es sogar konzipiert hat (Cannata 1993, S. 394; Montagu 1996, S. 20; Ostrow 1996, S. 47). Das Tabernakelgehäuse sowie dessen skulpturale Ausstattung wurden von Ludovico del Duca (1549-1603) unter Mithilfe von Gregorio de Rossi geschaffen. Hierbei wurden für die Reliefs Modelle verwendet, die zuvor von Jacopo del Duca (1520-1604) nach Anweisungen Michelangelos (1475-1564) geschaffen worden und bereits für die Tabernakelreliefs in der Kartause San Lorenzo in Padula wiederverwendet worden waren (s. Kat.-Nr. 61). Die Vergoldung wurde von Giovanni Piccardi ausgeführt (Montagu 1996, Appendix I, S. 201, fol. 127 u. S. 218 Anm. 17) Die das Tabernakel stützenden Engel hingegen wurden von Bastiano Torrigiani unter Mitarbeit eines als „benedeto efilizano“ bezeichneten Gehilfen geschaffen (Cannata 1993, S. 395; Ostrow 1996, S. 46).
- Datierung:** Den Zahlungsbelegen läßt sich entnehmen, daß die Arbeiten am Tabernakel sowie an den vier lebensgroßen Engeln 1588 aufgenommen wurden (Cannata 1993, S. 397). Als Vollendungsdatum ist am Boden des Tabernakels das fünfte Pontifikatsjahr Sixtus V. angegeben (Inschrift s. o.), das im April 1589 begann (Ostrow 1996, S. 300, Anm. 150). Am 24. Dezember 1589 wurde das Werk zwar schließlich in der Cappella Sistina aufgestellt, jedoch wurde es erst ab 1599 liturgisch genutzt (Schwager 1961, S. 349).
- Materialien:** Vergoldete Bronze, Buntmarmor
- Maßangaben:** Höhe: ca. 2 m (Ostrow 1996, S. 46)
- Erhaltungszustand / Restaurierung:** Im Jahr 1870, unter dem Pontifikat Pius IX. wurde das Sakramentstabernakel einer umfassenden und radikalen Restaurierung unterzogen. Dies belegt u. a. die Inschrift „PIUS. IX P. M. REST. A. PONTIF. XXV“ am Boden des Tabernakels, durch die der Stern Sixtus'V. überdeckt wurde. Zu diesem Zeitpunkt war das Werk in einem schlechten Zustand: Die architektonische Struktur war instabil und wurde notdürftig durch Nägel, schlecht ausgeführte Drahtverbindungen und farbigen Gips zusammengehalten. Darüber hinaus waren u. a. die Buntmarmoreinlagen und die Vergoldung des Tabernakels sowie die Kleidung der stützenden

Engel beschädigt. Ferner fehlten vier Apostelfiguren der Balustrade. Durch die Instandsetzungsmaßnahmen konnten zwar Schäden behoben werden, jedoch wurde gleichzeitig stark in die Substanz des Werks eingegriffen. Dies betraf insbesondere die skulpturale Ausstattung: Es wurden nicht nur fehlende Figuren ersetzt, sondern auch zahlreiche beschädigte Statuetten (drei Apostelfiguren und sieben Engel) eingeschmolzen und neu geschaffen. Zudem wurden alle Basen und Attribute der Figuren sowie die Flügel der Engel vollständig erneuert (Cannata 1993, S. 397ff.).

Zum Figurenprogramm des Tabernakels zählen vier alttestamentarische Figuren: Elias, David, Moses und eine nicht sicher bestimmbare Figur, die von Cannata als Abraham und von Montagu als Jeremias identifiziert wurde (ebenda, S. 399 u. Montagu 1996, S. 29ff.). Montagu hat überzeugend nachgewiesen, daß die Figuren des Moses und des Elias nach zwei hochwertigeren, im Bargello befindlichen Bronzestatuetten gegossen wurden. Die Autorin nimmt an, daß die Autorschaft beider Figurenpaare auf Ludovico del Duca zurückzuführen ist (ebenda, S. 29f.). Darüber hinaus sind Kopien zweier alttestamentarischer Figuren vorhanden: Eine Statuette ist eine Kopie der nicht identifizierten alttestamentarischen Figur, während zwei weitere in minimal veränderter Form die Figur des Elias wiedergeben. Auf Grund der Tatsache, daß Ludovico del Duca einige seiner Modelle mehrmals verwendet hat, könnten diese drei Statuetten nach Ansicht von Cannata zum ursprünglichen Figurenprogramm gehören (Cannata 1993, S. 399 u. 436f.). In ikonographischer Hinsicht würde dies bedeuten, daß dieselben Figuren mehrfach vertreten wären. Es ist jedoch äußerst unwahrscheinlich, daß bei einer päpstlichen Tabernakelstiftung die Ikonographie des Figurenprogramms vernachlässigt wurde, zumal der gesamten Kapelle ein sehr ausgefeiltes ikonographisches Konzept zugrunde liegt. Stattdessen ist anzunehmen, daß diese drei Kopien zu einem späteren Zeitpunkt – vielleicht anlässlich der im 19. Jahrhundert erfolgten Restaurierung – entstanden sind. Montagu sieht die heute auf der Balustrade aufgestellte Eliasfigur als Werk Ludovico del Ducas an, da sie der entsprechenden Statuette im Bargello am nächsten steht (Montagu 1996, S. 31). Die Figur war demzufolge ursprünglich in einer der Nischen des Untergeschosses aufgestellt, wo sich heute eine spätere Kopie dieser Figur befindet. Zwei der alttestamentarischen Figuren – David und die nicht sicher identifizierte Statuette – wurden vor einigen Jahren gestohlen (ebenda, S. 29).

Ferner hält Cannata die Stufe, auf der sich die Anlage befindet, für eine nachträgliche Zutat, da sie in frühen druckgraphischen Überlieferungen nicht dargestellt ist (Cannata 1993, S. 397).

Hostienkammer:

Die Tür zur Hostienkammer befindet sich an der Rückseite des Tempietto. Das Tabernakel wurde jedoch erst ab 1599 liturgisch genutzt, als die Funktion der Sakramentskapelle auf Betreiben von Kardinal Montalto von der Cappella Sforza auf die Cappella Sistina übertragen wurde (Satzinger 2005, S. 345).

Ausstattungsmedien:

Figuren, Reliefs

Ikonographie:

Das Tabernakel wird von vier Kandelaber haltenden Engeln gestützt.

Figuren:

Untergeschoß: Elias – David (nicht *in situ*)– Moses – eine nicht identifizierte alttestamentarische Figur (nicht *in situ*; Abraham oder Jeremias? Cannata 1993, S. 399 u. Montagu 1990, S. 29ff)

Balustrade (ursprüngliches Programm): Die zwölf Apostel – vier weitere unbekannte Figuren

Reliefs:

Untergeschoß: Alle vier Reliefs zeigen Engelspaare mit einer Monstranz. Darüber befindet sich jeweils eine Kartusche mit dem Schriftzug „IHS“.

Obergeschoß: Das letzte Abendmahl – Christus am Ölberg – Geißelung Christi – Kreuzigung – Grablegung – Beweinung – Auferstehung

Die Säulen des Obergeschosses sind von Weinlaub umrankt, womit auf die Eucharistie angespielt wird.

Literatur:

Schwager 1961, S. 344 u. 349; Cannata 1993, S. 394-399 u. S. 436f.; Montagu 1996, S. 19-32 u. 201-204; Ostrow 1996, S. 46ff.; Satzinger 2005, S. 345

Nr. 9 Rom, Santo Stefano Rotondo

Region:	Latium
Provenienz:	Rom, Santo Stefano Rotondo, Hochaltar (?)
ursprünglicher Aufstellungsort:	Eine Zeichnung von François-Marius Granet aus dem Jahr 1804 zeigt das Tabernakel auf dem im Zentrum des Rundbaus befindlichen Hochaltar (Dessins anciens 2004, S. 175, lot 268 ii). Es bleibt unklar, ob es ursprünglich dort aufgestellt war, jedoch spräche hierfür die gleichwertige Ausarbeitung aller Ansichtseiten.
aktueller Aufstellungsort:	Rom, Santo Stefano Rotondo, Umgang
Autorschaft und Datierung:	Der schwäbische Bäcker Johannes Gentner schuf das Tabernakel und stiftete es am 19. Januar 1613 dem Collegio Germanico. Der Rektor des zu Santo Stefano Rotondo gehörigen Kollegs ließ das Werk in der Kirche aufstellen. Die nicht erhaltene Künstlerinschrift lautete folgendermaßen (Forcella 1876, S. 210): <i>„gentner svevus belsanensis in urbe pistor tabernaculum hoc sua manu perfectum sua nationis gratiam=coll^o; germ co, donavit et hic iter posuit ut liceat eius rectori in coll i? templum transfere sic cum expedire=iudicaverit die XIX ianuarii anno dom. M.DCXIII.“</i>
Materialien:	Holz, geschnitzt und bemalt
Maßangaben:	Höhe: 4,20 m – maximale Breite und Tiefe: 2,25 m
Erhaltungszustand:	Insgesamt gut. Neben einer Reihe von Wurmfräßgängen gibt es kleine beschädigte Stellen.
Hostienkammer:	Das Tabernakel weist keine Hostienkammer auf.
Ausstattungsmedien:	Figuren?
Literatur:	Forcella 1876, S. 210; Ceschi 1982, S. 167

Nr. 10 Fara in Sabina, Sant'Antonino Martire

- Region:** Latium
- Provenienz:** Fara in Sabina (Provinz Rieti), Sant'Antonino Martire. Das Werk befindet sich *in situ*.
- aktueller Aufstellungsort:** Kapelle rechts des Hochaltars
- Auftraggeber:** Das Sakramentstabernakel wurde von der Stadt Fara in Sabina gestiftet, was aus einem Zahlungsbeleg für das Werk aus dem Kommunalarchiv von Fara Sabina hervorgeht (Sacchetti Sassetti 1956, S. 21 u. Dokument II.). Es ist denkbar, daß die Kanoniker von Sant'Antonino Martire ebenfalls an der Stiftung beteiligt waren.
- Autorschaft und Datierung:** In einem 1776 von D. Giuseppe Guadagni verfaßten Manuskript wird berichtet, daß der ausführende Künstler Giammaria da Pistoia sich am 9. Juni 1563 verpflichtet hatte, „*a fare il Tabernacolo ch'esiste in questa insigne Collegiata di S. Antonino Martire à tutte sue spese, compresavi quella della doratura, secondo il disegno di messer Giacomo Vignola Architetto per il prezzo di scudi 60 di moneta*“ (Guadagni in Sacchetti Sassetti 1956, S. 21 u. Dokument I.). Giammaria da Pistoia vollendete das Werk 1565 und erhielt im gleichen Jahr von der Stadt Fara in Sabina zusätzliche 20 *scudi*, da die Auftraggeber mit dem Tabernakel ausnehmend zufrieden waren (ebenda).
Eine Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) zugeschriebene Skizze des Werks ist im Codex von Oreste Vannoccio Biringucci (Siena, Bib. Com. S IV 1, fol 42v; s. Abb. 10.2) überliefert (Zander 2002, S. 255).
- Materialien:** Weißer Marmor und Alabaster, Bronze, z. T. vergoldet
- Maßangaben:** Höhe: 1,90 m – Durchmesser: 98 cm
- Erhaltungszustand:** Das Gesims des Tambours ist etwas beschädigt, ferner wurde die Vergoldung an einigen Stellen etwas in Mitleidenschaft gezogen. Die Laterne scheint eine spätere Ergänzung zu sein. Hierfür spricht insbesondere eine Zeichnung des Tabernakels, die möglicherweise von Giacinto Barozzi da Vignola stammt und sich im Victoria and Albert Museum in London befindet (Inv. Q 3a 239; s. Abb. 10.3). Diese Zeichnung gibt eine Laterne wieder, deren Gestaltung diejenige der Tambourzone und der Tabernakelkuppel minutiös wiederholt (Schwager 1975, S. 153f; Zander 2002, S. 255f.).
Es stellt sich die Frage, ob das Werk – entsprechend der Zeichnung – ursprünglich im Bereich der Tambourzone und der Laterne mit bekrönenden Pyramiden geschmückt war und ob am Ansatz des Tambours Figuren aufgestellt waren. Ferner befanden sich nach Angaben von Sacchetti Sassetti in den sechs Nischen der Tambourzone ursprünglich bronzene Figuren (Sacchetti Sassetti 1956, S. 22).
- Ausstattungsmedien:** Relief, Figuren?
- Ikonomie:** Relief, Tabernakeltür: Kelch mit Hostie
- Literatur:** Sacchetti Sassetti 1956, S. 21f. u. 27; Walcher Casotti 1960, S. 180f.; Hibbard 1962, S. 30ff; Schwager 1975, S. 153f.; Zander 2002, S. 255f.

Nr. 11 Farfa, Santa Maria

Region:	Latium
aktueller Aufstellungsort:	Farfa (Fara in Sabina, Provinz Rieti), Santa Maria, Seitenschiff
Datierung:	Die Entstehung des Sakramentstabernakels ist in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts einzuordnen. Als mögliche Auftraggeber kommen die Brüder Ranuccio und Alessandro Farnese in Betracht, die ab 1546 nacheinander Inhaber der Kommende waren. Ranuccio Farnese übte dieses Amt von 1546 bis 1563 aus und wurde anschließend von seinem Bruder abgelöst. Beide trugen durch Stiftungen zur Ausstattung der Kirche bei, insbesondere Alessandro Farnese durch eine 1586 erfolgte Freskierung des Langhauses (Robertson 1992, S. 172f.).
Materialien:	Holz, geschnitzt und vergoldet
Maßangaben:	Höhe: 87 cm – Breite: 52 cm – Tiefe: 24,5 cm
Erhaltungszustand:	Gut
Hostienkammer:	Die Tabernakeltür öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakels.
Ausstattungsmedien:	Relief, Figuren
Ikographie:	<u>Relief</u> : Blutspendender Erlöser – anbetende Engel
Literatur:	Boccolini 1932, S. 154; D'Andrea 1985, S. 15

Nr. 12 Farnese, San Salvatore

Region:	Latium
aktueller Aufstellungsort:	Farnese (Provinz Viterbo), San Salvatore, linkes Seitenschiff
Datierung:	Eine Entstehung des Werks ist auf Grund seiner monumentalen Ausmaße ab ca. 1560 denkbar. Eventuell entstand es bereits im Jahr 1557, da diese Datierung als dokumentiertes Entstehungsjahr auf der Karteikarte zu diesem Werk in der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici Roma angegeben ist, jedoch ohne jegliche Quellenangabe.
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet, Buntmarmor
Maßangaben:	Höhe: 2,95 m – Breite: 2 m – Tiefe: 1,15 m (Angaben einschließlich des unteren Sockels)
Erhaltungszustand:	Sehr gut. Im Zentrum der unteren Sockelzone fehlt ein Teil der ursprünglichen Verkleidung. Vermutlich hatte man an dieser Stelle eine zweite Hostienkammer eingerichtet. Es ist anzunehmen, daß unter den Rundbögen der seitlichen Travéen Figuren aufgestellt waren.
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Tempiettofront. Eine zweite Kammer scheint zu einem späteren Zeitpunkt in der unteren Zone des Tabernakelsockels eingerichtet worden zu sein (s. o.).
Ausstattungsmedien:	Figuren
Ikonomie:	<i>Figuren:</i> Kandelaber haltende Engel
Literatur:	Ferranti o.J., S. 201 u. S. 288

Nr. 13 Lucignano, Santa Maria delle Querce

Region:	Toskana
aktueller Aufstellungsort:	Lucignano (Provinz Arezzo), Santa Maria delle Querce, Hochaltar
Aufstellungskontext:	Das an der Rückseite nicht ausgearbeitete Sakramentstabernakel ist dem Sockel eines Ädikularetabels vorgelagert, das im Zentrum ein Ädikulagerahmtes Gnadenbild aufnimmt.
Auftraggeber:	Am Tabernakelsockel sind Wappen mit der Darstellung dreier Kreuzfixe angebracht.
Autorschaft und Datierung:	<p>Der von Giorgio Vasari (1511-1574) entworfene, 1568 begonnene Kirchenbau wurde 1617 geweiht (Procacci 1969, S. 142; Conforti 1993, S. 238f.). Diese Weihe ist als <i>terminus ante quem</i> für die Entstehung des Werks anzusehen, falls es zur ursprünglichen Kirchengestaltung gehört. Dies ist wahrscheinlich, da das in Form eines halben Hexagons gestaltete Tabernakel zur Aufstellung vor einem Retabel vorgesehen war, wie es in Santa Maria delle Querce der Fall ist.</p> <p>Einen weiteren Hinweis für die Datierung bietet eine Zeichnung (London, SJSM, vol. 132, S. 72; s. Abb. 13.5) von dem aus Arezzo stammenden Künstler Teofilo Torri (1555-1623?) (Fairbairn 1998, S. 438f.). Es handelt sich um den Entwurf eines Altars mit einer Ädikulagerahmten Nische, die äußerst übereinstimmend mit denjenigen des Tabernakels ist. Daher dürfte keine allzu lange Zeitspanne zwischen der Entstehung des Entwurfs und der Kleinarchitektur liegen. Somit wird der durch die Baugeschichte gegebene zeitliche Rahmen für die Entstehung des Tabernakels im letzten Drittel des Cinquecento oder im frühen Seicento bestätigt.</p> <p>Da der Kirchenbau bis 1574, dem Todesjahr Giorgio Vasaris, weitestgehend vorangetrieben worden war (Conforti 1993, S. 239), besteht die Möglichkeit, daß der Entwurf für das Sakramentstabernakel von ihm selbst stammt.</p>
Materialien:	Holz, geschnitzt und z. T. vergoldet
Maßangaben:	Höhe: 1,28 m – Breite: 76 cm – Tiefe: 36 cm
Erhaltungszustand:	Sehr gut. Auf den Voluten der Tambourzone war ursprünglich etwas aufgestellt, da sich hier kleine Postamente mit einer Vertiefung befinden. Es könnte sich um Vasen oder Figuren gehandelt haben.
Restaurierungen:	Im Zuge einer im späten 20. Jahrhundert erfolgten Restaurierung wurde das Tabernakel mit durchsichtigem Lack überzogen.
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Tabernakelfront.
Ausstattungsmedien:	Reliefs, Figuren?
Ikongraphie:	<p><u>Reliefs:</u></p> <p><u>Tabernakeltür:</u> Blutspendender Erlöser</p> <p><u>Tabernakelfries:</u> Kelch mit Hostie</p>

Nr. 14 Florenz, San Lorenzo (Tabernakelprojekt für die Cappella dei Principi)

Region: Toskana

Bestimmungsort und aktueller Aufstellungsort:

Das Sakramentstabernakel und das zugehörige Retabel waren für eine Aufstellung in der Westapsis der Cappella dei Principi an San Lorenzo in Florenz bestimmt (Przyborowski 1982, Bd. 1, S. 143). Es kam jedoch nie zu einer Errichtung der Anlage in der Fürstenkapelle. Das Werk wurde bis zu seiner Zerlegung 1779 in der „Stanza del Ciborio“ in den Uffizien aufbewahrt, wo es im Verlauf seiner langwierigen Entstehungsgeschichte auf ein Metallgerüst montiert worden war (ebenda, Bd. 1, S. 128ff. u. S. 141). Nach seiner Zerlegung wurden einige Tabernakelfragmente für den Bau von Altaranlagen (Florenz, Palazzo Pitti, Cappella Palatina; Florenz, San Lorenzo, Cappella dei Principi) sowie für einen Wandschrank wiederverwendet (Florenz, San Lorenzo, Cappella delle Reliquie). Weitere Fragmente werden in verschiedenen Museen aufbewahrt (Florenz, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti; Florenz, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure; London, Victoria and Albert Museum) (ebenda, Bd. 1, S. 316-392).

geplanter Aufstellungskontext:

Das Tabernakel sollte unter dem Rundbogen eines monumentalen Retabels zur Aufstellung kommen. Hierbei handelte es sich um eine Triumphbogen-artige Anlage mit bekrönendem Auszug. Die seitlichen, von Säulen flankierten Travéen waren zur Aufnahme von Reliquiaren bestimmt. Darüber hinaus sollte der Altaraufbau auf das Kostbarste verziert sein (ebenda, Bd. 1, S. 302-316 u. Bd. 2, Abb. 119a).

Auftraggeber:

Zu Beginn der 1590er Jahre initiierte Ferdinand I. das Bauprojekt der Cappella dei Principi, für deren Ausstattung das Tabernakel bestimmt war (ebenda, Bd. 1, S. 42).

Autorschaft und Datierung:

Die früheste Notiz hinsichtlich des Tabernakels ist für das Jahr 1596 überliefert: Es wurden Steinschneider beauftragt, aus zwei Bergkristallblöcken Säulen für das Tabernakel zu schneiden. Spätestens Ende November 1597 war ein Tabernakelmodell vorhanden, das mit einer Kuppel und Säulen aus Bergkristall versehen war. In der folgenden, durch zahlreiche Planungsänderungen charakterisierten Baugeschichte der Kapelle wurden u. a. von Bernardo Buontalenti (1536-1608) verschiedene Tabernakelentwürfe und Modelle geschaffen (ebenda, Bd. 1, S. 119f.; Fara 1995, S. 161ff.). Es wurde jedoch bereits ab 1597 mit der Ausführung einzelner Elemente der Altaranlage und des Sakramentstabernakels begonnen, ohne daß ein definitives Projekt vorlag. Diese Arbeiten betrafen u. a. die acht kristallinen Säulenschäfte und ihre Postamente, Modelle für Evangelistenfiguren, möglicherweise die Tabernakelkuppel sowie verschiedene Tafeln für den Retabel- und den Tabernakelsockel (Przyborowski 1982, Bd. 1, S. 119 u. S. 132f.). Mitte des Jahres 1605 wurde in Erwägung gezogen, mit der Verkleidung des Sockels von Retabel und Tabernakel zu beginnen, sowie mit der Ausführung des ersten Tabernakelgeschosses (ebenda, Bd. 1, S. 131). Im Jahr 1606 verpflichtete sich Giovanni Ambrogio Caron, das zweite Tabernakelgeschoß einschließlich des Gebälks und des Kranzgesimses auszuführen (ebenda, Bd. 1, S. 390). Nach dem Tod Ferdinands I. 1609 verzögerten sich jedoch die Arbeiten an der Anlage erheblich (ebenda, Bd. 1, S. 133). Im Zeitraum von 1609 bis vor 1638 wurden sämtliche Einlagen aus Bergkristall aus den Nischen und Fenstern des Tabernakels entfernt und durch Paragone ersetzt. Die Fenster wurden zu Nischen umgearbeitet, die zur Aufnahme von Figuren gedacht waren (ebenda, Bd. 1, S. 139 u. ders. 1997, S. 303). Zwischen 1605 und 1659 wurde ferner der größte Teil der Evangelisten- und Apostelstatuetten angefertigt.

Die Verkleidung der einzelnen Friese und Geschosse von Retabel und Tabernakel erstreckte sich ebenfalls bis zur Mitte des Jahrhunderts und war 1653 noch nicht abgeschlossen (Przyborowski 1982, Bd. 1, S. 133). 1670, im Todesjahr Ferdinands II., wurden die Arbeiten an der Altaranlage eingestellt. Przyborowski hält es für wahrscheinlich, daß eine Beschreibung des Werks vom 17. Mai 1779 dem bis 1670 vorangetriebenen Stand der Arbeiten entspricht. Demzufolge war das Tabernakel nicht vollendet worden, da anstelle der Kuppel nur ein Provisorium montiert worden war (ebenda, Bd. 1, S. 135 u. Bd. 2, S. 622f.). Ferner blieb eine für das Tabernakelgebälk bestimmte Engelsfigur unvollendet (ebenda, Bd. 1, S. 369). Unter Großherzog Pietro Leopoldo wurde 1779 der in der „Stanza del Ciborio“ in den Uffizien aufgestellte Altar abgebaut, mit der Absicht, die Anlage an ihrem Bestimmungsort in der Fürstenkapelle zu errichten, was jedoch nicht geschah.

Rekonstruktion des Tabernakels:

Die Konzeption des Sakramentstabernakels läßt sich anhand erhaltener Teilstücke, zweier Entwurfszeichnungen sowie mittels einer Beschreibung aus dem Jahr 1779 rekonstruieren. Bei den Zeichnungen handelt es sich um einen ca. 1603/04 von Don Giovanni de' Medici und Matteo Nigetti geschaffenen Entwurf der Altaranlage (Archivio di Stato di Firenze, Imperiale e Real Corte Lorenese, Nr. 5444,2; s. Abb. 14.1) und um eine ca. 1608/09 zu datierende, letzterem zugeschriebene Zeichnung (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 3, B1.7, c. 57; s. Abb. 14.2) (ebenda, Bd. 2, Abb.144; Fara 1995, S. 169f. u. S. 276). Das monumentale Tabernakel war im Untergeschoß über viereckigem und nicht über oktagonalem Grundriß konzipiert, wie Przyborowski in ihrer Rekonstruktion annimmt (Przyborowski 1982, Bd. 2, Abb.119a). Dies geht aus dem Tabernakelentwurf Nigettis hervor, in dem nur im Obergeschoß, nicht aber im Hauptgeschoß Schrägseiten angedeutet werden. Ferner wird in der überlieferten Beschreibung des Werks das Hauptgeschoß als „con Balaustrato architettato attorno nel difuori ad angolj rettj“ beschrieben, während das obere Geschoß als „architettato a balaustro ottangolare“ bezeichnet wird. Das Tabernakel war ferner nur an der Front und den Seiten ausgearbeitet und umfaßte zwei Geschosse. Der hohe Sockel war u. a. mit Reliefs geschmückt, während die Aufstellung zweier Engel auf dem Gesims des Hauptgeschosses vorgesehen war (ebenda, Bd. 2, S. 622ff.).

Bemerkenswert ist die enorme Prachtentfaltung, die in den Materialien und ihrer Verarbeitung zum Ausdruck kommen sollte: nicht nur die Kuppel und die Säulen des Untergeschosses, sondern auch die Ädikulagerahmten Fenster und Nischen, die große, zur Aussetzung der Eucharistie vorgesehene zentrale Kammer sowie Reliefs in der Sockelzone sollten ursprünglich aus Bergkristall bzw. aus anderen transparenten Steinen gefertigt werden (Przyborowski 1997, S. 303; idem 1982, Bd. 1, S. 136). Dabei war im Untergeschoß eine zweireihige, mit Edelsteinverzierten Schaftringen und Kapitellen geschmückte Säulenstellung vorgesehen, bei der die kristallinen Säulen solchen aus Agata di Siena vorgelagert sein sollten (ebenda, Bd. 1, S. 133 u. 136). Erhaltene Teilstücke zeigen ferner, daß für die kostbare Verzierung von Tabernakel und Retabel eine sehr raffinierte Verbindung von Steineinlegearbeiten, Glyptik und Goldschmiedekunst zum Einsatz kam (ebenda, Bd. 1, S. 135).

Materialien:

Marmor, Kristall, Edelsteine, Edelmetall

Maßangaben:

Die Säulenschäfte des Hauptgeschosses sind 70 cm hoch (ebenda, Bd. 1, S. 119). Anhand dieser Angabe sowie der überlieferten Zeichnungen läßt sich eine Höhe des Tabernakels von ca. 4,40 m sowie eine Breite von ca. 1,85 m schätzen.

- Erhaltungszustand:** Folgende Fragmente des Tabernakels sind erhalten und wurden z. T. wiederverwendet:
- Architektonische Struktur: alle 16 Säulen des Untergeschosses, vier Säulen des Obergeschosses und 16 Säulen der Laterne, sieben Ädikulen, Teile des ersten Gebälks sowie das zweite Gebälk und Teile der Verkleidung
- Ausstattung: sechs Reliefs mit Tugenddarstellungen, die Darstellungen des letzten Abendmahls und zweier Vasen, die vier Evangelisten und die Apostel Jacobus Major, Petrus und Paulus sowie ein unvollendeter Engel
- Das Portal des Hauptgeschosses, dessen Treppchen, Teile des ersten Gebälks und der Verkleidung sind verschollen (ebenda, Bd. 1, S. 316-392).
- Hostienkammer und Aussetzung der Eucharistie:** Es bleibt unklar, wo die Hostienkammer plaziert werden sollte. Die zentrale, mit einem transparenten Stein verschlossene Kammer sollte ursprünglich der permanenten Aussetzung der Eucharistie dienen. Eine Aufbewahrung der konsekrierten Hostien im Zentrum des Tabernakelsockels war nicht vorgesehen, da sich an dieser Stelle eine Tafel mit der Darstellung des letzten Abendmahls befand (ebenda, Bd. 2, S. 622). Demzufolge erscheint es plausibel, daß die Einrichtung einer Hostienkammer an der Rückseite des Tabernakelsockels geplant war.
- Ausstattungsmedien:** Figuren, Reliefs, Steineinlegearbeiten
- Ikonographie:**
- Tabernakelsockel: Das letzte Abendmahl – zwei Tafeln mit der Darstellung von Blumenvasen – Spes – Fides – Caritas – Temperantia – Iustitia – Fortitudo
- Tabernakel: Apostel- und Evangelistenfiguren – zwei Engel (ebenda, Bd. 1, S. 134, S. 316-338, S. 356-388 u. Bd. 2, Abb.119a)
- Literatur:** Giusti 1989, S. 64; Przyborowski 1982; Fara 1995, S. 169f. u. S. 276; Przyborowski 1997, S. 303

Nr. 15 Florenz, Certosa di San Lorenzo (del Galluzzo)

- Region:** Toskana
- Provenienz:** Certosa di San Lorenzo (del Galluzzo), bei Florenz, Hochaltar der Konversen. Das Werk befindet sich *in situ*.
- ursprünglicher und aktueller Aufstellungskontext:** Eine monumentale, von einer Ädikula mit gesprengtem Segmentbogengiebel gerahmte Nische hinterfängt das Hochaltartabernakel. Der zur ursprünglichen Ausstattung des späten Cinquecento zugehörige Altar wurde 1773 durch ein Werk Michelangiolo Giovannozzis ersetzt (Leoncini 1996, S. 147).
- Auftraggeber:** Die cinquecenteske Umgestaltung der Kartause, in deren Kontext das Sakramentstabernakel entstand, erfolgte auf Veranlassung der Ordenskirche.
- Autorschaft und Datierung:** Der Innenraum der Kartause wurde ab 1550 einer umfassenden Umstrukturierung und Erneuerung unterzogen, in deren Rahmen im letzten Jahrzehnt des Cinquecento der Hochaltarbereich nach einem Entwurf Lazzeri Casseris neu gestaltet wurde. Die Arbeiten wurden spätestens ab 1593 von Bartolommeo Sarti und dessen Onkel Guido di Niccolò Guidi ausgeführt und leicht modifiziert. Zunächst hatte man in Erwägung gezogen, ein bereits bestehendes marmornes Tabernakel beizubehalten, das erst wenige Jahrzehnte zuvor entstanden war. Schließlich wurde jedoch ein neues Sakramentstabernakel in Auftrag gegeben, das zwischen 1594-96 von Jacopo di Zanobi Piccardi ausgeführt wurde (ebenda, S. 149ff.). Die elf bronzenen, nicht mehr *in situ* befindlichen Statuetten des Werks hingegen wurden 1596 geschaffen, wobei in den entsprechenden Zahlungsnotizen aus den Rechnungsbüchern der Kartause sowohl Giambologna (1524-1608) als auch Antonio Susini (1572-1624) erwähnt werden (Keutner 1955, S. 142; Avery 1978, S. 199; Berger/Krahn 1994, S. 90). Die Frage, inwieweit die Modelle dieser Figuren auf Giambologna oder auf dessen Mitarbeiter Antonio Susini zurückzuführen sind, wurde in der bisherigen Forschung unterschiedlich bewertet und konnte bislang noch nicht eindeutig geklärt werden (Baldinucci 1846, Bd. 4, S. 110; Keutner 1955, S. 143 u. S. 139ff.; Avery 1798, S. 199f.; Berger/Krahn 1994, S. 90). Nach Ansicht von Leoncini belegt die auf das Tabernakel der Kartause bezogene Angaben Baldinuccis, „*Giovan Bologna ebbe a fare un ciborio di marmo*“ sowie die Tatsache, daß der ausführende Künstler Jacopo di Zanobi Piccardi ein enger Mitarbeiter Giambolognas gewesen sei, daß das Tabernakel von Giambologna konzipiert wurde (Baldinucci 1846, Bd. 4, 110; Leoncini 1996, S. 151).
- Materialien:** Weißer Marmor und Buntmarmor, Bronze
- Maßangaben:** Höhe: 3,42 m (Chiarelli 1982, S. 255)
- Erhaltungszustand:** Sehr gut. Ursprünglich war das Tabernakel mit elf Bronzefiguren ausgestattet. In den Nischen befanden sich die Figuren der vier Evangelisten, während in der Tambourzone sechs Engel auf den Postamenten oberhalb der Säulen aufgestellt waren und die Figur des auferstandenen Christus die gesamte Anlage bekrönte (Keutner 1955, S. 142; Chiarelli 1982, S. 255; Avery 1978, S. 199; Leoncini 1996, S. 154). Diese Statuetten befanden sich noch 1791 *in situ*, wurden jedoch kurze Zeit später unter der napoleonischen Herrschaft entwendet (Morreni 1791, Bd. 2, S. 119f.; Keutner 1955, S. 142). Die Figuren Christi und der

Evangelisten Johannes und Matthäus befinden sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York, während ein Engel von der National Gallery in Canberra erworben wurde. Schließlich könnte es sich bei einer Figur im Museum of Art in Kansas um einen Evangelisten dieses Figurenensembles handeln (Keutner 1955, S. 139; Chiarelli 1982, S. 255; Berger/Krahn 1994, S. 90).

Hostienkammer:

Die Hostienkammer befindet sich im Tabernakelsockel und ist durch Türen an der Vorder- und Rückseite zugänglich.

Ausstattungsmedien:

Relief, Figuren

Ikonographie:

Figuren:

Tabernakel, Nischen: Vier Evangelisten – auferstandener Christus (nicht *in situ*)

Tabernakel, Tambourzone: Sechs Engel (verschollen)

Relief:

Tabernakelsockel, Tür: Phönix, Hostie mit Christusmonogramm

Literatur:

Moreni 1791, S. 119f.; Baldinucci 1846, Bd. 4, S. 110; Keutner 1955, S. 139-144; Avery 1978, S. 199-201; Berger/Krahn 1994, S. 90-82; Chiarelli 1982, S. 255f.; Chiarelli/Leoncini 1982, S. 30; Leoncini 1996, S. 147ff.

Nr. 16 Florenz, Santa Croce

Region: Toskana

Provenienz: Florenz, Santa Croce, Hochaltar

ursprünglicher

Aufstellungskontext:

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde auf dem Hochaltar von Santa Croce ein monumentales Triumphbogenretabel errichtet. Die Arbeiten an der Struktur werden durch ein Dokument aus dem Jahr 1602 belegt, in dem es heißt: „*ultimamente nell'ornamento per l'altare maggiore et dorature di esso et delli angeli si è speso scudi mille [per] dare perfetione dell'opera cominciata dalla felice memoria del Ser.mo Gran Duca Cosimo*“ (Archivio di Santa Croce, cod. 428, fol 33v u. 34r, in Medri 1986, S. 255; s. auch Paolucci 1980, S. 217). Nach Angaben von Moisè wurden die zwei Türen, die zu beiden Seiten des Altars in die Struktur eingelassen sind und zum Chor führen, nach Entwürfen Buontalenti geschaffen (Moisè 1845, S. 174). Diese ohne Quellennachweis veröffentlichte Notiz hat dazu geführt, den Entwurf der gesamten Struktur Buontalenti zuzuschreiben (Paolucci 1980, S. 216f.).

Das Ensemble wurde 1869 vom Hochaltar entfernt. Verschiedene schriftliche und bildliche Quellen des 19. Jahrhunderts geben Aufschluß über die Beschaffenheit des Retabels (Medri 1986, S. 254f; s. auch Abb. 16.4). Die hölzerne Anlage bestand aus geschlossenen seitlichen Travéen mit jeweils einer Nische, in denen ursprünglich die Figuren der Heiligen Elena und Konstantin aufgestellt waren. Diese Figuren wurden zu einem späteren Zeitpunkt durch Gemälde mit Darstellungen der Heiligen Dominikus und Franziskus ersetzt (Moisè 1845, S. 174; Medri 1986, S. 251). Das Zentrum der Struktur bildete ein geöffnetes, von vier Säulen begrenztes Joch, dessen Tonnengewölbe das Sakramentstabernakel überfing. Die seitlichen Travéen wurden von einer Balustrade mit Cherubim abgeschlossen, während der Bogen von einem Ornament mit Kreuzifix bekrönt wurde. Seitlich des Altars befanden sich „*due imbasamenti di noce con due postergali e nicchia*“ mit zwei vergoldeten Leuchterengeln (ebenda, S. 251).

aktueller Aufstellungsort: Florenz, Santa Croce, Transept

Auftraggeber:

Das im Rahmen der Umgestaltungsmaßnahmen von Santa Croce entstandene Sakramentstabernakel wurde der zeitgenössischen Überlieferung Lapinis zufolge von Cosimo I. gestiftet (Lapini 1900, S. 163). Hierfür spricht ferner die Tatsache, daß die *Operai* von Santa Croce den Herzog in einem Schreiben vom Februar 1566 um Marmor für den neuen Hochaltar sowie um die Stiftung eines neuen Sakramentstabernakels bitten, auch wenn Cosimo I. ihnen in seinem Antwortschreiben nur die Beschaffung des Marmorblocks zusichert (Hall 1979, S. 19 u. 170).

Autorschaft und Datierung:

Das Tabernakel wurde von Giorgio Vasari (1511-1574) entworfen, während dessen Ausführung seit dem späten 16. Jahrhundert traditionellerweise Dionigi Nigetti zugeschrieben wurde (Bocchi 1591, S. 151f.; Richa 1754, S. 104). Aus dem bereits erwähnten Schreiben der *Operai* vom Februar 1566 geht jedoch hervor, daß Vasari das Tabernakelmodell Battista Botticelli anvertraut hatte: „*...un ciborio sull'altare, del quale ne ha facto un modello detto Giorgino, quale ha relapsato in mano di Maestro Batista Botticelli*“ (Hall 1979, S. 170). Botticelli führte gewöhnlich größere hölzerne Strukturen für Vasari aus, während Nigetti für feinere und kleiner dimensionierte Holzschnitzarbeiten zuständig war. Nach Ansicht von Paolucci sprechen die Dimensionen des Tabernakels und die „nicht überragende“ Qualität der

Schnitzarbeit für eine Ausführung durch Botticelli. Paolucci weist jedoch darauf hin, daß sich die Möglichkeit einer Auftragserteilung an Nigetti durch Botticelli oder eine Zusammenarbeit beider nicht ausschließen lassen (Paolucci 1980, S. 217). Die malerische Ausstattung könnte von Battista Naldini geschaffen worden sein (ebenda, S. 217).

Das Schreiben vom Februar 1566 stellt einen *terminus ante quem* für die Entstehung des Tabernakelmodells dar (Hall 1979, S. 19 u. 170). Nach Angaben von Lapini wurde das Werk am 7. April 1569 auf dem Hochaltar errichtet (Lapini 1900, S. 163; Hall 1979, S. 19).

- Materialien:** Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
- Maßangaben:** Die Höhe des Tabernakels wird auf ca. 4 m geschätzt. Maße der zentralen Baldachinstruktur des Retabels: Höhe 8,20 m – Breite 4,30 m – Tiefe 2,37 m (Medri 1986, S. 256)
- Erhaltungszustand / Restaurierung:** Die zur ursprünglichen Ausstattung zählenden Nischenfiguren sind ebenso wie die Hostienkammertür verschollen. Verschiedene Retabelfragmente haben sich erhalten, zu denen das Tonnengewölbe, die beiden Nischen sowie eine Säule zählen (ebenda, S. 257-262; s. Abb. 16.5 u. 16.6). 1966 wurden diese Fragmente sowie das Tabernakel durch das Hochwasser des Arno beschädigt. Die gesamte Struktur wurde 1967-73 restauriert (Paolucci 1980, S. 217). Die Retabelfragmente befinden sich im Depot von Santa Croce.
- Hostienkammer:** Neben der eigentlichen Hostienkammer sind am Tabernakelsockel zwei weitere, vermutlich später hinzugefügte abschließbare Kammern untergebracht. Es bleibt unklar, ob sie der Aufbewahrung der konsekrierten Hostien dienen.
- Ausstattungsmedien:** Malerei, Figuren (Lapini 1900, S. 163)
- Ikongraphie:** *Malerei*, (Ädikulen): Auferstandener Christus, ferner eine nicht erhaltene und zwei unbekannt Darstellungen
- Malerei*, (Lünetten) und entsprechende *Inschriften* (Tambour):
1. Das Pashamahl – „*AGNUS OCCISUS AB ORIGINE MUNDI*“
 2. Die Mannalese – „*PATER NOSTER DAT PANEM DE CELO VERUM*“
 3. Moses schlägt Wasser aus dem Fels – „*PETRA ERAT CHRISTUS*“
 4. Elias und der Engel – „*AMBULAVIT IN FORTITUDINEM CIBI ILLIUS AD MONTEM DEI*“
- Inschriften* (schmale Travéen):
1. „*AB INITIO PROXIMUM*“
 2. „*IN MEDIO PRAEFIGURATUM*“
 3. „*SINE FINE MANSURUM*“
- Die vierte Inschrift konnte nicht autopsiert werden.
- Literatur:** Bocchi 1591, S. 151f.; Lapini 1900, S. 163; Richa 1754, S. 104; Moisé 1845, S. 173f.; Hall 1979, S. 19 u. 170; Paolucci 1980, S. 216ff.; Medri 1986, S. 251 u. 254f.; Satkowski 1993, S. 97

Nr. 17 Florenz, Santo Spirito

- Region:** Toskana
- Provenienz:** Florenz, Santo Spirito, Hochaltar. Das Werk befindet sich *in situ*.
- ursprünglicher und aktueller Aufstellungskontext:** Im Rahmen der von Giovan Battista Caccini geleiteten Umbaumaßnahmen des Chorbereichs entstand eine monumentale Baldachinarchitektur, unterhalb derer der Hochaltar und das Sakramentstabernakel zur Aufstellung kamen.
- Auftraggeber:** Die Errichtung des gesamten Hochaltarkomplexes erfolgte auf Veranlassung des Stifters Giovanni Battista Michelozzi (Schmidt 1971, S. 95; Acidini Luchinat 1996, S. 337).
- Autorschaft und Datierung:** Die Arbeiten am Hochaltarbereich wurden 1599 unter der Leitung von Giovan Battista Caccini (1556-1613) aufgenommen (Schmidt 1971, S. 95; Acidini Luchinat 1996, S. 337ff.). In Zusammenarbeit mit zahlreichen Künstlern wurde im gleichen Jahr ein sehr detailliertes Modell für die gesamte Anlage angefertigt, worauf im September 1599 die Grundsteinlegung folgte (Acidini Luchinat 1996, S. 339). Es ist anzunehmen, daß Caccini als leitender Architekt den Entwurf für das Sakramentstabernakel geschaffen hat (Schmidt 1971, S. 135, Anm. 142), welches von Giovanni Battista Cennini ausgeführt worden ist (Bocchi 1677, S. 141; Acidini Luchinat 1996, S. 355). Die das Tabernakel stützenden Konsolen sind auf Gherardo Silvani (1579-1675) und Agostino Bugiardini, genannt „Ubal dini“ (?-1623) zurückzuführen (Baldinucci 1846, Bd. 3, S. 291; Acidini Luchinat 1996, S. 355), während die vier Bronzestatuetten möglicherweise im Umkreis des Francesco Susini (um 1575 bis um 1646) entstanden sind (Es handelt sich hierbei um einen bei Paatz 1953, S. 186, Anm. 139 zitierten Hinweis von Friedrich Kriegbaum). Die Anlage wurde anlässlich der Hochzeit Cosimos II. mit Maria Magdalena von Österreich im Oktober 1608 geweiht, war jedoch zu dem Zeitpunkt noch in Einzelheiten unvollendet (Schmidt 1971, S. 102). Hinsichtlich der Entstehung des Tabernakels ist bekannt, daß 1602 an dem aus Konsolen gebildeten Tabernakelsockel gearbeitet wurde (Acidini Luchinat 1996, S. 339). Die Tatsache, daß das hölzerne Tabernakelmodell 1608 gemäß dem Wunsch des Stifters der Kirche Santa Maria in Gradi in Arezzo geschenkt wurde (Schmidt 1971, S. 135, Anm. 142), spricht dafür, daß das Werk zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt war. Ferner ist durch ein Dokument aus dem Jahr 1610 ein *terminus ante quem* für die Anfertigung der bronzenen Tabernakelfiguren gegeben (Acidini Luchinat 1996, S. 355).
- Materialien:** Weißer Marmor und Buntmarmor, Bronze, z. T. vergoldet
- Hostienkammer:** Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tempietto.
- Ausstattungsmedien:** Figuren
- Ikongraphie:** Figuren:
Tabernakel: Vier Evangelisten
Baldachinarchitektur: Johannes der Täufer – Johannes der Evangelist – heiliger Petrus – heiliger Augustinus
- Literatur:** Bocchi 1677, S. 141; Baldinucci 1846, Bd. 3, S. 290f.; Paatz 1953, S. 186, Anm. 139; Schmidt 1971, S. 102ff.; Acidini Luchinat 1996, S. 337-356

Nr. 18 Panzano, Santa Maria Assunta

Region:	Toskana
Provenienz:	Es ist unklar, ob das Tabernakel aus dem Vorgängerbau von Santa Maria Assunta stammt.
aktueller Aufstellungsort:	Panzano (Greve in Chianti, Provinz Florenz), Santa Maria Assunta
Datierung:	Vermutlich entstand das Werk in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Erhaltungszustand:	Gut
Ausstattungsmedien:	Malerei, Figuren?
Ikongraphie:	<u>Malerei</u> : Der auferstandene Christus
Literatur:	Torriti 1999, S. 88f.

Nr. 19 Pontorme, San Michele Arcangelo

Region:	Toskana
Provenienz:	Pontorme (Empoli, Provinz Florenz), San Michele Arcangelo, Hochaltar. Das Werk befindet sich <i>in situ</i> .
ursprünglicher und aktueller Aufstellungskontext:	Das Tabernakel ist in der zentralen Nische eines Triumphbogenretabels aufgestellt.
Auftraggeber:	Das Retabel wurde von der Compagnia del Crocifisso gestiftet. Diesen Schluß lassen Darstellungen im oberen Bereich der Pilaster zu, die das Kreuz anbetende Figuren im Büßergewand zeigen. Auf der Predella ist ebenfalls eine Figur im Büßergewand dargestellt (Privitera 1996 ¹ , S. 61; s. Abb. 19.6).
Autorschaft:	Die Tafeln mit den Darstellungen des Erzengels Michael und Johannes' des Täufers wurden von Girolamo Macchietti (1535-1592) geschaffen (Borghini 1584, S. 605; Baldinucci 1846, Bd. 3, S. 509; Privitera 1996 ¹ , S. 61ff.). Die Szenen der Predella hingegen wurden von seiner Werkstatt ausgeführt, in der zum Entstehungszeitpunkt des Retabels Domenico Cresti genannt „Il Passignano“ (1559-1638) und Niccolò Betti (1550-1617) arbeiteten. Möglicherweise wurden diese Szenen von letzterem geschaffen (ebenda, S. 61, 64 u. 148). Es läßt sich nicht nachweisen, ob auch der Entwurf der gesamten Anlage auf Macchietti zurückzuführen ist. Dies wäre jedoch denkbar, zumal es sich bei der Struktur um die Wiederholung eines traditionellen Modells handelt und Macchietti ferner sporadisch als Architekt gearbeitet hat (ebenda, S. 62 u. 148).
Datierung:	Einen <i>terminus ante quem</i> für die Aufnahme der Arbeiten an der Struktur stellt die Visitation der Kirche 1568 durch den Bischof Alfonso Binnarini dar. Das Sakramentstabernakel war zu dem Zeitpunkt noch nicht vollständig ausgeführt und unbemalt. In einer weiteren Visitation im Jahr 1576 wird die Ausstattung des Hochaltars lobend erwähnt und die Auskleidung des Werks mit roter Seide verordnet. Dies legt es nahe, daß die Anlage 1576 vollendet war. Die von Macchietti geschaffenen Heiligenfiguren werden von Privitera um 1575 datiert (ebenda, S. 148).
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	<u>Tabernakel</u> : Höhe: ca. 2 m <u>Retabel</u> : Höhe: ca. 4 m – Breite: ca. 3 m
Erhaltungszustand:	Es fehlt eine Tafel der Predella, die vermutlich eine Figur im Büßergewand zeigte, entsprechend einer Darstellung im linken Predellenteil (ebenda, S. 61; s. Abb. 19.6). Anstelle dieser Tafel wurde zu einem späteren Zeitpunkt eine abschließbare Kammer eingerichtet (s. o.).
Hostienkammer:	Eine nachträglich in der Predella eingerichtete abschließbare Kammer könnte als Hostienkammer gedient haben.
Ausstattungsmedien:	Malerei
Ikongraphie:	<u>Malerei</u> : <u>Retabel, Predella</u> : Heiliger Paulus – das Wunder des Kalbes – ein Mitglied der Bruderschaft im Büßergewand – Salomo – das letzte

Abendmahl – David – eine nicht erhaltene Darstellung (Figur im
Büßergewand? S. o.) – die Geburt Mariens – heiliger Petrus

Retabel, seitliche Travéen: Erzengel Michael – Johannes der Täufer

Retabelfries: Taube des Heiligen Geistes

Tabernakel: Kelch mit Hostie

Literatur:

Borghini 1584, S. 605; Balducci 1846, Bd. 3, S. 509; Privitera 1996¹,
S. 61ff. u. 148; Privitera 1996², S. 107

Nr. 20 Campagnatico, San Giovanni Battista

Region:	Toskana
aktueller Aufstellungsort:	Campagnatico (Provinz Grosseto), San Giovanni Battista, Hochaltarbereich
Datierung:	16. Jahrhundert
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Höhe: 1,95 m. Der Durchmesser variiert von 94 cm bis 71 cm.
Erhaltungszustand:	Insgesamt gut. Das Holz ist ziemlich wurmstichig. Die Tür der Hostienkammer fehlt. Das Kruzifix sowie große Teile der Plinthe sind moderne Ergänzungen.
Ausstattungsmedien:	Malerei
Ikongraphie:	<i>Malerei:</i> Der auferstandene Christus – Johannes der Täufer – Maria – Petrus – Paulus. Eine weitere Darstellung muß sich auf der Tabernakeltür befunden haben.

Nr. 21 Civitella Paganico, San Michele Arcangelo

- Region:** Toskana
- Provenienz:** Civitella Paganico (Provinz Grosseto), San Michele Arcangelo, Hochaltar (Mostra di opere d'arte 1981, S. 158)
- aktueller Aufstellungsort:** Civitella Paganico, San Michele Arcangelo, Hochaltarbereich
- Autorschaft und Datierung:** Die Tafelmalereien werden Bartolomeo Neroni, genannt „Il Riccio“ (ca. 1505-1571) zugeschrieben (Berenson 1905, S. 102). Der auf dem Tabernakel dargestellte Erzengel Michael weist zahlreiche Übereinstimmungen mit demjenigen des Gemäldes „Madonna mit Jesuskind und Heiligen“ in Chiusure auf, das von Neroni signiert und 1538 datiert ist. Daher könnte das Tabernakel um diesen Zeitpunkt entstanden sein (Mostra di opere d'arte 1981, S. 158f.).
- Materialien:** Holz, geschnitzt, bemalt (Tempera) und vergoldet
- Maßangaben:** Höhe (ohne Kugel): 1,67 m
- Restaurierung:** Aus dem 1981 veröffentlichten Restaurierungsbericht geht hervor, daß das Werk vor den Instandsetzungsmaßnahmen in einem sehr schlechten Zustand war. Das sehr wurmstichige Holz wurde nicht mehr richtig vom Leim zusammengehalten, zahlreiche Elemente fehlten. Der Farbauftrag war beschädigt und verschmutzt. Bei der Restaurierung wurden fehlende Partien ergänzt, die Struktur gereinigt und lackiert. Auch erfolgte eine Restaurierung der Bemalung durch Aquarellfarben (ebenda, S. 159).
- Erhaltungszustand:** Die Tür der Hostienkammer mit einer Darstellung des heiligen Christophorus wurde 1976 gestohlen. Ferner handelt es sich bei der bekrönenden Kugel um eine moderne Ergänzung (ebenda, S. 158). Der Zustand des Werks scheint sich seit der vor 1981 vorgenommenen Restaurierung nicht wesentlich verschlechtert zu haben.
- Hostienkammer:** Es ist unklar, ob die Hostienkammer zur Vorder- oder zur Rückseite ausgerichtet war.
- Ausstattungsmedien:** Malerei
- Ikongraphie:** *Malerei:*
Das Tabernakel wird von sechs gemalten Figuren geschmückt, oberhalb derer sich jeweils eine ihnen zugeordnete monochrome Darstellung befindet:
Erzengel Michael – nicht identifizierte Szene
Eine nicht identifizierte heilige Nonne – die Verkündigung
Der auferstandene Christus – Gottvater
Heiliger Blasius – Geißelung Christi
Johannes der Täufer – nicht identifizierte Szene
Heiliger Christophorus – nicht identifizierte Szene
Friesinschrift: „HIC EST PANIS VIVUS QUI DE COELO DESCENDIT“
- Literatur:** Berenson 1905, S. 102; Nicolosi 1910, S. 67; Mostra di opere d'arte 1981, S. 158f; Santi 1999, S. 109

Nr. 22 Montemerano, San Giorgio

Region:	Toskana
Provenienz:	Eine Visitationsakte belegt, daß 1596 ein Sakramentstabernakel auf dem Hochaltar von San Giorgio aufgestellt war (Sebregondi, S. 104). Es läßt sich zwar nicht nachweisen, ob es sich um den Untersuchungsgegenstand handelt, jedoch würde die Darstellung des heiligen Georg auf dem Tabernakel für eine Provenienz aus San Giorgio sprechen.
aktueller Aufstellungsort:	Montemerano (Manciano, Provinz Grosseto), San Giorgio, rechter Querschiffarm.
Auftraggeber und Autorschaft:	Bruscalupi führt ohne Quellenangaben einen Künstler namens Saturnino di M. Paulo an, der das Werk im Auftrag von Pietro Vanni geschaffen haben soll (Bruscalupi 1907, S. 554f.). Beide Personen sind der Forschung völlig unbekannt. Anhand von stilistischen Aspekten wurden die Malereien einem Sienser Maler aus der Werkstatt des Beccafumi zugeschrieben und in das vierte Jahrzehnt des Cinquecento datiert (Martini 1994, S. 183; Sebregondi 2000, S. 106).
Datierung:	16. Jahrhundert, möglicherweise 1530-40 (s. o.)
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Höhe (ohne Kreuz): 1,75 m – maximaler Durchmesser: 70 cm
Erhaltungszustand / Restaurierung:	Das Werk wurde 1986-1988 restauriert. Vor der Instandsetzung war es in einem schlechten Zustand, wozu mißglückte vergangene Restaurierungsmaßnahmen und Eingriffe in die Struktur erheblich beigetragen hatten. Diese betrafen sowohl die hölzerne Struktur als auch die Vergoldung und die polychrome Fassung des Werks. Im Rahmen der Instandsetzung wurden frühere Eingriffe z. T. wieder rückgängig gemacht, um die ursprüngliche Beschaffenheit des Tabernakels so weit wie möglich wiederherzustellen. Ferner wurde die Laterne samt eines bekrönenden Kruzifixes über einer Weltkugel ergänzt (Lupi 1989, S. 185ff.).
Hostienkammer:	Die Hostienkammer ist durch eine vergitterte und durchlöchernde Tür zugänglich.
Ausstattungsmedien:	Malerei, Reliefs
Ikographie:	<i>Malerei:</i> Weihrauchspendende Engel – heiliger Laurentius – Maria in der Glorie – heiliger Georg kämpft mit dem Drachen <i>Reliefs:</i> Adler <i>Sockelinschrift:</i> „CRISTI CORPUS AVE SANTA DE VIRGINE NATÚ“
Literatur:	Bruscalupi 1907, S. 554f; Martini 1989, S. 185-190; Martini 1994a, S. 182f; Sebregondi 2000, S. 104-107

Nr. 23 Pitigliano, Museo Palazzo Orsini

Region:	Toskana
Provenienz:	Sovana (Provinz Grosseto), Dom San Pietro (Corridori 2004, S. 108). Es ist anzunehmen, daß das Werk ursprünglich auf dem Hochaltar aufgestellt war, wie es für die Toskana im Cinquecento charakteristisch war.
aktueller Aufstellungsort:	Pitigliano (Provinz Grosseto), Museo Palazzo Orsini
Datierung:	Eine Entstehung des Werks ist auf Grund seiner Konzeption über dem Grundriß eines halben Hexagons mit angrenzenden seitlichen Travéen ab ca. 1560 denkbar (s. Kapitel IV. 1a).
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Höhe: 2,27 m – Breite: 1,82 m – Tiefe: 80 cm
Erhaltungszustand / Restaurierung:	Das Sakramentstabernakel ist sehr wurmstichig und weist an zahlreichen Stellen Beschädigungen der Struktur und der Vergoldung auf. Es fehlen sämtliche Kapitelle, die im Zuge einer Restaurierung ergänzt wurden, sowie die Laterne, ein Teil der Tambourzone und einer Säule.
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tempietto.
Ausstattungsmedien:	Figuren?
Literatur:	Corridori 2004, S. 108

Nr. 24 Volterra, Museo Diocesano d'Arte Sacra

Region:	Toskana
Provenienz:	Volterra (Provinz Pisa), Sant'Andrea, Cappella Mannucci (Fiumi 1980 ² , S. 40)
aktueller Aufstellungsort:	Volterra, Museo Diocesano d'Arte Sacra
Datierung:	Das Werk ist inschriftlich in das Jahr 1574 datiert („ANNO DOMINI MDLXXIV“). Die Inschrift befindet sich am Sockel.
Materialien:	Marmor (u. a. Alabaster), Kupfer, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Höhe: 1,01 m – maximaler Durchmesser: 35 cm
Erhaltungszustand:	Drei Kapitelle sowie das Gesims der Laterne sind beschädigt, ferner ist die kupferne Tür der Hostienkammer in einem schlechten Zustand. Das Gebälk weist einen Riß auf und scheint versetzt worden zu sein. Hierauf lassen Löcher an der Unterseite des Architravs schließen, die vermutlich ursprünglich der Befestigung der Kapitelle dienten. Die Kapitelle sind heute durch vergoldete Holzstücke mit dem Architrav verbunden.
Ausstattungsmedien:	Malerei
Ikonographie:	<p><u>Malerei:</u></p> <p><u>Tempiettofront:</u> Blutspendender Erlöser</p> <p><u>Tür der Hostienkammer:</u> Kelch mit Hostie</p> <p><u>Friesinschrift:</u> „ISTE EST PANIS QUEM DEDIT NOBIS DOMINUS AD VESCENDUM“</p>
Literatur:	Fiumi 1980 ² , S. 40; Bavoni 1997, S. 116; Kubersky-Piredda/Salort Pons 2007, S. 240f.

Nr. 25 Buonconvento, Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia

Region:	Toskana
Provenienz:	Piana (Buonconvento, Provinz Siena), Santa Innocenza, Hochaltar (Brogi 1897, S. 47)
aktueller Aufstellungsort:	Buonconvento, Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia
Auftraggeber:	Vielleicht wurde das Werk vom Leiter der Rektoratskirche Ippolito Draghi gestiftet, dessen Wappen im oberen Bereich der Hostienkammer-tür dargestellt ist (Giuducci 1998, S. 66).
Autorschaft und Datierung:	Die Malereien werden einem Sienser Maler aus dem Umkreis des Riccio zugeschrieben und um 1570 datiert (Giuducci 1998, S. 71).
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Höhe: 1,28 m. Der Durchmesser variiert von 58 cm bis zu 32 cm.
Erhaltungszustand:	Mittelmäßig. Das Holz ist wurmstichig, ferner sind die meisten Kapitelle sowie das Gesims beschädigt. An den Basen und Kapitellen der Säulen sowie am Gesims wurden Elemente ergänzt. Der bekrönende Kuppelabschluß hat sich nicht erhalten. Von einer Inschrift unterhalb des Gebälks, die zu einem späteren Zeitpunkt übermalt wurde, ist nur noch das Wort „descendit“ erhalten.
Restaurierungen:	Das Werk zeigt Spuren von Restaurierungsmaßnahmen.
Ausstattungsmedien:	Malerei
Ikongraphie:	<i>Malerei:</i> Auferstandener Christus – Verkündigung (auf zwei Bildfelder verteilt) – Heimsuchung – Erzengel Michael – heilige Katharina <i>Inschrift</i> (unterhalb des Gebälks): „(Hic est panis vivus de coelo) DESCENDIT“
Literatur:	Brogi 1897, S. 47; Giuducci 1998, S. 66f. u. S. 71

Nr. 26 Casole d'Elsa, San Pietro

Region:	Toskana
Provenienz:	Casole d'Elsa (Provinz Siena), San Pietro, Hochaltar
ursprünglicher Aufstellungskontext:	Das Sakramentstabernakel war über einer Stufe auf dem Hochaltar aufgestellt (Brogi 1897, S. 56).
aktueller Aufstellungsort:	Unbekannt
Datierung:	16.-17. Jahrhundert
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Höhe: 1,31 m (Giffi Ponzi 1988, S. 115f.)
Ausstattungsmedien:	Malerei
Ikonographie:	<p><i>Malerei:</i></p> <p><u>Stufe:</u> Das letzte Abendmahl – die Fußwaschung der Apostel</p> <p><u>Tabernakel:</u> Vier Evangelisten – auferstandener Christus – Kelch mit Hostie (Brogi 1897, S. 56)</p>
Literatur:	Giffi Ponzi 1988, S. 115f.; Brogi 1897, S. 56

Nr. 27 Casole d'Elsa, Santa Maria Assunta

Region:	Toskana
Provenienz:	Casole d'Elsa (Provinz Siena), Santa Maria Assunta, Hochaltar. Das Werk befindet sich seit wenigen Jahren wieder <i>in situ</i> .
ursprünglicher und aktueller Aufstellungskontext:	Das Sakramentstabernakel bekrönt ein Retabel, das in Form eines durchbrochenen Stufenunterbaus gestaltet ist. Die gesamte Anlage befindet sich seit wenigen Jahren wieder <i>in situ</i> .
Autorschaft:	Die Zuschreibungen der Malereien an Alessandro Casolani (1552/53-1607?) erscheinen nicht fundiert (Bagnoli/Cianferoni 1996, S. 121; Giffi Ponzi 1988, S. 115).
Datierung:	Ein <i>terminus post quem</i> für die Entstehung der Anlage ist durch das zwischen 1532 und 1536 von Baldassare Peruzzi für den Sieneser Dom geschaffene Hochaltarretabel gegeben. Es war im 16. Jahrhundert vorbildlich für zahlreiche Retabel im Sieneser Raum, die diesen Typus des durchbrochenen gestuften Altaraufbaus rezipierten (siehe Kapitel V.2 d) 1). Nach Brogi wurde „Die Flucht nach Ägypten“ im mittleren Register des Stufenunterbaus im 17. Jahrhundert geschaffen (Brogi 1897, S. 54).
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet. Die Malereien des Stufenunterbaus wurden auf Holz ausgeführt, mit Ausnahme der Flucht nach Ägypten (Öl auf Leinwand) (ebenda, S. 54).
Maßangaben:	Höhe des Tabernakels: ca. 1,50 m-1,70 m – Durchmesser: ca. 60-70 cm
Erhaltungszustand / Restaurierung:	Die in Einzelteile zerlegte Anlage befand sich in einem sehr schlechten Zustand, bevor sie durch eine Restaurierung in den 1990er Jahren instandgesetzt wurde (Giffi Ponzi 1988, S. 115; La Porta 2002, S. 45).
Hostienkammer:	Bei der heutigen Aufstellung des Werks ist die Hostienkammertür zum Kirchenraum hin ausgerichtet. Bei der Aufstellung eines Tabernakels auf einem Stufenunterbau öffnete sich die Hostienkammer gewöhnlich zur Rückseite, da die in einer beträchtlichen Höhe gelegene Kammer nur über eine Leiter oder Treppe bedient werden konnte. Da eine solche liturgische Bedienung von der Vorderseite ausgeschlossen werden kann, muß die Ausrichtung des Tabernakels bei der vor wenigen Jahren erfolgten Wiederaufstellung der Anlage verändert worden sein. Ein kastenförmiges zweites Tabernakel, das sehr wahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt entstanden ist, befindet sich auf der Altarmensa.
Ausstattungsmedien:	Malerei
Ikongraphie:	<u>Malerei:</u> <u>Stufenunterbau, unteres Register:</u> Die Berufung Petri – heiliger Bischof – heiliger Rochus – die Berufung Paulus' <u>Stufenunterbau, mittleres Register:</u> Die Flucht nach Ägypten <u>Stufenunterbau, oberes Register:</u> Erzengel Michael – die Madonna in der Glorie – heiliger Bischof (Brogi 1997, S. 54) <u>Tabernakel:</u> Heiliger Bischof – ein nicht identifizierter Heiliger – Kelch mit Hostie – Erzengel Michael? – heiliger Bischof – das sechste Joch konnte nicht autopsiert werden

Literatur:

Brogi 1897, S. 54; Bagnoli/Cianferoni 1996, S. 121; La Porta 2002, S. 45

Nr. 28 Eremo di Lecceto, Santissimo Salvatore

- Region:** Toskana
- Provenienz:** Eremo di Lecceto (Siena, Provinz Siena), Santissimo Salvatore, Hochaltar. Das Werk befindet sich *in situ*.
- Aufstellungskontext:** Das Sakramentstabernakel ist in ein Triumphbogenretabel integriert.
- Auftraggeber:** Sigismondo Chigi stiftete das Tabernakel sowie ein zugehöriges Retabel (Bacci 1939, S. 330; Guiducci 1990, S. 254). Das Wappen des Stifters befindet sich an der Rückseite des Tabernakelfußes (Abb. 28.3).
- Autorschaft und Datierung:** Das Werk entstand zwischen 1509 und 1525. Das auf dem Tabernakel dargestellte Wappen zeigt als Emblem die Eiche, die 1509 in das Wappen der Chigi-Familie aufgenommen wurde. Einen *terminus ante quem* für die Entstehung des Werks hingegen stellt der Tod Sigismondo Chigis 1525 dar. Vermutlich wurde es von einem römischen Bildhauer geschaffen (ebenda).
Einem Dokument des Konvents zufolge, dessen Datierung unbekannt ist, wurde das Sakramentstabernakel jedoch erst 1560 auf dem Hochaltar aufgestellt. Das zugehörige, ebenfalls von Chigi gestiftete Retabel, das in diesem Dokument als „arco“ bezeichnet wird, wurde niemals in seiner ursprünglichen Form errichtet. Es ist anzunehmen, daß dieser marmorne Altaraufbau von Sigismondo Chigi in Einzelteilen nach Eremo di Lecceto gebracht worden war, da berichtet wird, daß im Laufe der Zeit die Hälfte der Elemente abhanden gekommen seien (ebenda). Die genaue Entstehungszeit des heute über dem Hochaltar befindlichen Retabels bleibt unklar, ebenso wie die Frage, ob zu dessen Errichtung Teile des von Sigismondo Chigi gestifteten Retabels verwendet wurden. Anhand stilistischer Aspekte ist eine Entstehung des Retabels im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts oder im frühen 17. Jahrhundert anzunehmen.
- Materialien:** Marmor, z. T. vergoldet
- Erhaltungszustand:** Insgesamt gut. Die zwei Türen der Hostienkammer haben sich nicht erhalten. Die bekrönende Christusfigur hielt sehr wahrscheinlich ursprünglich ein Kreuz in der Linken. Es bleibt unklar, ob die Vergoldungen im Bereich des Tabernakelsockels original sind.
- Hostienkammer:** Die Hostienkammer war durch Türen an der Vorder- und Rückseite zugänglich. Ein zweites kleines Tabernakel, das sehr wahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt eingerichtet wurde, befindet sich im Sockel des Retabels.
- Ausstattungsmedien:** Figur, Reliefs
- Ikongraphie:** Figur: Der Auferstandene Christus
Reliefs: Zwei anbetende Engel mit Kelch und Hostie, die den Gekreuzigten zeigt
Inschriften:
Tabernakelfries: „HIC EST PANIS VIVUS DE COELO DESCENDENS“
Tabernakelsockel: „QUI MANDUCAT HUNC PANEM VIVET IN AETERNUM“
- Literatur:** Bacci 1939, S. 330; Guiducci 1990, S. 254

Nr. 29 Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra

- Region:** Toskana
- Provenienz und ursprünglicher Aufstellungskontext:** Montalcino (Provinz Siena), Dom San Salvatore, Hochaltar. Aus einer Notarsakte des Diözesanarchivs von Montalcino geht hervor, daß das Tabernakel 1593 mit vier Leuchter haltenden Engeln auf dem Hochaltar aufgestellt war (Bagnoli 1997, S. 134). Diese Aufstellung läßt den Schluß zu, daß das Werk auf einem Stufenunterbau aufgestellt war, wie er für den Sieneser Raum im 16. Jahrhundert charakteristisch war (siehe Kapitel V.2. d) 1). Das Tabernakel wurde 1680 der Kirche Sant'Egidio in Montalcino geschenkt (Guerrini 1998, S. 153).
- aktueller Aufstellungsort:** Das Sakramentstabernakel sowie die vier Domenico Cafaggi zugeschriebenen Leuchterengel befinden sich im Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra von Montalcino.
- Autorschaft und Datierung:** Ein *terminus ante quem* für die Entstehung des Werks ist durch eine Notarsakte aus dem Jahr 1593 gegeben (Bagnoli 1997, S. 134). Die Tafelmalereien werden Alessandro Casolani (1552/53-1607?) zugeschrieben (Sricchia Santoro 1980, S. 80; La Porta 2002, S. 45). Die Zuschreibung wird anhand von stilistischen Übereinstimmungen mit dem 1598 in Auftrag gegebenen Werk Casolanis „Madonna mit Jesuskind und Heiligen“ (Siena, Compagnia dei Disciplinati) begründet (Sricchia Santoro 1980, S. 80). Die Autorschaft der Leuchterengel wird in der Fachliteratur auf Domenico Cafaggi (1530-1606) zurückgeführt, allerdings wird dies nicht überzeugend begründet. Ferner bleibt unklar, ob es sich bei den vier Cafaggi zugeschriebenen Engeln, die sich im Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra von Montalcino befinden, um die originalen Assistenzfiguren handelt (Bagnoli 1997, S. 134f; Guerrini 1998, 152f.).
- Materialien:** Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
- Maßangaben:** Höhe: 2,68 m – maximaler Durchmesser: 77 cm. Die Maße der vier Kandelaber haltenden Engel variieren zwischen 1,15 m und 1,17 m.
- Erhaltungszustand:** Insgesamt sehr gut. Das Holz ist sehr wurmstichig. An der Rückseite wurden Teile des Gebälks beschädigt und wieder angeklebt.
- Hostienkammer:** Die eigentliche Hostienkammer war im Tabernakelgehäuse eingerichtet. Eine zweite Kammer wurde sehr wahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt im Tabernakelsockel eingerichtet.
- Ausstattungsmedien:** Malerei
- Ikonographie:** Malerei: Blutspendender Erlöser – heiliger Michael – heiliger Franziskus – heiliger Augustinus – heiliger Andreas – heilige Maria
Sockelinschrift: „HOSTIA QUAE CAELI (/) PANDIT OSTIUM“
- Literatur:** Sricchia Santoro 1980, S. 80f.; Bagnoli 1997, S. 134f.; Guerrini 1998, S. 153; La Porta 2002, S. 45

Nr. 30 Radicondoli, Santi Simone e Giuda

Region:	Toskana
Provenienz:	Radicondoli (Provinz Siena), Santi Simone e Giuda, Hochaltar. Das Werk befindet sich <i>in situ</i> .
ursprünglicher und aktueller Aufstellungskontext:	Das Sakramentstabernakel bekrönt ein Retabel, das in Form eines durchbrochenen Stufenunterbaus gestaltet ist.
Datierung:	Ein <i>terminus post quem</i> für die Entstehung der Anlage ist durch das zwischen 1532 und 1536 von Baldassare Peruzzi (1481-1536) für den Sieneser Dom geschaffene Hochaltarretabel gegeben. Es war im 16. Jahrhundert Vorbildlich für zahlreiche Retabel im Sieneser Raum, die diesen Typus des durchbrochenen gestuften Altaraufbaus rezipierten (s. Kapitel V.2 d) 1). Einen <i>terminus ante quem</i> hingegen stellt die Pastoralvisite von Monsignore Luca Alamanni im Jahr 1599 dar (La Porta 2002, S. 45).
Autorschaft:	Die Autorschaft der vier Leuchterengel wird von La Porta Domenico Cafaggi (1530-1606) (unteres Paar) und Domenico Arrighetti (oberes Paar) zugeschrieben, allerdings ohne Angabe von Quellen (ebenda, S. 45). Während Brogi die Malereien mit der Sieneser Schule und eventuell mit Bartolomeo Neroni genannt „Il Riccio“ (ca. 1505-1571) in Verbindung bringt (Brogi 1897, S. 446), verweist La Porta auf stilistische Übereinstimmungen mit dem Werk Cristofano Rusticis (1560-1640) (La Porta 2002, S. 45).
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet. Die Malereien des Stufenunterbaus wurden auf Holz ausgeführt, mit Ausnahme des heiligen Markus (Öl auf Leinwand) (Brogi 1897, S. 446).
Maßangaben:	<u>Tabernakel:</u> Höhe ca. 1,70 m-1,80 m – Durchmesser 60 cm. Malereien: 50 cm × 20 cm <u>Malereien des unteren Registers:</u> 40 cm × 40 cm bzw. 17 cm × 40 cm <u>Malereien des oberen Registers:</u> 27 cm × 12 cm bzw. 27 cm × 62 cm (Brogi 1897, S. 446).
Erhaltungszustand:	Gut
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Tempiettorückseite. Eine zweite Hostienkammer scheint zu einem späteren Zeitpunkt im Retabelsockel eingerichtet worden zu sein.
Ausstattungsmedien:	Malerei
Ikongraphie:	<u>Malerei:</u> <u>Stufenunterbau, unteres Register:</u> Das Opfer des Melchisedech? – heiliger Markus – heiliger Lukas – Elias und der Engel <u>Stufenunterbau, oberes Register:</u> Heiliger Johannes – das letzte Abendmahl – heiliger Matthäus Die Taube des Heiligen Geistes ist im kassettierten Feld an der Unterseite dieses Registers dargestellt. <u>Tabernakel:</u> Auferstandener Christus – heiliger Simon – heiliger Petrus – Madonna mit Kind – heiliger Paulus – heiliger Judas (Brogi 1897, S. 446)

Literatur:

Brogi 1897, S. 446; La Porta 2002, S. 45

Nr. 31 San Gimignano, ehemaliger Konvent San Domenico

Region:	Toskana
aktueller Aufstellungsort:	San Gimignano (Provinz Siena), ehemaliger Konvent San Domenico, Kapelle
Datierung:	Spätes 16. Jahrhundert – Mitte des 17. Jahrhunderts
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Das Tabernakel ist mindestens 2,50 m hoch.
Erhaltungszustand / Restaurierung:	Die hölzerne Struktur ist relativ intakt geblieben. Die polychrome Bemalung hat sich weniger gut erhalten und läßt Restaurierungsmaßnahmen erkennen. In die zentrale Nische wurde ein neuzeitliches Ölgemälde mit der Darstellung zweier, den eucharistischen Kelch haltender Engeln eingefügt.
Ausstattungsmedien:	Malerei, Figuren?
Literatur:	Brogi 1897, S. 495

Nr. 32 Siena, San Niccolò del Carmine

Region:	Toskana
aktueller Aufstellungsort:	Siena, San Niccolò del Carmine, Hochaltar
Aufstellungskontext:	Das Sakramentstabernakel bekrönt ein gestuftes Retabel.
Datierung:	Ein <i>terminus post quem</i> für die Entstehung der Anlage ist durch das zwischen 1532 und 1536 von Baldassare Peruzzi für den Sieneser Dom geschaffene Hochaltarretabel gegeben. Es war im 16. Jahrhundert vorbildlich für zahlreiche Retabel im Sieneser Raum, die diesen Typus des durchbrochenen gestuften Altaraufbaus rezipierten (siehe Kapitel V.2 d) 1).
Materialien:	Marmor
Erhaltungszustand:	Gut
Ausstattungsmedien:	Figuren?
Literatur:	Lusini 1907, S. 57

Nr. 33 Sinalunga, San Giovanni Battista

Region:	Toskana
aktueller Aufstellungsort:	Farnetella (Sinalunga, Provinz Siena), San Giovanni Battista, Hochaltar
Datierung:	Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts (Mangiavacchi 1994, S. 189)
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Erhaltungszustand:	Gut
Maßangaben:	Höhe: 1,14 m – Breite: 68 cm – Tiefe: 58 cm
Hostienkammer:	Die Hostienkammer ist sowohl von den drei ausgearbeiteten Seiten des Tempietto als auch von der vierten, flachen Rückseite her über Türen zugänglich (Mangiavacchi 1994, S. 189f.)
Literatur:	Mangiavacchi 1994, S. 189f.

Nr. 34 **Aliena, Sant' Eutizio**

Region:	Umbrien
aktueller Aufstellungsort:	Aliena (Norcia, Provinz Perugia), Sant'Eutizio
Autorschaft:	Die Malereien wurden vielleicht von dem römischen, in Cascia tätigen Maler Frangipani geschaffen ((Fabbi 1975, S. 452).
Datierung:	Als Entstehungsdatum wird das Jahr 1570 angegeben, allerdings ohne Quellenangabe (Fabbi 1975, S. 452).
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tempietto.
Ausstattungsmedien:	Malerei
Ikongraphie:	<i>Malerei:</i> Heiliger Petrus – blutspendender Erlöser – heiliger Paulus <i>Inschriften:</i> <u>Sockel:</u> „HIC EST PANIS VIVUS QUI DE CELO DESCENDIT“ <u>Fries:</u> „HIC DEUM ADORA“
Literatur:	Fabbi 1975, S. 452

Nr. 35 Assisi, San Francesco, Museo del Tesoro

- Region:** Umbrien
- Provenienz:** Assisi (Perugia), San Francesco, Unterkirche
- aktueller Aufstellungsort:** Assisi, San Francesco, Museo del Tesoro
- Aufstellungskontext:** Bildliche Quellen des 19. Jahrhunderts belegen eine Aufstellung des Werks auf dem oberhalb des Franziskusgrabs befindlichen Altar der Unterkirche. Aus zwei überlieferten Druckgraphiken (Fea 1820, Tafel 3; Bruscelli 1824, Tafel 29, s. Abb. 35.8) und einem Gemälde (Abb. 35.9) geht hervor, daß das Sakramentstabernakel im 19. Jahrhundert über einem zweiten, in eine Stufe integrierten und wahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt entstandenen Tabernakel errichtet war.
- Auftraggeber:** Aus Dokumenten des Konvents geht hervor, daß die Kanoniker von San Francesco das Sakramentstabernakel in Auftrag gaben (Gambutì 1980, S. 169). Das Wappen des Franziskanerordens schmückt die Attikazone unterhalb der Balustrade.
- Autorschaft und Datierung:** Im November 1570 beauftragten die Kanoniker von San Francesco den Architekten Galeazzo Alessi (1512-1572), ein Tabernakel zu entwerfen. Im Januar des folgenden Jahres präsentierte Alessi seine Entwürfe dem Konvent, woraufhin ein Vertrag abgeschlossen wurde. Das Werk wurde von Giulio Danti (1500-1575) ausgeführt (Pascoli 1730, S. 289; Gambuti 1980, S. 169).
Ascani Maddoli hat die erwähnten Tabernakelentwürfe mit zwei Zeichnungen im Metropolitan Museum in New York (Rogers Fund) in Verbindung gebracht (Ascani Maddoli 1975, S. 224). Auf Grund der Übereinstimmungen mit dem ausgeführten Werk ist es gesichert, daß die Zeichnungen mit dem Tabernakel in Zusammenhang stehen. Dies belegen die Gesamtproportionen und einige architektonische Details, aber insbesondere das bekrönende Motiv der vier Figuren, die einen kleinen Tempietto stützen. Ascani Maddoli geht davon aus, daß es sich hierbei um die von Alessi geschaffenen Entwürfe handelt. Diese Möglichkeit ist zwar in Betracht zu ziehen, jedoch läßt sich nicht ausschließen, daß das Tabernakel in diesen Zeichnungen von einem anderen Künstler rezipiert wurde.
- Materialien:** Das Tempietto-Tabernakel besteht aus einem hölzernen Kern, der mit versilbertem und vergoldetem Kupfer verkleidet ist. Die architektonischen Einzelelemente sowie die skulpturale Ausstattung wurden in Bronze gegossen und dementsprechend versilbert bzw. vergoldet.
- Erhaltungszustand / Restaurierung:** Das Werk ist insgesamt gut erhalten. Die architektonische Struktur weist kleine Beschädigungen auf, ferner wurde die Oberfläche des Metalls an zahlreichen Stellen durch Korrosion in Mitleidenschaft gezogen. Zahlreiche Balauster der unteren Balustrade wurden ersetzt. Darüber hinaus fehlt der größte Teil der vergoldeten Blumen, die ursprünglich den Fries des Hauptgeschosses schmückten.
Ein Teil des Tabernakelsockels, der fotografisch dokumentiert ist, befindet sich nicht mehr *in situ* (Abb. 35.1). Es handelt sich hierbei um ein Postament und um vier, die gesamte Anlage stützende bronzene Löwenfiguren. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehörten diese Elemente ursprünglich zum Sockel, da sie von Bedeutung für die Gesamtproportionen des Werks sind. Das Sakramentstabernakel wirkt ohne diese Elemente etwas labil und die Proportionen erscheinen gedrungener. Für die Originalität dieser Sockelelemente spricht ferner ihre Beschaffenheit aus Bronze sowie die Tatsache, daß die Aufsockelung

eines Tabernakels über vier stützenden Figuren charakteristisch für das Cinquecento ist (s. Kapitel V.2 b) 2). Das besagte Foto zeigt darüber hinaus einen sich verjüngenden Abschluß der Anlage mit einem bekrönenden Kruzifix und zwei Engeln, die einen Rosenkranz halten. Diese Struktur scheint nicht original zu sein, da sie hinsichtlich ihrer Ornamentik und der Beschaffenheit der Engel von der restlichen Anlage abweicht. Den Abschluß bildet heute eine ergänzte Laterne über einer Kuppel. Darüber hinaus läßt sich nicht nachweisen, ob die Ädikulen der seitlichen Travéen bereits ursprünglich mit einer Vergitterung versehen waren. Eine Restaurierung des Werks erfolgte vor 1926 (Gambutì 1980, S. 169).

Maßangaben:	Höhe: 1,95 m – Breite und Tiefe: 1 m
Hostienkammer:	Die Tür der Hostienkammer ist in eine der Ädikulen eingelassen. Es bleibt unklar, ob die Kammer zur Vorder- oder Rückseite des Tabernakels ausgerichtet war.
Ort für Aussetzungen:	Falls die Ädikulen der seitlichen Joche von Beginn an eine Vergitterung aufwiesen, so war die permanente Aussetzung der Eucharistie in die Konzeption des Tabernakels miteinbezogen.
Ausstattungsmedien:	Reliefs, Figuren
Ikongraphie:	<i>Figuren:</i> Vier Gewandfiguren stützen den bekrönenden Tempietto <i>Reliefs, Tympana der Ädikulen:</i> Taube des Heiligen Geistes innerhalb eines Kranzes
Literatur:	Pascoli 1730, S. 289; Fea 1820, Tafel 3; Bruscellì 1824, Tafel 29; Rossi 1873, S. 29; Fratini 1882, S. 319-322; Ascani Maddoli 1975, S. 224; Gambuti 1980, S. 167-170

Nr. 36 Avéndita, San Procolo

- Region:** Umbrien
- aktueller Aufstellungsort:** Avéndita (Cascia, Provinz Perugia), San Procolo, Hochaltar
- Aufstellungskontext:** Das Sakramentstabernakel wurde erst nachträglich in seinen aktuellen Aufstellungskontext – ein Triumphbogen-artiges, mit einer zentralen Nische versehenes Retabel – integriert. Dies beweist die Tatsache, daß die nach hinten ausgerichteten, für den heutigen Betrachter nicht sichtbaren Schmalseiten des Werks skulptural ausgearbeitet sind.
- Autorschaft und Datierung:** Die Autorschaft des Tabernakels wird Camillo Angelucci (nachweisbar zwischen 1540-84) zugeschrieben, da es große Ähnlichkeit mit dem ihm zugeschriebenen, 1565 für Santo Stefano in Mevale geschaffenen Werk aufweist (Fabbi 1965, S. 194; Petrocchi 1996, S. 63). Da es jedoch nicht gesichert ist, ob das Tabernakel vor oder nach demjenigen aus Mevale entstanden ist, käme als Autor auch der Vater des Künstlers, Gaspare Angelucci in Betracht, dessen Tätigkeit bis 1563 nachweisbar ist. Der zeitliche Rahmen für die Entstehung des Werks ist daher von der Jahrhundertmitte bis zum Ende der nachweisbaren Tätigkeit Camillos im Jahr 1584 anzusetzen.
- Materialien:** Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
- Hostienkammer:** Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakels. Eine zweite, später zu datierende Hostienkammer befindet sich im Retabelsockel.
- Ausstattungsmedien:** Malerei, Reliefs, Figuren
- Ikongraphie:**
- Malerei:
- Hauptseiten: Das letzte Abendmahl – Christus am Ölberg
- Reliefs:
- Vorderseite: Die Auferstehung Christi – segnender Gottvater mit Weltkugel
- Figuren:
- Schmalseiten: Heiliger Petrus – heiliger Paulus (die Figuren der nach hinten ausgerichteten Schmalseiten konnten nicht autopsiert werden)
- Literatur:** Fabbi 1965, S. 194; Fabbi 1975, S. 445; Petrocchi 1996, S. 63; Nardicchi 2001, S. 116f.

Nr. 37 Bettona, Santa Maria Maggiore

- Region:** Umbrien
- Provenienz:** Bettona (Provinz Perugia), Santa Maria Maggiore, Hochaltar. Das Werk befindet sich *in situ*.
- Auftraggeber, Autorschaft und Datierung:** Das Werk wurde 1590 im Auftrag der Sakramentsbruderschaft von Cruciano Egiduzio aus Bettona geschaffen. Dies belegen folgende Inschriften: „CRUCIANUS EGIDIUTIUS BITTONIENSIS OPIFEX“ (linke Tabernakelseite, Ädikulasockel) – „SUMPTIBUS SOCIETATIS S.MI CORP.IS X.I TOTIUSQ MAG.AE COM.IS BICT.II ERECTU~“ (rechte Tabernakelseite, Ädikulasockel). Die Jahreszahl „MDLXXX“ ist rückseitig unterhalb der Kuppel eingraviert.
- Materialien:** Weißer Marmor und Buntmarmor, vergoldetes Holz, bemaltes Kupfer (hintere Tabernakeltür) und Kupfer (?), vergoldet (vordere Tabernakeltür)
- Maßangaben:** Höhe: ca. 2,70 m – maximale Breite: ca. 1,20 m
- Erhaltungszustand:** Sehr gut. Die Steineinlegearbeit mit floralem Motiv an der Rückseite scheint später entstanden zu sein ebenso wie die darüber befindliche Inschrift „PHASE VETUS TERMINAT“. Die Originalität der hinteren Tabernakeltür ist nicht gesichert. Auf Grund stilistischer Aspekte wäre eine deutlich frühere Entstehung des Türchens denkbar. Möglicherweise wurde es erst bei der seicentesken Umgestaltung der Tabernakelrückseite samt der dort befindlichen Hostienkammer integriert. Die Tabernakeltür ist erhalten, befindet sich aber nicht mehr *in situ*.
- Restaurierungen:** Bereits 1900 erfolgte eine Restaurierung des Werks. Die drei Restauratoren gravierten ihre Namen und die Jahreszahl „1900“ in das Tympanon auf der rechten Tabernakelseite. Die jüngste Restaurierung wurde Ende 2006 abgeschlossen.
- Hostienkammer:** Eine Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakelsockels, während eine zweite in die Rückwand des Tempietto eingelassen war.
- Ausstattungsmedien:** Opus sectile, Malerei, Relief, Figuren?
- Ikongraphie:** Opus sectile, Tabernakelfront: Kelch mit Hostie, die ein Christusmonogramm mit Kruzifix zeigt
- Malerei, rückwärtige Tabernakeltür: Schmerzensmann (nicht *in situ*)
- Relief, vordere Tabernakeltür: Der auferstandene Christus
- Literatur:** Guardabassi 1872, S. 35; Pompilj 1901, S. 12; Briganti/Magnini 1910, S. 333

Nr. 38 Bevagna, Sant'Agostino

Region:	Umbrien
aktueller Aufstellungsort:	Bevagna (Provinz Perugia), Sant'Agostino, Hochaltar
Datierung:	Eine Entstehung des Werks ist auf Grund seiner größeren Dimensionen ab ca. 1560 denkbar.
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Gesamthöhe (einschließlich des Sockels): 2,68 m – Breite: 1,03 m – Tiefe (des Sockels): 82 cm
Erhaltungszustand:	<p>Insgesamt gut. Die hölzerne Struktur weist viele kleine beschädigte Partien auf, ebenso sind Bemalung und Vergoldung an vielen kleinen Stellen in Mitleidenschaft gezogen worden. Im Zentrum des Sockels, oberhalb der Hostienkammer, befand sich ursprünglich ein ovales Element, vielleicht eine malerische Darstellung. Im Untergeschoß fehlen ein kleiner Teil des Gesimses sowie zwei Festons, die sich ursprünglich über den Nischen befanden. Das Obergeschoß weist mehrere Oculi auf, die sehr wahrscheinlich als solche gedacht waren, da sie im Gegensatz zur ovalen Öffnung im Sockel keine Befestigungsspuren aufweisen und zudem mit goldener Farbe umrahmt sind. Das Gleiche gilt für die geöffneten Ädikulen des Obergeschosses.</p> <p>Die Tür der Hostienkammer wurde ersetzt, ebenso wie ein Teil der rechten Ädikula des Untergeschosses. Ferner wurde die Belegung einiger Stufen des Sockels ersetzt. Die zwei Reliefs der Sockelzone könnten nachträglich hinzugefügt worden sein. Die nicht abschließbare, durch zwei Flügel zu öffnende Tür der Rückseite sowie das bekrönende Kruzifix sind wahrscheinlich nicht original.</p>
Hostienkammer:	Eine Hostienkammer befindet sich im Zentrum des Sockels. Es läßt sich nicht mehr feststellen, ob darüber hinaus eine Hostienkammer im Tabernakel selbst eingerichtet war, die über eine Tür an der Rückseite oder an der rechten Ädikula des Untergeschosses zugänglich gewesen sein könnte.
Ort für Aussetzungen:	Möglicherweise wurde die Eucharistie im Obergeschoß ausgesetzt, das sich zu drei Seiten hin öffnet.
Ausstattungsmedien:	Reliefs, Figuren?
Ikographie:	<u>Reliefs</u> : Mannalese – Opfer des Melchisedech?

Nr. 39 Cascia, Museo dell'Ex-Chiesa Sant'Antonio Abate

Region:	Umbrien
Provenienz:	Aus einer Visitationsakte geht hervor, daß sich das Tabernakel spätestens seit 1712 in Sant'Antonio Abate befunden hat (Fabbi 1975, S. 248).
aktueller Aufstellungsort:	Cascia (Provinz Perugia), Museo dell'Ex-Chiesa Sant'Antonio Abate, Hochaltar
Datierung:	Eine Entstehung des Sakramentstabernakels ist auf Grund seiner Monumentalität ab ca. 1560 denkbar. Der Sockel sowie die seitlichen Stufen wurden aller Wahrscheinlichkeit nach zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt.
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Höhe (einschließlich des Sockels): ca. 2,80 m – maximale Breite und Tiefe: ca. 1 m
Erhaltungszustand:	Mittelmäßig. Das Werk ist an zahlreichen Stellen beschädigt. Die durch Voluten gebildeten Giebel der Ädikulen, welche die Gemälde rahmen, haben sich nicht erhalten, ebensowenig wie die Giebel der ihnen übergeordneten Ordnung (nur an der Front und an der rechten Seite ist jeweils eine Volute erhalten). Die Balustraden beider Geschosse wurden an der Frontseite stark beschädigt, ferner haben sich von insgesamt einundzwanzig Figuren nur sechs erhalten. Einige verschollene Statuetten sind jedoch fotografisch überliefert (Abb. 39.9). Die vielfach beschädigte Vergoldung wurde an den entsprechenden Stellen mit Klebestreifen überzogen. Darüber hinaus wurden die Türen der im Sockel befindlichen Hostienkammer ersetzt, ebenso wie das Gemälde der Rückseite.
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnete sich ursprünglich zur Vorder- und Rückseite. Dies gilt auch für die sehr wahrscheinlich später eingerichtete Hostienkammer im Tabernakelsockel.
Ausstattungsmedien:	Malerei, Figuren
Ikongraphie:	<u>Malerei, Ädikulen:</u> Christus am Ölberg – Geißelung Christi – Dornenkrönung – Engelspietà <u>Figuren:</u> Ein heiliger Kardinal mit Kirchenmodell – zwei heilige Bischöfe mit Kirchenmodell – zwei weitere, nicht identifizierte Heilige – der Auferstandene
Literatur:	Fabbi 1975, S. 343f.

Nr. 40 Cascia, Santa Maria

Region:	Umbrien
aktueller Aufstellungsort:	Cascia (Provinz Perugia), Santa Maria, Sakristei
Datierung:	Aus einem Dokument geht hervor, daß das Werk 1567 in Auftrag gegeben wurde (Fabbi 1975, S. 259).
Autorschaft:	Das Sakramentstabernakel wurde von Francesco Piergentili geschaffen (Fabbi 1975, S. 259).
Materialien:	Holz, geschnitzt und vergoldet
Maßangaben:	Höhe: 1,80 m – Breite: 70 cm
Hostienkammer:	In die rechte Nische des Hauptgeschosses ist die Hostienkammertür eingelassen. Vermutlich handelt es sich hierbei um die ursprüngliche Kammer, da die übrigen zwei, die in der mit Weinlaub geschmückten Frieszone und im Sockel eingerichtet wurden, nicht original zu sein scheinen.
Ausstattungsmedien:	Reliefs
Ikonographie:	<u>Reliefs:</u> <u>Tabernakelsockel:</u> Weinlaub <u>Nischen des Hauptgeschosses:</u> Jesaja – David – Jeremia – Daniel – Ezechiel – Malachias
Literatur:	Fabbi 1975, S. 259

Nr. 41 Castel San Giovanni, San Giovanni Battista

Region:	Umbrien
aktueller Aufstellungsort:	Castel San Giovanni (Provinz Perugia), San Giovanni Battista
Auftraggeber, Autorschaft und Datierung:	Das Werk wurde mit einem 1559 datierten Vertrag zwischen dem Holzschnitzer Matteo Scarscioni (oder Scarsoni) und einem Auftraggeber namens Graziano aus Castel San Giovanni in Verbindung gebracht. In diesem Vertrag wurde die Anfertigung eines Tabernakels innerhalb eines Jahres zum Preis von 21 Scudi und gemäß einer Zeichnung festgelegt: „ <i>unum tabernaculum de ligno cum coppula, cruce et pallis et cum figuris sex de releviorium sanctorum</i> “ (Metelli 1985, S. 116; Metelli 2001, S. 200). Unabhängig von dieser Information ist eine Entstehung des Werks im Zeitraum von kurz vor der Jahrhundertmitte bis in das frühe 17. Jahrhundert denkbar.
Materialien:	Holz, geschnitzt
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tempietto.
Ausstattungsmedien:	Figuren, Malerei
Ikonographie:	<p><u>Figuren:</u></p> <p><u>Nischen:</u> Nicht autopsierte Heiligenfiguren</p> <p><u>Malerei:</u></p> <p><u>Tür der Hostienkammer:</u> Kelch mit Hostie</p>
Literatur:	Metelli 1985, S. 116f; Metelli 2001, S. 200f.

Nr. 42 Montefalco, Museo Comunale di San Francesco

Region:	Umbrien
Provenienz:	Montefalco (Provinz Perugia), Sant'Agostino, Hochaltar
aktueller Aufstellungsort:	Das Tabernakel befindet sich seit 1950 im Museo Comunale di San Francesco von Montefalco.
Autorschaft und Datierung:	Durch die Inschrift „ADI 8 DE OTOBRE 1569 M. ORFEO DA FANO PINSIT“ ist belegt, daß Ercole Orfei aus Fano 1569 die malerische Dekoration des Sakramentstabernakels geschaffen hat. Diese Inschrift befand sich ursprünglich an einem Tabernakelgesims und wurde, bevor sie im Zuge einer Restaurierung zum Teil übermalt wurde, auf „la traversa sotto la cupola“ übertragen (Toscano 1990, S. 263).
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Höhe: 2 m – Breite: 96 cm – Tiefe: 96 cm
Erhaltungszustand:	Es hat sich keine der beiden Tabernakeltüren erhalten, jedoch ist eine auf einem alten Foto überliefert (s. Abb. 42.2). Die Künstlerinschrift wurde z. T. übermalt (s. o.), ferner fehlt das bekrönende Kreuzifix. Im Obergeschoß sind an den Schmalseiten viereckige Eintiefungen bzw. Öffnungen zu sehen, die möglicherweise der Befestigung von Elementen gedient haben.
Restaurierungen:	Das Tabernakel weist Spuren einer vergangenen Restaurierung auf (s. o.).
Hostienkammer:	Die Hostienkammer war durch Türen an der Vorder- und Rückseite des Tabernakelgehäuses zugänglich.
Ausstattungsmedien:	Malerei, Figuren?
Ikonographie:	<p><u>Malerei:</u></p> <p><u>Ädikulen:</u> Heilige Clara – heiliger Nicola von Tolentino – Johannes der Täufer (nicht erhaltene Tür) – eine unbekannte Darstellung (nicht erhalten)</p> <p><u>Tondi:</u> Heiliger Petrus – heiliger Paulus</p> <p><u>Giebel (über einer Tür der Hostienkammer):</u> Taube des heiligen Geistes</p> <p><u>Inschriften:</u></p> <p>Sockelzone des Obergeschosses: „CHARITAS“</p> <p>Fries des Obergeschosses: „IN TRINITATE UNUM SOLUM“</p>
Literatur:	Nessi/Scarpellini 1972, S. 73; Chiaretti 1973, S. 28; Toscano 1990, S. 263

Nr. 43 Norcia, Museo della Castellina

Region:	Umbrien
Provenienz:	Möglicherweise stammt das Tabernakel aus der 1592 geweihten Kapuzinerkirche von Norcia, da die Maria Immacolata – die Patronin des Ordens – auf dem Tambour dargestellt ist (Angaben des Museo della Castellina).
aktueller Aufstellungsort:	Norcia (Provinz Perugia), Museo della Castellina
Datierung:	Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Eventuell wurde das Sakraments-tabernakel für die 1592 geweihte Kapuzinerkirche von Norcia geschaffen (s. o.).
Materialien:	Holz, geschnitzt und vergoldet
Erhaltungszustand:	Die Struktur ist bis auf den beschädigten Sockel gut erhalten. Es fehlen das linke Treppengeländer sowie Elemente des rechten Geländers. Die seitlichen Wände des Sockels wurden ersetzt, ebenso wie der hintere Abschluß des rechten Geländers. Darüber hinaus ist die geschnitzte Rankenstruktur im Zentrum des Unterbaus beschädigt. Im Untergeschoß waren nachweislich Figuren in den Nischen aufgestellt, da sich in einer Nische noch ein kleiner Metallspeer auf der Stellfläche befindet. Ferner weisen alle vier über den Nischen befindlichen Spiegel zwei Löcher auf, an denen ursprünglich etwas befestigt war. Es fehlen zudem die Hand des Auferstandenen auf der Tabernakeltür sowie einige bekrönende Pyramiden und Vasen der Balustrade des Untergeschosses.
Maßangaben:	Höhe: 1,78 m – Breite: (Sockel) 1,63 m – Tiefe: (Sockel) 59 cm
Hostienkammer:	Die Hostienkammer ist durch eine Tür an der Vorderseite der Kleinarchitektur zugänglich.
Ort für Aussetzungen:	Der Tabernakelsockel öffnet sich im Zentrum zu einem Raum, der durch eine Gitter-artige Rankenstruktur einsichtig ist. Die Auskleidung dieses Raums mit altem braunen Stoff, der möglicherweise ursprünglich rot gewesen ist, deutet auf eine Aussetzung der Eucharistie hin.
Ausstattungsmedien:	Figuren, Reliefs
Ikongraphie:	<u>Reliefs</u> : Der auferstandene Christus – Maria auf der Mondsichel

Nr. 44 Piedipaterno, Kommunalarchiv

Region:	Umbrien
Provenienz:	Piedipaterno (Vallo di Nera, Provinz Perugia), Santa Maria dell'Eremita
aktueller Aufstellungsort:	Das Werk wird zur Zeit in Einzelteilen im Kommunalarchiv von Piedipaterno aufbewahrt.
Auftraggeber:	Möglicherweise wurde das Sakramentstabernakel von einem Bischof gestiftet, da die Schmalseiten mit Darstellungen von Bischofsmützen geschmückt sind.
Datierung:	Die Gestaltung und Ornamentik des gesprengten Giebels sowie die malerische Dekoration der Schmalseiten lassen eine Entstehung im späten 16. bzw. im frühen 17. Jahrhundert vermuten.
Materialien:	Holz, geschnitzt und bemalt
Maßangaben:	Höhe (ohne Sockel): 1,05 m – Breite: 88 cm – Tiefe: 45 cm
Erhaltungszustand:	Das Werk ist in einem schlechten Zustand. Es fehlen der fotografisch dokumentierte Sockel (Abb. 44.1) sowie der obere Abschluß des Tabernakels. Die architektonische Struktur weist beschädigte Partien auf: Es fehlen Stützen und Kapitelle, ferner ist die Balustrade beschädigt. Es wurde jedoch vor allem die polychrome malerische Dekoration in Mitleidenschaft gezogen.
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakels.
Ausstattungsmedien:	Malerei
Ikonomie:	<p><i>Malerei:</i></p> <p><u>Untergeschoß:</u> Ein nicht identifizierter Heiliger – blutspendender Erlöser – Sonne in Strahlenkranz (Lünette) – ein nicht identifizierter Heiliger</p> <p>Die Darstellungen des Obergeschosses sind nicht mehr identifizierbar.</p> <p><i>Inschriften:</i></p> <p><u>Untergeschoß, Frontseite, Fries:</u> „DEUS QUI DE C(O)ELO DESCENDIT“</p> <p>Die Friesinschriften der seitlichen Travéen sind unlesbar.</p> <p><u>Obergeschoß, Fries:</u> “SUB COMEDE GRATIS TIBI [...] RESTAT VIA A(M)BULAVIT IN FORTITUDE CIBI USQUE AD MONDET”</p>

Nr. 45 Spello, San Lorenzo

Region:	Umbrien
Provenienz:	Spello (Provinz Perugia), San Lorenzo, Hochaltar
aktueller Aufstellungsort:	Spello, San Lorenzo, Sakramentskapelle
Auftraggeber:	Die Kanoniker von San Lorenzo gaben das Werk in Auftrag.
Autorschaft und Datierung:	<p>1583 wurde der Orvietaner Ludovico Scalza mit der Anfertigung eines Tabernakels für San Lorenzo beauftragt. Er sollte in Rom zunächst ein Modell und anschließend das Tabernakel ausführen, das auf seine Kosten nach Spello transportiert werden sollte. Das Vorhaben scheiterte nach Angaben Felicettis durch den Tod Scalzas zu einem unbekanntem Zeitpunkt vor 1587, was zu einer langwierigen Kontroverse um die bereits von den Kanonikern gezahlten 300 scudi geführt habe (Felicetti 1999, S. 235 u. S. 241). Falls diese Angaben zutreffend sind, kann es sich nicht um den gleichnamigen, ebenfalls aus Orvieto stammenden Ludovico Scalza mit den Lebensdaten (1532-1617) handeln.</p> <p>1587 wurde ein neuer Vertrag mit dem römischen Bildhauer und Antiquitätenhändler Flaminio Vacca (1538-1605) abgeschlossen. Die Vertragsbedingungen waren weitestgehend dieselben, allerdings mit präziseren Angaben zu den zu verwendenden Marmorsorten und einer Erhöhung des Lohns um 50 <i>scudi</i>. Obwohl das Werk im Dezember 1588 hätte vollendet sein sollen, wurde es erst ab Juli 1589 in Einzelteilen nach Spello geliefert und die Errichtung auf dem Hochaltar dauerte noch bis in das Jahr 1590 an. Die zwei in das Tabernakel integrierten Gemälde wurden ca. 1590 von Ascensidonio Spacca genannt „Il Fantino“ (1557-1646) geschaffen (Bragazzi 1864, S. 87; Guardabassi 1872, S. 265; Urbini 1897, S. 27f.; Urbini 1913, S. 51; Lombardi 1993, S. 439; Felicetti 1999, S. 235f.).</p>
Materialien:	Weißer Marmor, Buntmarmor, z. T. vergoldet, Öl auf Leinwand, Holz, bemalt und vergoldet (letzteres bezieht sich auf ergänzte Partien)
Maßangaben:	Höhe (ohne Kruzifix): 3,53 m – Breite: 1,76 m – Tiefe: 1,78 m
Erhaltungszustand:	Sehr gut. Leider wurden von den insgesamt zwanzig Figuren sieben gestohlen (sämtliche Figuren an der Rückseite sowie jeweils eine an den Seiten). Eine dieser Figuren ist photographisch überliefert (Abb. 45.10). Die Bemalung der Hostienkammertür dürfte zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein ebenso wie das vergoldete Relief mit dem eucharistischen Kelch im Strahlen- und Wolkenkranz an der Frontseite.
Hostienkammer:	Die Hostienkammer läßt sich durch eine Tür im Untergeschoß der Rückseite öffnen. Zusätzlich befindet sich auf dem Altar ein kleines, sehr wahrscheinlich später entstandenes kastenförmiges Tabernakel.
Ausstattungsmedien:	Figuren, Malerei
Ikongraphie:	<p><u>Figuren:</u> Die zwölf Apostel? (Da einige Figuren als Apostel identifiziert werden konnten, liegt es bei dem Umfang des Figurenprogramms nahe, daß alle zwölf Apostel vertreten waren.) – segnender Christus – Johannes der Täufer – heilige Maria – eine nicht identifizierte Figur – zwei nicht identifizierte heilige Bischöfe (zwei Kirchenväter?) – heilige Klara von Assisi</p> <p><u>Malerei:</u> Verkündigung – Maria mit den heiligen Felix und Laurentius</p>

Inschriften:

Frontseite: „ECCE PANIS ANGELORUM“

Linke Seite: „VERE PANIS FILIORUM“

Rechte Seite: „NOMIT ED US CANIBUS“

Rückseite: „FACTUS CIBUS VIATORUM“

[Tabernakeltür: „SS LIGNUM CRUCIS RELIQUIAE SANCTORUM“]

[Relief:

Untergeschoß, Frontseite: eucharistischer Kelch mit Hostie im Strahlen- und Wolkenkranz]

Literatur:

Bragazzi 1864, S. 87; Guardabassi 1872, S. 265; Urbini 1897, S. 27f.;
Urbini 1913, S. 51; Lombardi 1993, S. 439; Felicetti 1999, S. 235-244

Nr. 46 Spello, Santa Maria Maggiore

Region:	Umbrien
Provenienz:	Spello (Provinz Perugia), Santa Maria Maggiore
aktueller Aufstellungsort:	Spello, Santa Maria Maggiore, Sakramentskapelle
Autorschaft und Datierung:	Nach Angaben von Guardabassi und Urbini wurde das Tabernakel 1562 von Gian Domenico da Carrara geschaffen (Guardabassi 1872, S. 267; Urbini 1913, S. 31f.; Sensi 1995, S. 22). Allerdings ist es auszuschließen, daß das Tabernakel – wie von Guardabassi und Urbini angenommen – nach einem 1517 von Simone Mosca (1492-1553) für die Kirche geschaffenen Tabernakelentwurf entstanden ist (Guardabassi 1872, S. 267; Urbini 1913, S. 31f.).
Materialien:	Weißer Marmor, Buntmarmor, vergoldete Bronze (?)
Maßangaben:	Höhe: ca. 2,80 m – Breite und Tiefe: 1,05 m
Erhaltungszustand:	Sehr gut. Möglicherweise war die Tempietto-Struktur ursprünglich zu allen vier Seiten hin geöffnet, um der Aussetzung der Eucharistie zu dienen (Typus der Residenz). Die Rundbögen nehmen heute Druckgraphiken auf, die im 20. Jahrhundert von Elvio Marchionni (geb. 1944) geschaffen wurden.
Hostienkammer:	Die Hostienkammer ist in die Vorderseite des Tabernakelsockels eingelassen.
Ausstattungsmedien:	Reliefs, Figuren, [Druckgraphik]
Ikongraphie:	<p><u>Figuren</u>: Die vier Evangelisten – der auferstandene Christus</p> <p><u>Reliefs</u>:</p> <p><u>Tür der Hostienkammer</u>: Der auferstandene Christus</p> <p><u>Tondi</u>: Vier nicht identifizierte Büsten (vier Propheten?)</p> <p><u>Tympana</u>: Kelch mit Hostie</p> <p><u>[Druckgraphiken]</u>: Geburt Christi – letztes Abendmahl – Kreuzigung – Pfingsten]</p>
Literatur:	Guardabassi 1872, S. 267; Urbini 1913, S. 31f.; Sensi 1995, S. 22

Nr. 47 Spoleto, Museo Diocesano

Region:	Umbrien
aktueller Aufstellungsort:	Spoleto (Provinz Perugia), Museo Diocesano
Datierung:	Das Vollendungsdatum 1625 ist im Zentrum des Sockels festgehalten.
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Höhe: 1,72 m – maximale Breite: 1,12 m – Tiefe: 45 cm
Erhaltungszustand / Restaurierung:	Gut. Die Bemalung wurde erneuert und weist ebenso wie die Vergoldung kleine beschädigte Stellen auf, insbesondere an der Hostienkammertür. Es fehlen Teile der Attika zwischen dem erstem und dem zweitem Geschoß, weshalb das zweite Geschoß auf einem durchsichtigen Kunststoffelement aufliegt.
Hostienkammer:	Die Hostienkammer wird von der Vorderseite des Tabernakels bedient.
Ausstattungsmedien:	Relief, Figuren
Ikonographie:	<p><u>Figuren:</u></p> <p><u>Erstes Geschoß:</u> Eine nicht identifizierte Märtyrerin – ein nicht identifizierter Heiliger mit Buch</p> <p><u>Zweites Geschoß:</u> Heiliger Franziskus? – heiliger Bischof – heiliger Georg?</p> <p><u>Relief:</u> Kelch mit Hostie</p> <p>Oberhalb der Hostienkammer gibt es eine nicht entzifferbare Inschrift.</p>
Literatur:	Ceccarelli/Nagni 1998, S. 54f.

Nr. 48 Ferentillo, San Pietro in Valle

Region:	Umbrien
Provenienz:	Ferentillo (Provinz Terni), San Pietro in Valle, Hochaltar
aktueller Aufstellungsort:	Ferentillo, San Pietro in Valle
Datierung:	Das Werk ist hinsichtlich seiner architektonischen Gesamtkonzeption sowie der Verwendung einzelner architektonischer Motive dem Typus des über polygonalem, mit abgeschrägten Ecken konzipierten Grundrisses verpflichtet. Daher ist eine Entstehung des Tabernakels spätestens ab ca. Mitte der 1560er Jahre denkbar (s. Kapitel IV. 1 a).
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Erhaltungszustand:	Die malerische Darstellung, die ursprünglich die Ädikula an der linken Seite schmückte, ist nicht erhalten.
Ausstattungsmedien:	Malerei
Ikographie:	<i>Malerei:</i> Der auferstandene Christus?
Literatur:	Sensi 2002, S. 44

Nr. 49 Osimo, Museo Diocesano

- Region:** Marken
- Provenienz:** Osimo (Provinz Ancona), San Leopardo, Hochaltar
- ursprünglicher Aufstellungskontext:** Das Tabernakel war gemeinsam mit einem Polyptychon aufgestellt, das ein zuvor auf dem Hochaltar befindliches, Pietro di Domenico da Montepulciano zugeschriebenes Polyptychon des 15. Jahrhunderts ersetzte (Gabrielli Fiorenzi 2002, S. 71).
Es haben sich zwar nur das Tabernakel, dessen später hinzugefügter Sockel und die einzelnen Tafeln erhalten, jedoch läßt sich anhand des Vertrags die Plazierung der Gemälde rekonstruieren (s. Abb. 49.2). Zuerst befanden sich die drei großformatigen Darstellungen des Auferstandenen sowie der Apostel Petrus und Paulus. Darauf folgten „Die Berufung Petri“, „Die heilige Magdalena am Grab“ und „Die Berufung des Paulus“. Das Tabernakel hingegen wurde von den Darstellungen des letzten Abendmahls und des Wunders von Bolsena flankiert. Die übrigen sechs Tafeln werden im Vertrag nicht erwähnt (Giulianelli 2001, S. 144).
Giulianelli konnte nachweisen, daß der polygonale Tabernakelsockel eine Zutat des frühen 17. Jahrhunderts ist, der dazu diente, die Sichtbarkeit des Tabernakels und dessen Würde zu steigern. Basierend auf dieser Erkenntnis sowie auf den im Vertrag enthaltenen Angaben erstellte die Autorin eine Rekonstruktion der Anlage (s. Abb. 49.5). Neben der bereits erwähnten Disposition der Gemälde nimmt Giulianelli an, daß die sechs weiteren Tafeln ein Antependium bildeten, nicht aber eine Predella oder einen Stufenbau oberhalb der Mensa schmückten. Hierfür sprechen nicht nur die Maße der Tafeln, (ebenda, S. 144f. u. S. 150f.), sondern auch die Tatsache, daß 1615 ein neuer Tabernakelsockel angefertigt wurde, um das Werk zu erhöhen und größer erscheinen zu lassen. Im Fall einer Predella oder eines Stufenbaus wäre diese Maßnahme nicht notwendig gewesen. Demzufolge war das Tabernakel ursprünglich direkt auf der Altarmensa aufgestellt (ebenda, S. 145). Problematisch an der Rekonstruktion Giulianellis ist allerdings die Überschneidung der Tabernakelkuppel mit der Darstellung der heiligen Magdalena am Grab, welche größtenteils verdeckt wird. Eine Disposition des Gemäldes sowie der flankierenden Tafeln mit der Berufung Petri und Paulus' oberhalb des Tabernakels, wie sie heute im Diözesanmuseum in Osimo zu sehen ist, erscheint hingegen plausibler, auch wenn es unklar bleibt, wie diese Zone gegliedert wurde.
Die Anlage wurde auf Betreiben von Kardinal Giacomo Lanfredini, der von 1734-1740 Bischof von Osimo war, für die Errichtung eines neuen Hochaltars entfernt (ebenda, S. 143; Gabrielli Fiorenzi 2002, S. 71).
- aktueller Aufstellungsort:** Osimo, Museo Diocesano
- Auftraggeber, Autorschaft und Datierung:** Im Jahr 1547 beauftragte die in Osimo ansässige Sakramentsbruderschaft den Maler Battista Franco (oder Battistino de Franchis), genannt „Il Semolei“ (1498-1561) mit der Anfertigung eines Sakramentsretabels. Als sein Mitarbeiter wird Girolamo Gagliardelli angeführt. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich um einen Holzschnitzer, der die rahmende Struktur der Anlage sowie das Tabernakel ausführte. Hierfür spricht die Tatsache, daß Gagliardelli 1545 mit der Sakramentsbruderschaft hinsichtlich des Tabernakels verhandelte (ebenda, S. 71f.)
- Materialien:** Tabernakel: Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Polyptychon, Tafeln: Öl auf Holz

- Erhaltungszustand / Restaurierung:** Sehr gut. Die Tür der Hostienkammer sowie das bekrönende Kreuz sind nicht erhalten. Der untere Teil des Tabernakelsockels scheint eine moderne Ergänzung zu sein. Ferner ist die Vergoldung des Tabernakels größtenteils abgetragen sowie die Bemalung des oberen Sockelbereichs etwas beschädigt. Ein heute separat von dem Werk aufgestellter Sockel mit Hostienkammer (s. Abb. 49.4) wurde erst im frühen 17. Jahrhundert angefertigt (Giulianelli 2001, S. 144 u. 150f.). Restaurierungen sind für das 18. Jahrhundert belegt. Ferner wurden die Polyptychontafeln 1988 und 1990 instandgesetzt (Gabrielli Fiorenzi 2002, S. 71).
- Maßangaben:** Tabernakel: Höhe: 1 m – Breite 54 cm – Tiefe: 37 cm
- Hostienkammer:** Ursprünglich wurden die konsekrierten Hostien im Tempietto-Gehäuse aufbewahrt, dessen nicht erhaltene Tür sich zur Vorderseite öffnete. Der Korrespondenz des Kardinals Gallo aus den Jahren 1614/15 ist zu entnehmen, daß zum damaligen Zeitpunkt ein „Tabernacolo grande“ in Benutzung war, das sich nicht auf dem Hochaltar befand. Es bestand jedoch die Absicht, die Eucharistie wieder auf den Hochaltar zu verlegen. Zu diesem Zweck wurde abgewogen, inwiefern das „Tabernacolo grande“ bzw. das „Tabernacolo vecchio“, mit dem nur das vorliegende Tabernakel gemeint sein konnte, würdevoll auf dem Hochaltar zur Aufstellung kommen könnte. Schließlich wurde ein Tabernakelsockel für das ältere Tabernakel in Auftrag gegeben, der die Hostienkammer aufnahm und gleichzeitig die Sichtbarkeit des Werks im Kirchenraum erhöhte (Giulianelli 2001, S. 144 u. 150f.).
- Ausstattungsmedien:** Malerei, Gravur
- Ikongraphie:** Malerei:
Tabernakel: Heiliger Leopardo – heiliger Vitaliano – heiliger Viktor – Kelch mit Hostie (Tabernakeltür, nicht erhalten) (ebenda, S. 144)
Polyptychon: Heiliger Petrus – der Auferstandene – heiliger Paulus – die Berufung des Petrus – die Berufung des Paulus – die heilige Magdalena am Grab – das letzte Abendmahl – das Wunder von Bolsena
Antependium (?): Jesus unter den Schriftgelehrten – die Geburt Christi – die Taufe Christi – die Verklärung Christi – „Noli me tangere“ – die Himmelfahrt Christi
Gravur:
Sockel, Tür der Hostienkammer: Eucharistischer Kelch mit Hostie und Christusmonogramm
- Literatur:** Giulianelli 2001, S. 143-145; Gabrielli Fiorenzi 2002, S. 71-73

Nr. 50 Ascoli Piceno, San Pietro Martire

- Region:** Marken
- Provenienz:** Ascoli Piceno, San Francesco
- aktueller Aufstellungsort:** Das Werk wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Dom Sant'Emidio zu Ascoli Piceno aufgestellt und befindet sich seit einigen Jahrzehnten in San Pietro Martire in Ascoli Piceno (Trionfi Honorati 1992, S. 208).
- Autorschaft, Auftraggeber und Datierung:** Durch eine Inschrift im Inneren der Tabernakelkuppel ist neben der Autorschaft Desiderio Bonfinis (1570-1634) auch das Vollendungsdatum 1619 überliefert: „DESIDERIUS BONFINIS – PATRIGNONENSIS FACIEBAT – A. D. 1619“. Die Vergoldung des Werks wurde von Francesco Cerqua da Cossignano ausgeführt. Ferner ist der Name der Stifterin durch die Inschrift „DOMINA AURELIA – COMTISSA – DE GUIDEROCCHIS“ auf der Kartusche am Architrav des Untergeschosses belegt (Fabiani 1959, S. 257ff., Anm. 21 u. 22; Fabiani 1961, S. 188f.; Trionfi Honorati 1992, S. 208)
- Materialien:** Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
- Erhaltungszustand:** Befestigungsspuren in den Nischen des Tabernakels belegen, daß das Werk ursprünglich mit Figuren ausgestattet war. Möglicherweise waren auch auf den bekrönenden Elementen des Obergeschosses Statuetten aufgestellt. Die Ausstattung des Tabernakels mit Figuren ist ferner durch eine Beschreibung Lazzaris belegt (Lazzari 1724, S. 58). Die Ädikula des Obergeschosses, die mit einem ergänzten Element verkleidet ist, war vermutlich – analog zur Ädikula des Untergeschosses - mit einem Relief geschmückt. Ferner scheint das bekrönende Element über der Laterne nicht original zu sein.
- Ausstattungsmedien:** Relief, Figuren
- Ikongraphie:** Relief: Der auferstandene Christus
- Literatur:** Lazzari 1724, S. 58; Fabiani 1959, S. 257-259; Fabiani 1961, S. 188f.; Trionfi Honorati 1992, S. 208f.

Nr. 51 Ascoli Piceno, Sant'Emidio

Region:	Marken
aktueller Aufstellungsort:	Ascoli Piceno, Dom Sant'Emidio, Sakramentskapelle
Datierung:	Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Erhaltungszustand / Restaurierung:	Gut. Die gemalten Nischenfiguren des Obergeschosses scheinen im Zuge einer Restaurierung stark übermalt worden zu sein.
Maßangaben:	Höhe: 1,40 m – Breite: 71 cm
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakels.
Ausstattungsmedien:	Malerei
Ikongraphie:	<p><i>Malerei:</i></p> <p><u>Hostienkammertür:</u> Der auferstandene Christus</p> <p><u>Obergeschoß:</u> Heiliger Benjamin – heiliger Jesaja – heiliger Eliseus – eine als „Esachar“ bezeichnete Figur – sechs nicht identifizierte Figuren</p>

Nr. 52 Fermo, Museo Diocesano

Region:	Marken
Provenienz:	Fermo (Provinz Ascoli Piceno), Dom Santa Maria dell' Assunta
aktueller Aufstellungsort:	Fermo, Museo Diocesano
Autorschaft und Datierung:	Das Sakramentstabernakel wurde 1570 von den Brüdern Girolamo (1504-1590) und Ludovico Lombardi (1507/08-1575) für den Dom zu Fermo Santa Maria dell' Assunta geschaffen (Arcangeli 1993, S. 362). Es ist eng an das von Pirro Ligorio (1514-1583) entworfene, vor Mitte des Jahres 1561 vollendete Tabernakel angelehnt, das dem Mailänder Dom gestiftet wurde. Girolamo und Ludovico hatten dieses Werk gemeinsam mit ihrem Bruder Aurelio (1501-1563) ausgeführt (s. Kat.-Nr. 64). Das Tabernakel in Fermo unterscheidet sich hauptsächlich durch die Hinzufügung eines oktogonalen Sockels von seinem Vorbild. Für die Sockelreliefs wurden offensichtlich die bereits für das Mailänder Tabernakel verwendeten Modelle benutzt. Ferner wurde das ikonographische Programm des Vorbildes bis auf kleine Abweichungen vollständig übernommen.
Materialien:	Bronze, z. T. vergoldet
Erhaltungszustand:	Sehr gut. An zahlreichen Stellen sind Vergoldung und Bronzepatina etwas abgetragen.
Maßangaben:	Höhe: 2,30 m – maximaler Durchmesser: ca. 90 cm
Hostienkammer und Aussetzung der Eucharistie:	Die im Inneren des Tempietto befindliche zylindrische Hostienkammer ist durch die vergitterten Interkolumnien sichtbar. Zur Entnahme der Hostien sind Türen an der Vorder- und Rückseite des Tempietto sowie an der Vorder- und Rückseite der Kammer zu bedienen. Darüber hinaus ist letztere mit vier Fenstern versehen, wodurch die Eucharistie ausgesetzt werden konnte.
Ausstattungsmedien:	Reliefs, Figuren
Ikongraphie:	<p><u>Reliefs:</u></p> <p><u>Oktogonaler Sockel:</u> Geburt Christ – Anbetung der Könige – Jesus im Tempel bei den Schriftgelehrten – letztes Abendmahl – Christus am Ölberg – Geißelung Christi – Kreuztragung – Kreuzigung</p> <p><u>Zylindrischer Sockel:</u> Weinlaub</p> <p><u>Hostienkammer:</u> Blutspendender Erlöser</p> <p><u>Tempietto, Fries:</u> Lamm mit Kruzifix und Banner – Kruzifix</p> <p><u>Balustrade, Figurenpostamente:</u> Eucharistischer Kelch mit Hostie</p> <p><u>Figuren:</u></p> <p><u>Balustrade und Kuppel:</u> Die zwölf Apostel – der Auferstandene</p>
Literatur:	Raffaelli 1885, S. 9-12; Giannatiempo López 1992, S. 225; Arcangeli 1993, S. 362

Nr. 53 Patrignone, Santa Maria in Viminatu

- Region:** Marken
- Provenienz:** Patrignone (Montalto delle Marche, Provinz Ascoli Piceno), Santa Maria in Viminatu
- Auftraggeber,
Autorschaft und Datierung:** Die Sakramentsbruderschaft von Patrignone beauftragte Desiderio Bonfini (1570-1634) im Jahr 1610 mit der Anfertigung eines Tabernakels für Santa Maria in Viminatu. Das Werk wurde 1616 fertiggestellt (Amadio 1928, S. 9; Trionfi Honorati 1992, S. 205). Trionfi Honorati hat in Erwägung gezogen, daß der Entwurf für das Tabernakel eventuell von dem Architekten Rosato Rosati stammen könnte. Als Argument führt die Autorin die Freundschaft beider Künstler sowie Übereinstimmungen zwischen dem Sakramentstabernakel und dem nach Entwürfen Rosatis ab 1611 begonnenen Kirchenbau von San Carlo ai Catinari in Rom an, welche Tambour und Kuppel betreffen (ebenda, S. 207f.). Diese Übereinstimmungen sind jedoch nur sehr allgemeiner Natur.
- Materialien:** Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
- Hostienkammer:** Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakels.
- Ausstattungsmedien:** Relief, Figuren
- Ikongraphie:** *Figuren:* Zwei nicht identifizierte Heilige – der auferstandene Christus
Relief: Christus mit ausgebreiteten Armen in einem eucharistischen Kelch
- Literatur:** Amadio 1928, S. 9; Trionfi Honorati 1973, S. 826; Trionfi Honorati 1992, S. 205-208; Trionfi Honorati 1993, S. 61

Nr. 54 Castelsantangelo, San Liberatore

Region:	Marken
Provenienz: Werk	Castelsantangelo (Provinz Macerata), San Liberatore, Hochaltar. Das befindet sich <i>in situ</i> .
Auftraggeber, Autorschaft und Datierung:	Aus einer Inschrift an der Sockel- und Frieszone des Tabernakels geht hervor, daß der Kapuzinermönch Angelo Risio der Klosterkirche San Liberatore das Tabernakel gestiftet hat. Ausführender Künstler war der Sizilianer Octavio Lufaso: „MAGISTER OCTAVIUS LUFASUS SICULUS DECORAVIT ANNO DOMINI 1613. HOC OPUS RELICTUM MONASTERIO S. LIBERATORIS CASTRI S. ANGELI IN TESTAMENTO F. (fratris) DOMINICI CAPPUCCINI P. (ater) D. (ominus) ANGELUS RISIUS FRATE ET PROCURATOR D. (icti) MONATERII F. F. (fieri fecit) A. D. MCCCCCXIII“ (Fabbi 1965, S. 269).
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakels.
Ausstattungsmedien:	Malerei, Figuren?
Ikonomie:	<u>Malerei:</u> <u>Tabernakeltür:</u> Eucharistischer Kelch?
Literatur:	Fabbi 1965, S. 269

Nr.55 Castelsantangelo, Santo Stefano

Region:	Marken
Provenienz:	Castelsantangelo (Provinz Macerata), Santo Stefano, Hochaltar. Das Werk befindet sich <i>in situ</i> .
ursprünglicher Aufstellungskontext:	In einer 1610 datierten Visitationsakte wird beschrieben, daß auf dem steinernen Hochaltar Kandelaber sowie zwei Leuchterengel aufgestellt waren (Fabbi 1965, S. 266). Der Stufenaufbau, in den das Tabernakel integriert ist, muß zu einem späteren Zeitpunkt als das Werk entstanden sein, da dessen vollständig vergoldete Seiten z. T. von den Stufen verdeckt werden. Das Triumphbogen-artige Hochaltarretabel mit Gemälden der heiligen Stephanus, Petrus und Paulus war zum Zeitpunkt der Visitation 1610 noch nicht vollendet (Fabbi 1965, S. 266).
Datierung:	Ein <i>terminus ante quem</i> für die Entstehung des Sakramentstabernakels ist durch die 1610 erfolgte Visitation der Kirche durch Kardinal Barberini gegeben (Fabbi 1965, S. 266).
Materialien:	Holz, geschnitzt und vergoldet
Erhaltungszustand:	Mittelmäßig. Das Untergeschoß ist bis auf die verschollene Tabernakeltür und das etwas beschädigte Gesims gut erhalten. Die Vergoldung des Obergeschosses ist an zahlreichen Stellen beschädigt, ferner ist dessen Balustrade nur an den Seiten fragmentarisch erhalten. Die rückwärtige Verkleidung des Tabernakels ist nicht erhalten.
Maßangaben:	Höhe: 1,43 m – Breite: 86 cm – Tiefe: 45 cm
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakels.
Ausstattungsmedien:	Figuren, Reliefs
Ikonographie:	<p><u>Figuren:</u></p> <p><u>Untergeschoß, Nischen:</u> Vier Heilige mit Büchern als Attribut (die vier Evangelisten?)</p> <p><u>Reliefs:</u></p> <p><u>Untergeschoß, Lünette:</u> Taube des Heiligen Geistes</p> <p><u>Obergeschoß, Frontseite:</u> Segnender Gottvater mit Weltkugel</p>
Literatur:	Fabbi 1965, S. 266ff.

Nr. 56 San Severino Marche, Santa Maria dei Lumi

Region:	Marken
aktueller Aufstellungsort:	San Severino Marche (Provinz Macerata), Santa Maria dei Lumi, Transsept
Auftraggeber:	Das Wappen des nicht identifizierten Stifters befindet sich am Mezzanin der Vorderseite.
Datierung:	Die architektonische Konzeption des Tabernakels mit zwei Geschossen, die durch gekuppelte Säulen untergliedert werden und deren Obergeschoß über viereckigem Grundriß angelegt ist, war bereits in Werken der Mitte des 16. Jahrhunderts vollständig ausgeprägt. Dies belegt ein ca. 1550 entstandener, von einem anonymen italienischen Zeichner geschaffener Tabernakelentwurf (Madrid, Biblioteca Nacional, Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale, B 16-49, fol.135 (Nr.136 nach moderner Numerierung); Bustamante García/Marías Franco 1991, S. 294; s. Abb. 32 im Abbildungsband). Allerdings ist die Entstehung eines Werks von monumentalen Ausmaßen wie im Fall des vorliegenden Tabernakels erst ab ca. 1560 denkbar.
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Erhaltungszustand:	Sehr gut. Jedes Geschoß war ursprünglich an der Front und an den Seiten mit einem von Festons flankierten Wappen geschmückt. Es haben sich zwar sämtliche Festons, jedoch nur ein Wappen von ursprünglich sechs (am Mezzanin) erhalten.
Maßangaben:	Höhe: ca. 2,80 m – Breite: 1,85 m – Tiefe: 1,14 m
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakels.
Ausstattungsmedien:	Malerei, Figuren?
Literatur:	Pellegrino 2002, S. 56

Nr. 57 Visso, Museo Civico Diocesano

Region:	Marken
Provenienz:	Visso (Provinz Macerata), Santa Maria, Hochaltar
ursprünglicher Aufstellungskontext:	Das Tabernakel ist Bestandteil eines Sakramentsretabels, über dessen Predella es sich erhebt. Es ist über einen nicht sichtbaren Metallstift fest mit dem Altargemälde verbunden. Den Abschluß des Retabels bildet eine Lünette.
aktueller Aufstellungsort:	Visso, Museo Civico Diocesano
Auftraggeber, Autorschaft und Datierung:	Im Jahr 1547 beauftragte die in Visso ansässige Sakramentsbruderschaft den Maler und Holzschnitzer Gaspare Angelucci (nachweisbar zwischen 1518-1563) mit der Anfertigung eines Sakramentsretabels für den Hochaltar der Kollegiatskirche Santa Maria in Visso. Gaspare Angelucci war sowohl mit dem Gesamtentwurf der Anlage als auch mit der Ausführung der Malereien und der holzgeschnitzten Partien betraut worden. Bei der Ausführung unterstützte ihn sein Sohn Camillo Angelucci (nachweisbar zwischen 1540-1584). Petrocchi nimmt an, daß Camillo die weniger hochwertigen Malereien der Predella und des Tabernakels ausführte. Die Künstler hinterließen ihre Signatur und das Vollendungsdatum auf einer gemalten Volute links des Tabernakels: „ <i>Gaspar Angelutii et Camillus eius filius de Mevale Vissi hoc praesens opus faciebant 1549</i> “. Das Vollendungsdatum 1549 befindet sich zudem auf der Lünette sowie auf der zentralen Predellatafel mit der Darstellung der Beweinung Christi. Die im Vertrag festgelegte Bezahlung von 120 <i>scudi</i> wurde nach der Fertigstellung auf 200 <i>scudi</i> erhöht, da das Retabel die Erwartungen der Stifter übertraf. Die Kanoniker von Santa Maria trugen ebenfalls zur Finanzierung des Werkes bei (Fabbi 1965, S. 181; Petrocchi 1996, S. 110ff. u. 174ff.; Venanzangeli 2001, S. 63ff.).
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt („tempera grassa“) und vergoldet
Erhaltungszustand / Restaurierung:	Die Anlage, die im Verlauf der Jahrhunderte nur geringfügige Schäden an der Struktur, der Bemalung und der Vergoldung davongetragen hatte, wurde 1995 durch eine schlecht ausgeführte Restaurierung beschädigt. Es wurden u. a. an verschiedenen Stellen Farbauftrag und Vergoldung der Struktur entfernt, wobei die Künstlersignatur teilweise ausgelöscht wurde (Petrocchi 1996, S. 134-144 u. 166-170).
Maßangaben:	<u>Tabernakel</u> : Höhe: 1,82 m – Breite: 90 cm Maße der Tabernakelgemälde: 51 cm × 24 cm <u>Retabel</u> : Höhe: 4,35 m – Breite: 2,80 m
Hostienkammer:	Die Hostienkammertür ist in die rechte Seite des Tabernakels eingelassen. Auf Grund der beträchtlichen Höhe, in der sich die Kammer befindet, ordnete Kardinal Maffeo Barberini bei seiner 1610 erfolgten Pastoralvisite die Hinzufügung eines kleinen, zweiten Tabernakels auf der Altarmensa an. Der Pfarrer folgte dieser Anweisung, indem er ein älteres bemaltes und vergoldetes Tabernakel, das er in der Sakristei gefunden hatte, wieder in Benutzung nahm. Das nicht mehr liturgisch genutzte Sakramentsretabel wurde schließlich 1649 an der Rückwand des Chores aufgehängt (Fabbi 1965, S. 181; Petrocchi 1996, S. 110ff. u. S. 189f.).
Ausstattungsmedien:	Malerei

Ikonographie:*Malerei:*

Tabernakel: Auferstehung Christi – Christi Himmelfahrt – Pfingsten – eucharistischer Kelch mit Hostie (Laterne)

Predella: Beweinung Christi – das Gastmahl zu Emmaus – Noli me tangere – Spes – Caritas

Altarbild: Das letzte Abendmahl – Christus am Ölberg – heiliger Petrus – heiliger Paulus – die vier Evangelisten – zwei Engel mit Palmzweigen halten einen eucharistischen Kelch mit Hostie, der von der Taube des Heiligen Geistes gestützt wird

Lünette: Segnender Gottvater mit Weltkugel – anbetende Engel

Inschriften:

Tabernakel: „VERE EST DOMINUS IN LOCO ISTO“

Lünette, Fries: „VENITE AD ME OMNES LABORATIS ET ONERATI ESTIS ET EGO REFICIAM VOS AD 1549“

Literatur:

Fabbi 1965, S. 181f.; Petrocchi 1996, S. 110-190; Venanzangeli 2001, S. 63ff.

Nr. 58 Visso, Museo Civico Diocesano

Region:	Marken
Provenienz:	Mevale (Provinz Macerata), Santo Stefano, Hochaltar
aktueller Aufstellungsort:	Visso (Provinz Macerata), Museo Civico Diocesano
Autorschaft und Datierung:	Das Vollendungsdatum 1565 ist zweifach an der Vorderseite festgehalten worden (oberhalb der Tabernakeltür und im Medaillon mit dem Schmerzensmann). Die Autorschaft des Sakramentstabernakels wird auf Grund stilistischer Aspekte Camillo Angelucci (nachweisbar zwischen 1540-84) zugeschrieben (Fabbi 1965, S. 193f.; Petrocchi 1996, S. 62f.; Venanzangeli 2001, S. 67f.).
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Erhaltungszustand:	Es fehlen Teile der holgeschnitzten Ranken an der linken Seite sowie drei von insgesamt vier Nischenfiguren; eine dieser Figuren ist jedoch anhand eines alten Fotos überliefert (Abb. 58.5). Ferner sind die malerischen Darstellungen der seitlichen Sockelzonen, die vermutlich ursprünglich einen eucharistischen Kelch mit Hostie zeigten, fast bis zur Unkenntlichkeit zerstört. An der linken Seite wurde ein Teil der untersten Sockelzone ergänzt. Eine Bekrönung der Laterne in Form eines Kruzifixes oder einer Figur des Auferstandenen ist nicht erhalten.
Maßangaben:	Höhe: 1,70 m – Breite und Tiefe: 80 cm
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakels und möglicherweise auch zu dessen Rückseite, die nach Angaben von Fabbi ausgearbeitet ist (Fabbi 1965, S. 193).
Ausstattungsmedien:	Reliefs, Malerei, Figuren
Ikonographie:	<p><u>Reliefs:</u></p> <p><u>Vorderseite:</u> Die Auferstehung Christi – segnender Gottvater</p> <p><u>Schmalseiten:</u> Nicht identifizierte Büsten</p> <p><u>Malerei:</u></p> <p><u>Vorderseite, Sockelzone:</u> Schmerzensmann</p> <p><u>Linke Seite:</u> Das letzte Abendmahl – eucharistischer Kelch mit Hostie? (Sockelzone)</p> <p><u>Rechte Seite:</u> Christus am Ölberg – eucharistischer Kelch mit Hostie? (Sockelzone)</p> <p><u>Rückseite:</u> Die Auferstehung Christi (Fabbi 1965, S. 193)</p> <p><u>Figuren:</u></p> <p><u>Rechte Schmalseite:</u> Heiliger Johannes</p> <p><u>Linke Schmalseite:</u> Heiliger Bischof (nicht erhalten)</p> <p>Die Figuren der hinteren Schmalseiten wurden gestohlen.</p>

*Inschriften:*Vorderseite (v. oben n. unten):

„VERE EST DOMINUS IN LOCO ISTO“

„HUMANI GENERIS REDENTOR 1565“

„RESURREXIT DNS VERE ALLELUIA“

Linke Seite (v. oben n. unten) :

„VERBUM CARO FACTÚ EST“

„DESIDERIO D.VI MANDUCARE VOBISCUM“

Rechte Seite (v. oben n. unten):

„HIC EST VERE PANIS QUI DE CELO DESCENDIT“

“PATER SI VIS TASFER CALICEM ISTUM A ME”

Literatur:

Fabbi 1965, S. 193f.; Petrocchi 1996, S. 62f.; Venanzangeli 2001, S. 67f.

Nr. 59 Celano, San Giovanni Battista

Region:	Abruzzen
aktueller Aufstellungsort:	Celano (Provinz L'Aquila), San Giovanni Battista
Datierung:	Eine Entstehung des Sakramentstabernakels ist spätestens ab ca. Mitte der 1560er Jahre denkbar (s. Kapitel IV. 1 a).
Auftraggeber:	Das Wappen des nicht identifizierten Stifters befindet sich an den Säulenpostamenten.
Materialien:	Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	Höhe (ohne Kreuzifix): 2,40 m – Breite: 1,72 m – Tiefe: 1,17 m
Erhaltungszustand:	Die architektonische Struktur des Werks ist gut erhalten. Möglicherweise fehlt die Tambourzone, da die Kuppel kaum in Erscheinung tritt. Die skulpturale Ausstattung ist größtenteils durch Diebstahl abhanden gekommen. Anhand eines Fotos (Abb. 59.2) läßt sich jedoch rekonstruieren, daß die Hostienkammertür mit einer Darstellung Christi und die Tondi der Schrägseiten mit jeweils einem Cherub geschmückt waren. Die Attika war an den Schrägseiten mit Wappen versehen, während in der Nische an der Frontseite des Obergeschosses eine Figur aufgestellt war. Darüber hinaus belegen Befestigungsspuren in den Tympana der Haupttravéen, daß dort ursprünglich etwas befestigt war. Die linke Seite des Tabernakels weist ein beschädigtes Kapitell auf. Ferner wurde dort die Ädikula durch ein ergänztes Element verschlossen. Die Vergoldung des Werks ist an zahlreichen Stellen abgetragen, ferner ist die Darstellung eines gemalten Wappens am Tabernakelsockel stark beschädigt.
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakels und ist innen mit roter Farbe grundiert.
Ausstattungsmedien:	Figuren, Reliefs, Malerei
Ikongraphie:	<p><u>Figuren:</u> Eine nicht identifizierte Figur (nicht erhalten)</p> <p><u>Reliefs:</u> <u>Lünetten der Haupttravéen:</u> Segnender Gottvater <u>Tür der Hostienkammer:</u> Der auferstandene Christus? (nicht erhalten)</p>
Literatur:	Taccone 1990, S. 29

Nr. 60 Collarmeale, Santa Maria delle Grazie

Region:	Abruzzen
Provenienz und aktueller Aufstellungsort:	Collarmeale (Provinz L’Aquila), Santa Felicità. Nach dem Einsturz dieser Kirche durch ein Erdbeben 1915 wurde das Werk zur Restaurierung nach Rom gebracht und anschließend im Castel Sant’Angelo aufbewahrt. Heute befindet es sich im Eingangsbereich von Santa Maria delle Grazie in Collarmeale.
ursprünglicher und aktueller Aufstellungskontext:	Das Sakramentstabernakel ist unterhalb der zentralen Öffnung eines Triumphbogenretabels aufgestellt.
Datierung:	Eine Entstehung der Anlage ist spätestens ab dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts denkbar, da zu dieser Zeit das Triumphbogenretabel in Mittelitalien besondere Verbreitung gefunden hat.
Materialien:	<u>Tabernakel</u> : Holz, geschnitzt <u>Retabel</u> : Holz, geschnitzt, bemalt und vergoldet
Maßangaben:	<u>Tabernakel</u> : Höhe: 2,60 m – maximale Breite und Tiefe: 1,10 m <u>Retabel</u> : Höhe: 4,5 m – Breite: 3,57 m – Tiefe: 1,25 m
Erhaltungszustand:	Die gesamte Anlage ist wurmstichig und weist beschädigte Partien auf. Der Altaraufbau wurde nicht nur durch ein Erbeben im Jahr 1915 in Mitleidenschaft gezogen, sondern auch durch Diebstahl seiner skulpturalen Ausstattung beraubt. Im Sockelbereich schmücken nur noch drei große Reliefs die insgesamt 45 Paneele unterschiedlicher Größe, die aller Wahrscheinlichkeit nach – analog zur reichen Ausstattung der restlichen Anlage – mit Schnitzarbeiten versehen waren. Zudem wurden sämtliche Nischenfiguren, einige Reliefs des Tabernakels sowie die zwei lebensgroßen flankierenden Heiligenfiguren gestohlen. Glücklicherweise geben alte Aufnahmen Aufschluß über den Zustand des Werks und dessen Ausstattung vor der Plünderung (Abb. 60.11-60.16): Die Front des Retabelsockels war mit den Reliefs der „Geißelung Christi“ (links) und „Christus am Ölberg“ geschmückt, sowie mit zwei zentral platzierten Engelsfiguren, von denen die rechte bereits zum damaligen Zeitpunkt nur fragmentarisch erhalten war. Das Tabernakel war mit mindestens fünf Figuren ausgestattet, die in den Nischen des Untergeschosses und unterhalb des Rundbogens an der Frontseite des dritten Geschosses aufgestellt waren. In den Tondi oberhalb der Nischen befanden sich Büsten in Reliefform. Die flachen, durch Rundbögen gebildeten Nischen der Haupttravéeen des Untergeschosses waren in den Lünetten mit jeweils einem Cherub geschmückt. Es ist davon auszugehen, daß der Bereich unterhalb der Lünetten entweder in malerischer oder skulpturaler Form verziert war oder daß sie der Aufstellung weiterer Figuren dienten. Die fotografische Dokumentation belegt, daß bereits damals die Tür der im Tabernakel befindlichen Hostienkammer und anscheinend auch die Kuppel fehlten. Die einzige erhaltene Säule des Hauptgeschosses ist vermutlich eine Ergänzung wie möglicherweise auch ein Paneel des zweiten Geschosses. Darüber hinaus wurden Teile von Giebeln und eine Volute des zweiten Geschosses ersetzt. Das Retabel ist im oberen Bereich – abgesehen von fehlenden Rosetten, einer Beschädigung des Kranzgesimes und einer Kassette – sehr gut erhalten. Allerdings sind dessen Bemalung und Vergoldung sehr verblaßt.

Restaurierung:	Die Anlage wurde nach dem Erdbeben von 1915 restauriert.
Hostienkammer:	Die konsekrierten Hostien wurden im Tabernakel selbst aufbewahrt, was Spuren eines Türscharniers an der Vorderseite belegen. Die im Tabernakelsockel eingerichtete Kammer scheint nicht original zu sein, wofür die Befestigung des Türscharniers an der Unterseite, und nicht wie sonst üblich, an der Seite der Tür spricht. Ferner bleibt es unklar, wann die im Retabelsockel befindliche, ursprünglich von Engeln flankierte Kammer installiert wurde. Ihre innere Verkleidung gehört nicht zur originalen Ausstattung.
Ausstattungsmedien:	Reliefs, Figuren
Ikongraphie:	<p><i>Reliefs:</i></p> <p><u>Retabelsockel:</u> Christus am Ölberg (verschollen) – eine nicht identifizierte Szene – Christus an der Geißelsäule (verschollen) – Ecce homo? (verschollen) – Kreuztragung – Kreuzigung – zwei Engel (verschollen)</p> <p><u>Retabel, Scheitel des Rundbogens:</u> Die Taube des Heiligen Geistes</p> <p><u>Tabernakel, Laibungen der großen Nischen:</u> Sechs Engel mit Passionswerkzeugen – vier Engel in anbetender Haltung</p> <p><u>Tabernakel, Hauptgeschoß:</u> Tondi mit Büsten (verschollen)</p> <p><i>Figuren:</i></p> <p><u>Retabel:</u> Heiliger Gregor? – heiliger Bischof (beide Figuren sind verschollen)</p> <p><u>Tabernakel:</u> Zwei heilige Bischöfe (heiliger Ambrosius und Augustinus?) – zwei heilige Ordensbrüder – ein Heiliger in Kardinalstracht (heiliger Hieronymus?) (alle Figuren sind verschollen)</p>

Nr. 61 Padula, Certosa di San Lorenzo

- Region:** Kampanien
- Provenienz und aktueller Aufstellungsort:** Padula (Provinz Salerno), Certosa di San Lorenzo. Das Werk befindet sich heute in der Sakristei der Kartause.
- früherer Aufstellungskontext:** Im späten Seicento war das Tabernakel auf einem Altar errichtet, der das Werk teils auf der Mensa, teils auf einer dahinter befindlichen Konstruktion aufnahm (Tagliolini 1997, S. 180, Abb. 2). Tagliolini hält diesen Altar für den ursprünglichen cinquecentesken (ebenda, S. 182). Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde das Tabernakel von diesem Standort entfernt und befand sich nachweislich im Jahr 1702 in der Sakristei (ebenda).
- Auftraggeber:** An den Dachziegeln des Tabernakels ist mit der Darstellung eines Rosts das Attribut des heiligen Laurentius wiedergegeben, dem die Kartäuserkirche geweiht ist (Angelucci 1995, S. 49).
- Autorschaft und Datierung:** Über die Entstehungsgeschichte des Jacopo del Duca (1520-1604) zugeschriebenen Tabernakels (Montagu 1996, S. 24; Tagliolini 1997, S. 186; Angelucci 1995, S. 50; Angelucci 1999, S. 188) ist auf Grund seines michelangiotesken Charakters in der Forschung viel debattiert und spekuliert worden. Man hat sich darum bemüht, es mit schriftlich überlieferten, von del Duca nach Entwürfen Michelangelos (1475-1564) geschaffenen Tabernakeln in Verbindung zu bringen, zu denen dasjenige für Santa Maria degli Angeli in Rom zählt (Montagu 1996, S. 199f.). Diese Thesen sind jedoch hinfällig geworden, da die jüngste Restaurierung des Werks, deren Ergebnisse 1995 und 1999 publiziert worden sind, diesbezüglich neue Erkenntnisse erbracht hat (Angelucci 1995, S. 49-58; Angelucci 1999, S. 188-197). In das Innere des Tabernakelschafes ist das Datum „30 Maio 1572“ graviert, in die Rückseite beider Tabernakeltüren hingegen das Datum „Die 27 gennaro 1574“. Somit ist das Werk ca. zehn Jahre nach dem Tod Michelangelos entstanden (Angelucci 1995, S. 50). Montagu hält es jedoch für sehr wahrscheinlich, daß del Duca für die Reliefs ältere, nach Anweisungen Michelangelos geschaffene Modelle verwendet hat (Montagu 1996, S. 28). Sie sieht dies in stilistischen Übereinstimmungen mit dem Oeuvre Michelangelos begründet und darin, daß die Darstellungen der Kreuzabnahme und der Pietà auf Zeichnungen des Meisters basieren. Die Autorin hält es zudem für möglich, daß del Duca das Tabernakel in Anlehnung an das heute verschollene, für Santa Maria degli Angeli geschaffene Werk ausführte (ebenda, S. 24). Die erwähnten Modelle wurden einige Jahre später nochmals für das Tabernakel der Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore in Rom wiederverwendet, und zwar von dem Bruder Jacopos, Ludovico del Duca (1549-1603) (s. Kat.-Nr. 8). Die in diesem Fall annähernd quadratischen Reliefs scheinen dem Format dieser Modelle nahezukommen, während bei den entsprechenden hochrechteckigen Darstellungen in Padula im oberen Bereich Partien hinzugefügt werden mußten, die oftmals sehr ungegliedert wirken (Montagu 1996, S. 28). Schließlich ist zu erwähnen, daß die Oberfläche des Werks unbehobene Gußfehler wie beispielsweise große Löcher aufweist. Während Montagu annimmt, daß das Tabernakel eventuell nicht vollendet worden ist, hält Tagliolini es für möglich, daß Jacopo del Duca der Kartäuserkirche die genannten Modelle zur eigenen Verwendung zur Verfügung gestellt hat (ebenda, S. 24; Tagliolini 1997, S. 186ff.).
- Materialien:** Bronze, polychrom gefaßt, z. T. vergoldet (Angelucci 1995, S. 51)

Maßangaben:

Höhe: 2,08 m (Angelucci 1999, S. 193)

**Erhaltungszustand,
Rekonstruktion und Restaurierung:**

Nach der Säkularisierung der Kartause im frühen 19. Jahrhundert wurde das Tabernakel im Jahr 1813 – in Einzelteile zerlegt – an das neapolitanische Museo Reale Borbonico verschickt, wo es irrtümlicherweise als Teil der Sammlung Farnese ausgegeben wurde. Es ist belegt, daß es bei seiner Versendung in insgesamt 33 Teile zerlegt war, darunter sieben große und 26 kleine Elemente. Letztere waren gemeinsam in einer Kiste verschickt worden und sind heute verschollen (Tagliolini 1997, S. 184). Anhand der 1763 veröffentlichten Schrift „Storia del Regno di Napoli antica e moderna“ Thomas Salmons, die eine Beschreibung des Tabernakels enthält, können jedoch 18 dieser verschollenen 26 Kleinteile identifiziert werden: Es handelte sich um die Figur des Auferstandenen, die oberhalb einer kleinen Säule die Kuppel bekrönte, ferner um acht Säulen der ionischen Ordnung einschließlich ihrer Basen und des Gebälks sowie um acht Engel mit Passionswerkzeugen (Angelucci 1999, S. 194). Auch wird die Höhe des Werks von insgesamt 10 *palmi* erwähnt, was einer Größe von 2,64 m entspricht (ebenda, S. 193). Ferner hat dessen jüngste, in den 1990er Jahren erfolgte Restaurierung (s. o.) ergeben, daß zudem strukturelle Partien unterhalb des untersten sowie zwischen dem zweiten und dem dritten der sieben großen Elemente fehlen (Abb. 61.4). Die heutige Höhe des Tabernakels von 2,08 m weicht daher um 56 cm von der Größenangabe Salmons ab. Die Sequenz der sieben großen erhaltenen Elemente, wie sie bereits beim Aufbau des Werks in Neapel sowie nach dessen Rückführung in die Kartause eingehalten worden war, wurde im Rahmen der letzten Restaurierung überprüft und ihre Richtigkeit anhand von vorhandenen Verbindungsstellen an den Einzelteilen bestätigt (ebenda, S. 189ff.; Abb. 61.1, 61.2 u. 61.3). Die diesbezüglich von Tagliolini vorgebrachte Kritik hingegen erscheint unbegründet. Ebensovienig überzeugend ist auch der Rekonstruktionsvorschlag des Autors (Tagliolini 1997, S. 180-191). Dagegen ist derjenige des Restaurators Sergio Angelucci plausibel, welcher neben einer zuunterst befindlichen Plinthe eine von Reliefs geschmückte Partie zwischen dem zweiten und dem dritten Element vorsieht, bei der Voluten von dem Schaft zu dem deutlich ausladenderen Gehäuse überleiten (Angelucci 1999, S. 194f.; Abb. 61.5). Diese Gestaltungswiese wird durch die Untersuchungsergebnisse des Kapitels V. 2. a) 1) bestätigt. Den Erhaltungszustand des Werks bei Restaurierungsbeginn beschreibt Angelucci als „nicht besonders schlecht“. Das Werk mußte vor allem von einer aus Staub und öligen sowie wachshaltigen Substanzen bestehenden Schicht gereinigt werden und wies an zahlreichen kleinen Stellen Korrosionsschäden auf, die sich jedoch zumeist auf die Oberfläche beschränkten. Insgesamt, aber vor allem an der Kuppel fielen zahlreiche Gußfehler auf, die im Verlauf der Zeit mit dem Meißel bearbeitet oder mit Bronze oder Blei ausgeglichen worden waren (Angelucci 1995, S. 57).

Hostienkammer:

Das Relief mit der Darstellung des letzten Abendmahls fungierte als Hostienkammertür. Nach Angaben von Angelucci ist das dieser Darstellung gegenüberliegende Relief, das die Kreuzigung zeigt, ebenfalls mit Türscharnieren versehen (Angelucci 1995, S. 50). Allerdings ist eine liturgische Benutzung dieser zweiten Tür fraglich, da kein Schlüsselloch vorhanden ist.

Ausstattungsmedien:

Figuren, Reliefs

Ikongraphie:

Figuren: Acht Engel mit Passionswerkzeugen – der auferstandene Christus (sämtliche Figuren sind verschollen)

Reliefs:

Tabernakelgehäuse: Das letzte Abendmahl – Christus am Ölberg – Geißelung Christi – Kreuztragung – Kreuzigung – Kreuzabnahme – Pietà – Auferstehung

Literatur:

Angelucci 1995, S. 49-58; Montagu 1996, S. 21-28 u. S. 199f; Tagliolini 1997, S. 180-191; Angelucci 1999, S. 188-197

Nr. 62 Ferrara, Certosa San Cristoforo

- Region:** Emilia-Romagna
- Provenienz:** Ferrara, Certosa San Cristoforo, Hochaltar. Das Werk befindet sich *in situ*.
- Autorschaft und Datierung:** Das Sakramentstabernakel wurde 1597 von Marcantonio Maldrato nach einem Entwurf Nicolò Donatis ausgeführt (Romano 2007, S. 95). Agostino Carracci (1557-1602) schuf das Gemälde „Das letzte Abendmahl“, das ursprünglich eine Kartusche der Attika schmückte. Die Komposition des Bildes ist eng an ein zuvor geschaffenes, zwischen 1594 und 1595 entstandenes Gemälde Agostinos angelehnt. Ein Pendant hierzu bildete ein Gemälde Ludovico Carraccis (1552-1619) mit der Darstellung der Mannalese. Die Zuschreibung des Werks an Ludovico gilt als gesichert, da ein mit „L.C.“ signierter, in das Jahr 1595 datierter Entwurf für das Werk bekannt ist. Esposti nimmt an, daß das Gemälde nicht vor 1601-1602 entstanden ist. (Esposti 1992, S. 206f.).
- Materialien:** Holz (es wurden drei Holzsorten unterschiedlicher Farbe verwendet), geschnitzt, bemalt und vergoldet; Kupfer, bemalt
- Erhaltungszustand / Restaurierung:** Die architektonische Struktur des Sakramentstabernakels ist sehr gut erhalten. Ursprünglich schmückten zwei auf Kupfer ausgeführte, von den Carracci geschaffene Gemälde die Attika des Tabernakels. Diese Gemälde befinden sich heute in der Pinakothek von Ferrara. Die skulpturale oder malerische Ausstattung der Kartuschen an der Vorder- und Rückseite des Sakramentstabernakels hat sich nicht erhalten. Verschollen sind ebenfalls die zwölf Engel, die ein 1944 aufgenommenes Foto über den Voluten der Attika zeigt (Abb. 62.10). Ferner belegen Befestigungsspuren in den flachen Nischen der Laterne, daß dort ursprünglich Figuren angebracht waren. Der reichen Ausschmückung des Tabernakels zufolge waren vermutlich auch die heute offenen Ädikulen der Attika in die Ausstattung miteinbezogen. Die hölzerne Anlage ist insgesamt sehr wurmstichig und weist an einigen Stellen eine Bemalung auf, welche die Maserung von Holz imitiert. Es läßt sich nicht nachweisen, zu welchem Zeitpunkt diese Bemalung entstanden ist. Das bekrönende Kreuzifix und die Kugel, über der es errichtet ist, scheinen nicht original zu sein. Eine Restaurierung des Werks wurde 2007 abgeschlossen (Romano 2007, S. 74).
- Maßangaben:** Höhe (ohne Kreuzifix): ca. 4 m – maximaler Durchmesser: ca. 1,70 m
- Hostienkammer:** Die Hostienkammer ist durch eine Tür an der Rückseite des Tabernakels zugänglich. Eine zweite Kammer wurde allem Anschein nach zu einem späteren Zeitpunkt in die Stufe über der Altarmensa eingelassen.
- Ort für Aussetzungen:** Der sich zu Rundbögen öffnende Tabernakelsockel muß der Aussetzung der Eucharistie gedient haben. Dies belegen nicht nur vergleichbare Beispiele, sondern auch die Tatsache, daß die Mitte des Sockels und somit der genaue Aussetzungsort durch eine Intarsie gekennzeichnet ist.
- Ausstattungsmedien:** Malerei, Figuren, Reliefs?
- Ikongraphie:** Malerei:
Attika, Vorder- und Rückseite: Die Mannalese – Das letzte Abendmahl (nicht mehr *in situ*)

Figuren:

Attika, Bekrönung der Voluten: Zwölf Engel (verschollen)

Literatur:

Esposti 1992, S. 206f.; Romano 2007, S. 47 u. S. 95

Nr. 63 Reggio Emilia, San Prospero

- Region:** Emilia-Romagna
- Provenienz:** Reggio Emilia, Dom San Prospero, Sakramentskapelle. Das Werk befindet sich *in situ*.
- Auftraggeber, Autorschaft und Datierung:** Bei einer 1575 erfolgten Visitation der Kirche wurde die Aufbewahrung der Eucharistie in einer „fenestrella“, d.h. in einem Wandtabernakel, für unwürdig befunden. Daher beauftragten die Kanoniker 1576 Lelio Orsi (1508/11-1587) mit dem Entwurf für ein neues Sakramentstabernakel, dessen Ausführung 1577 dem Bildhauer Prospero Sogari genannt „Il Clemente“ (1516-1584) anvertraut wurde. Die frühesten Nachweise für die Arbeiten am Tabernakel sind Zahlungsbelege aus dem Jahr 1579, die u. a. eine Petrusfigur sowie verwendete Materialien betreffen. 1583 fertigte Prospero Sogari die bekrönende Bronzefigur des Auferstandenen an. Als der Bildhauer 1584 starb, war das Tabernakel noch nicht vollendet. Nach Angaben von Monducci/Nironi wurde das Tabernakel 1585 auf dem Sakramentsaltar errichtet. Aus Zahlungsbelegen ist jedoch ersichtlich, das die Fertigstellung des Werks, an der neben dem Steinhauer Vincenzo der Sohn Prospero Sogaris, Flaminio sowie Francesco Pacchioni beteiligt waren, noch bis 1587 andauerte. Während Pacchioni die vier bronzenen Reliefs schuf, fertigte Flaminio einen neuen Kopf für die Figur des Auferstandenen an, dessen Guß 1583 nicht vollständig gelungen war (Monducci/Nironi 1984, S. 147; Bacchi 2001, S. 209-212).
- Materialien:** Weißer Marmor, Buntmarmor, Bronze
- Maßangaben:** Höhe (einschließlich des Sockels): 5,90 m – Breite (des Sockels): 2,10 m
- Erhaltungszustand:** Zur skulpturalen Ausstattung des Werks zählten Statuetten, die sich nur in den heute leeren Nischen befunden haben können. Dies geht aus einem Zahlungsbeleg für eine Petrusfigur hervor (Bacchi 2001, S. 210)
- Hostienkammer:** Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakels.
- Ort für Aussetzungen:** Möglicherweise diente bereits im 16. Jahrhundert die Nische des Obergeschosses der Aussetzung der Eucharistie.
- Ausstattungsmedien:** Reliefs, Figuren
- Ikographie:** Reliefs:
Untergeschoß, Ädikulen: Das Opfer des Melchisedech – das Passahmahl – die Mannalese – Moses schlägt Wasser aus dem Felsen
Untergeschoß, Lünetten der Rundbögen: Eucharistischer Kelch
Figuren: Die vier Evangelisten – der auferstandene Christus – heiliger Petrus (verschollen)
- Die Inschriften der Rechteckfelder oberhalb der Nischen des Untergeschosses sowie die Reliefs der Attikazone konnten nicht autopsiert werden.
- Literatur:** Monducci/Nironi 1984, S. 147; Caroselli 2000, S. 21f.; Bacchi 2001, S. 209-212

Nr. 64 Mailand, Dom Santa Maria Nascente

- Region:** Lombardei
- aktueller Aufstellungsort:** Mailand, Dom Santa Maria Nascente, Hochaltar
- Aufstellungskontext:** Das Sakramentstabernakel war ursprünglich zur Aufstellung in der Privatkapelle Pauls IV. bestimmt gewesen, wo es über vier marmornen Säulen errichtet werden sollte. In der von Caracciolo verfaßten Vita des Papstes, in welcher der Autor sich nach eigenen Angaben auf Aussagen Pirro Ligorios beruft, heißt es diesbezüglich folgendermaßen: „*in altari Capellae quam Paulus aedificaverat locari oportebat*“. Benedetti hält es anhand der beträchtlichen Größe des Werks und der eher klein dimensionierten Kapelle für fraglich, ob tatsächlich eine Aufstellung von Säulen und Tabernakel auf dem Altar vorgesehen war. Er schließt jedoch nicht aus, daß möglicherweise Paul IV. durch übertrieben große Dimensionen die Bedeutung der Eucharistie unterstreichen wollte. Alternativ käme eine geplante Aufstellung des Werks über den vier Säulen neben oder hinter dem Altar in Betracht (Caracciolo 1612, S. 130-141; Benedetti 1978, S. 46f.).
- Nach dem Tod des Papstes wurde das Sakramentstabernakel von Pius IV. 1561 nach Mailand gesandt, während die vier marmornen Säulen einem römischen Aristokraten geschenkt wurden (ebenda). Einer am 24. Mai 1561 erlassenen Breve ist zu entnehmen, daß Pius IV. eine Errichtung des Werks im Dom Santa Maria Nascente bestimmt hatte, wobei kein konkreter Aufstellungsort festgelegt worden war (Gatti Perer 1975, S. 33, Anm. 108). Das Tabernakel wurde zunächst provisorisch an einem unbekanntem Ort in der Kirche aufgestellt, vielleicht auf dem Altar des heiligen Galdinus, der seit 1536 die Funktion des Sakramentsaltars innehatte (ebenda, S. 32). Aus einem 1564 aufgesetzten Schreiben des Mailänder Bischofs Carlo Borromeo an seinen Berater Monsignore Ormaneto geht hervor, daß er dem Vorschlag seines Beraters, das Tabernakel auf dem Hochaltar aufzustellen, einwilligt. Darüber hinaus wird eine Aufstellung des Werks über vier Säulen in Erwägung gezogen, damit die Zelebrierung der Messe sowohl vom Kirchenraum als auch vom Chorbereich hinter dem Altar gleichermaßen verfolgt werden könne (ebenda, S. 36).
- Im Rahmen der Umstrukturierungsmaßnahmen des Chorbereichs, die Pellegrino Tibaldi ab 1567 als „architetto del Duomo“ leitete, schuf der Architekt etwa um 1567/68 zwei Entwürfe, auf denen das Tabernakel von zwei Engeln gestützt wird (Scotti 1972, S. 67ff.; Gatti Perer 1975, S. 34, Abb.3). Die definitive, von Tibaldi konzipierte Lösung besteht aus vier knieenden, das Sakramentstabernakel haltenden Engeln, wobei die Anlage von einer offenen, mit Statuen geschmückten Tempiettoarchitektur überfangen wird. Die Arbeiten an dieser Struktur wurden Ende des Jahres 1580 aufgenommen (ebenda, S. 36f.). Ursprünglich war das Ensemble auf einem hinter dem Altar befindlichen Aufbau aufgestellt. Heute erhebt sich die Anlage über einem im späten 20. Jahrhundert geschaffenen Sockel mit Treppenaufgang.
- Auftraggeber:** Papst Paul IV. gab das Sakramentstabernakel für seine Privatkapelle innerhalb seiner neuen vatikanischen Wohnräume in Auftrag (Caracciolo 1612, Kapitel 12; Benedetti 1978, S. 46). Nach dem Tod des Papstes 1559 ließ sein Nachfolger Pius IV. die Stifterinschrift am Tabernakelsockel auf seinen Namen umändern, die daher folgendermaßen lautet: „PIUS IIII PONTIFEX OPTIMUS MAXIMUS“.
- Autorschaft und Datierung:** Der Architekt Pirro Ligorio (1514-1583) wurde von Paul IV. damit beauftragt, ein Sakramentstabernakel für die päpstliche Kapelle zu konzipieren. Ligorio wurde im Jahr 1558 zum „architetto del Palazzo“

ernannt. Im September dieses Jahres waren die Arbeiten an der päpstlichen Kapelle bis auf den Altar fertiggestellt. Aus diesen Tatsachen schließt Benedetti, daß die Planungen für das Tabernakel 1558 aufgenommen wurden. Ligorio schuf nachweislich ein Modell aus Wachs für das Werk (Caracciolo 1612, S. 130-141; Benedetti 1978, S. 46 und 63), das von den Brüdern Aurelio (1501-1563), Girolamo (1504-1590) und Ludovico Lombardi (1507/08-1575) in Bronze ausgeführt wurde. Dies belegt die Künstlerinschrift „AURELIUS HIERONYMUS ET LUD FR.ES LOMBARDI F“ am untersten Tabernakelfries.

Als Paul IV. 1559 starb, war das Tabernakel noch nicht vollendet, was Zahlungsbelege vom Februar 1560 für den Ankauf von Bronze für das Werk belegen (Bertolotti 1881, Bd.1, S. 145; Benedetti 1978, S. 47). Der Nachfolger Pauls IV., Pius IV., erließ am 24. Mai 1561 eine Breve, in welcher der sofortige Versand des Tabernakels an den Mailänder Dom angekündigt wurde (Gatti Perer 1975, S. 33, Anm. 108). Dieses Datum ist daher als *terminus ante quem* für die Vollendung des Werks anzusehen. Durch den Tod Pauls IV. wurde auf die ursprünglich geplante Ausführung des Weinlaubs am Tabernakel aus purem Gold und auf die Verzierung seiner Reben mit Smaragden und Saphiren verzichtet (Caracciolo 1612, S. 130-141; Benedetti 1978, S. 63).

Materialien:	Bronze, vergoldet und bemalt (einige Partien sind schwarz grundiert)
Maßangaben:	Tabernakel: Höhe: 2,26 m – Durchmesser: 98,5 m (ebenda, S. 61, Anm. 19)
Erhaltungszustand:	Das Werk ist bis auf kleine beschädigte Stellen, die u. a. durch die Korrosion des Metalls bedingt sind, sehr gut erhalten. Darüber hinaus ist z. T. die Vergoldung bzw. die schwarze Patina etwas abgetragen. Im Rahmen der von Pellegrino Tibaldi vorgenommenen Maßnahmen zur Aufstellung des Werks im Mailänder Dom wurde an der Unterseite des zylindrischen Sockels eine zweite Hostienkammer eingerichtet (s. u.). Darüber hinaus wurde die Ausrichtung des Tempietto im Verhältnis zum Unterbau verändert: Während eine frühe Zeichnung des Werks in der Sockelzone das letzte Abendmahl zeigt, ist bereits auf einer ca. 1567/68 von Tibaldi geschaffenen Zeichnung an der Frontseite die Kreuzigung zu sehen (Scotti 1972, S. 69; Benedetti 1978, S. 53f.).
Hostienkammer und Ort für Aussetzungen:	Die Hostienkammer befand sich ursprünglich im Inneren des dorischen Tempietto und wurde über eine Tür an dessen Vorderseite bedient. In dieser Kammer wurde zudem die Eucharistie ausgesetzt. Dies belegt eine Zeichnung des Werks, die 1561 und somit vor der Integration des Tabernakels in die von Pellegrino Tibaldi errichtete Struktur geschaffen wurde (Mailand, Fabbrica del Duomo, Archivio Storico, cart. 27, fasc. 61; Gatti Perrera 1975, S. 34). Durch die von Tibaldi gefundene Lösung konnte diese Hostienkammer auf Grund ihrer beträchtlichen Höhe nicht mehr genutzt werden. Stattdessen wurde die Unterseite des zylindrischen Sockels im Zentrum durchbrochen und im Inneren eine neue Kammer eingerichtet. Durch die Bedienung eines auf Gegengewichten beruhenden Mechanismus konnte diese Kammer nach Bedarf heruntergelassen werden. Die obere wurde weiterhin zur Aussetzung der Eucharistie genutzt (Benedetti 1978, S. 52f.).
Ausstattungsmedien:	Reliefs, Figuren
Ikongraphie:	<u>Reliefs, Tabernakelsockel:</u> <u>Mittlerer Fries:</u> Weinlaub <u>Oberer Fries:</u> Geburt Christ – Anbetung der Könige – Jesus im Tempel bei den Schriftgelehrten – das letzte Abendmahl – Christus am Ölberg – Geißelung Christi – Kreuztragung – Kreuzigung

Figuren:

Balustrade und Kuppel: Christus – die zwölf Apostel

Das Sakramentstabernakel wird von vier knieenden Engeln gestützt.

Literatur:

Mailand, Fabbrica del Duomo, Archivio Storico, cart. 27, fasc. 61; Caracciolo 1612, S. 130-141; Bertolotti 1881, Bd.1, S. 145; Scotti 1972, S. 59ff.; Gatti Perer 1975, S. 11ff.; Benedetti 1978, S. 45-62

Nr. 65 Pavia, Certosa Santa Maria delle Grazie

- Region:** Lombardei
- Provenienz:** Pavia, Certosa Santa Maria delle Grazie, Hochaltar. Das Werk befindet sich *in situ*.
- Aufstellungskontext:** Das Tabernakel ist mit zwei flankierenden, Reliquiare haltenden Engeln des Seicento auf dem Hochaltar aufgestellt. Die skulpturale Ausstattung des Altars entstand im 17. Jahrhundert, ebenso wie die Ausschmückung der Chorapsis durch Fresken und Skulpturen (Zanuso 2006, S. 238f.).
- Auftraggeber:** Der Prior Damiano Longoni initiierte den Bau des Sakramentstabernakels (ebenda, S. 240).
- Autorschaft und Datierung:** Der Prior Longoni beabsichtigte, der Kartause zu Pavia ein neues Sakramentstabernakel zu stiften. Bis zu seinem Tod 1553 hatte er „*con gran spesa [...] la maggior parte delle pietre preziose*“ beschafft. Unter dem Prior Innocenzo della Croce (1565-1573) wurde nachweislich die Entstehung des Tabernakels vorangetrieben. Im Jahr 1566 schuf Angelo Marini dreizehn bronzene Statuetten, von denen acht in den Nischen des Tambours und vier als Bekrönung der schmalen Travéen des Untergeschosses zur Aufstellung kamen. Die dreizehnte Figur befindet sich in einer rückwärtigen Nische des Untergeschosses, für die sie auf Grund ihrer kleinen Dimensionen ursprünglich nicht bestimmt gewesen sein kann. Zu den ausführenden Künstlern zählte ferner der Bildhauer Ambrogio Volpi da Casale, der auf einem bronzenen Plättchen im Inneren des Tabernakels seine Signatur und die Jahreszahl 1568 hinterlassen hat. Zanuso nimmt an, daß das Werk zu diesem Zeitpunkt größtenteils vollendet war, auch wenn die Arbeiten sich bis in das frühe Seicento erstreckt haben. Francesco Brambilla schuf die Reliefs des Untergeschosses und nach Einschätzung von Zanuso aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Engel mit den Passionswerkzeugen. Die Reliefs wurden den settecentesken Transkribierungen der Kartäuserdokumente zufolge 1580-82 angefertigt. Es könnte sich hierbei jedoch um einen Transkribierungsfehler handeln, da 1589 die betreffende Rechnung noch nicht beglichen war. Unter dem Priorat Timoteo Baroffios (1602-1614) wurden in der Tambourzone die bronzenen Voluten in Form von Cherubim, das Blattwerk und die abschließende Balustrade geschaffen. Gian Andrea Biffi wurde 1605 für die Modelle der Cherubim bezahlt, die der Bronzegießer Annibale Busca zwischen 1603 und 1605 ausführte. Biffi schuf ferner die bekrönende Christusfigur (ebenda, S. 240f.).
- Materialien:** Weißer Marmor, Buntmarmor, Bronze, z. T. vergoldet
- Ausstattungsmedien:** Reliefs, Figuren
- Ikongraphie:** Reliefs:
Haupttravéen des Untergeschosses: Engelspaarmonstranz
- Figuren:
Untergeschoß: Johannes der Täufer – heilige Magdalena – eine nicht identifizierte Figur (von Angelo Marini geschaffen) – heiliger Bruno (verschollen) – Gian Galeazzo Visconti (bereits seit dem späten 19. Jahrhundert verschollen)
- Obergeschoß, Bekrönung der schmalen Travéen: Heiliger Petrus – heiliger Paulus – heiliger Rochus – Johannes der Evangelist

Obergeschoß, Bekrönung der Tympana: Vier Engelspaare mit den Arma Christi

Nischen des Tambours: Acht nicht identifizierte Figuren

Bekrönung der Laterne: Der auferstandene Christus

Literatur:

Zanuso 2006, S. 238f.; Zanuso 2006a, S. 240f.

Nr. 66 Ponte in Valtellina, San Maurizio

Region:	Lombardei
Provenienz:	Ponte in Valtellina (Provinz Sondrio), San Maurizio, Hochaltar. Das Werk befindet sich <i>in situ</i> .
Auftraggeber:	Aus der Inschrift am Tabernakel geht hervor, daß das Werk von der Stadt Ponte, den zwei dort ansässigen marianischen Bruderschaften und dem Pfarrer Giovan Maria Quadrio Brugni in Auftrag gegeben wurde (Coppa 1998a, S. 173; Inschrift s. u.).
Autorschaft und Datierung:	Die aus Ponte stammenden Goldschmiede Francesco und Innocenzo Guicciardi schufen das Sakramentstabernakel 1578 in ihrer mailändischen Werkstatt und transportierten es im folgenden Jahr nach Ponte (Coppa 1998a, S. 173). Die an einer Travée des Untergeschosses angebrachte Künstlerinschrift, in der auch die Stifter erwähnt werden, lautet folgendermaßen: „OPUS M(AGISTRORUM). INNOCENTII ET FRANCISCI FRATR(RUM) DE GIUZARDIS DE PONTE EXPENSIS COM(M)UNITATIS AC SOLERTIA JO. MARIAE BRUGNI DE QUADRIO HUIUS ECCLESIAE CURATI ERECTU(UM) AN(NO) 1578“ (Coppa 1998a, S. 195).
Materialien:	Bronze, vergoldet
Maßangaben:	Höhe: über 3 m
Erhaltungszustand:	Sehr gut
Hostienkammer:	Die Hostienkammer öffnet sich zur Vorderseite des Tabernakels.
Ausstattungsmedien:	Reliefs, Figuren
Ikongraphie:	<u>Reliefs:</u> <u>Unterer Sockel, Haupttravéen:</u> Sündenfall – zwei Propheten – Opferung Isaaks – zwei Propheten – David mit seinen Kriegern und Achimelech – zwei Propheten – das letzte Abendmahl – zwei Propheten <u>Unterer Sockel, Nebentravéen:</u> Moses schlägt Wasser aus dem Fels – zwei Propheten – die Erschaffung der Frau – zwei Propheten – Elias und der Engel – zwei Propheten – Melchisedech opfert Abraham und seinen Kriegern Brot und Wein <u>Sockel der Kleinarchitektur, Haupttravéen:</u> Justizia – Fides – heiliger Rochus – heiliger Sebastian – Caritas – eine nicht identifizierte Heilige im Gebet – die Anbetung des Kindes durch die Hirten – die Anbetung des Kindes durch die Heiligen Drei Könige <u>Sockel der Kleinarchitektur, Nebentravéen:</u> Kreuztragung – trauernde Madonna mit der Inschrift „ <i>O quam et afflicta fuit illa benedicta</i> “ – Büste Christi mit der Inschrift „ <i>Ego sum via, veritas et vita</i> “ – Mariä Heimsuchung – Taufe Christi – die Stigmatisation des heiligen Franziskus – heiliger Antonius – heiliger Paulus Eremita <u>Untergeschoß, Rundbögen:</u> Christus am Ölberg – Geißelung Christi – Dornenkrönung – Kreuzigung <u>Obergeschoß, Sockel:</u> Weinlaub <u>Figuren:</u> <u>Untergeschoß, Nischen:</u> Die vier lateinischen Kirchenväter

Untergeschoß, Giebel: Die vier Evangelisten

Obergeschoß: Heiliger Maurizius – Engel – heilige Agathe – Erzengel Michael – viele nicht identifizierte Figuren

Kuppel: Der auferstandene Christus

Inschriften:

Sockel der Kleinarchitektur, Haupttravéen:

„UT IN ADVERSIS AD ORATIONEM CONFUGERES“

„UT TE A PECCATIS ERIPEREM“

„UT INIURIAS PATIENTIA FERRES“

„UT DELICIAS CARNIS CONTEMNERES“

„AT CORONARER IN COELIS“

„UT PASSIONUM MEARUM MEMOR ESSES“

„UT FERENS CRUCEM ME SEQUERERIS“

„UT TERRENIS SPRETIS AD ME TENDERES“

Sockel der Kleinarchitektur, Nebentravéen:

„PANE SUB EXIGUO CORPUS LATET OMNE TONANTIS – TOTUS HOMO ET TOTUS VIVIT UBIQUE DEUS“

„HIC ANIMUM CORPUSQUE VIDES HOMINISQUE DEIQUE – DIVINA HUMANIS HIC SOCIATA VIDES“

„HIC PATER OMNIPOTENS, HIC NATUS PATRES IMAGO – HIC SACER AMBORUM SPIRITUS, UNUS AMOR“

Architrav:

„HIC EST PANIS – QUI DE COE – IN DESCEN – DIT QUI MA – NDUCAT HU – NC PANEM V – IVET IN AET – ERNUM“

Literatur:

Monti 1902, S. 217-224; Coppa 1998, S. 35; Coppa 1998a, S. 171-176

Abbildungsnachweis des Katalogs

Soweit nicht anders vermerkt, stammen die Aufnahmen von Claire Guinomet.

Kat.-Nr. 1: Thurles (Irland), Cathedral of the Assumption, ehemals Rom, Il Gesù

Abb. 1.12: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 1.14: Rom, Il Gesù, Rektorat

Kat.-Nr. 3: Rom, San Giovanni in Laterano

Abb. 3.4 und 3.5: Peccolo 1994, S. 329

Abb. 3.6: Postkarte der Lateranbasilika

Abb. 3.7: Freiberg 1995, S. 132

Abb. 3.8 und 3.9: Pecolo 1994, S. 330

Kat.-Nr. 4: Rom, San Lorenzo in Panisperna

Abb. 4.1: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 6: Rom, Santa Croce in Gerusalemme

Abb. 6.1: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 7: Rom, Santa Maria in Aracoeli

Abb. 7.1, 7.4 und 7.5: Serafini 1915, S. 351, 353 und 360

Abb. 7.2 und 7.3: Pietrangeli 1961, S. 28f.

Kat.-Nr. 8: Rom, Santa Maria Maggiore

Abb. 8.1: Conforti/Pesco 2007, S. 268

Abb. 8.2 und 8.3: Ostrow 1996, S. 33 und 35

Abb. 8.5-8.8: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 10: Fara Sabina; Sant'Antonino Martire

Abb. 10.1-10.5: Tuttle 2002, S. 255 und 397

Kat.-Nr. 11: Farfa, Santa Maria

Abb. 11.2: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 13: Lucignano, Santa Maria delle Querce

Abb. 13.5: Fairbairn 1998, Bd. 2, S. 439, Abb. 616

Kat.-Nr. 14: Florenz, San Lorenzo (Tabernakelprojekt für die Cappella dei Principi)

Abb. 14.1: Przyborowski 1997, S. 303

Abb. 14.2: Fara 1995, S. 276

Abb. 14.3-14.4: Scalini 1997, S. 412

Kat.-Nr. 15: Florenz, Certosa di San Lorenzo (del Galluzzo)

Abb. 15.1: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 15.1-15.5: Keutner 1955, S. 139-142

Kat.-Nr. 16: Florenz, Santa Croce

Abb. 16.1: Medri 1986, S. 252

Abb. 16.2: Paolucci 1980, Farbtafel

Abb. 16.3: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 16.4-16.6: Medri 1986, S. 250, S. 257 und S. 259

Kat.-Nr. 17: Florenz, Santo Spirito

Abb. 17.1-17.4: Acidini Luchinat 1996, S. 336, S. 341 und S. 343

Kat.-Nr. 18: Panzano, Santa Maria Assunta

Abb. 18.1: Torriti 1993, S. 90

Kat.-Nr. 19: Pontorme, San Michele Arcangelo

Abb. 19.1: Privitera 1996¹, S. 147

Kat.-Nr. 22: Montemerano, San Giorgio

Abb. 22.1-22.5: Sebregondi 2000, S. 105-107

Kat.-Nr. 24: Volterra, Museo Diocesano d'Arte Sacra

Abb. 24.1: Bavoni 1997, S. 116

Kat.-Nr. 25: Buonconvento, Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia

Abb. 25.1: Guiducci 1998, S. 69

Kat.-Nr. 26: Casole d'Elsa, San Pietro

Abb. 26.1: Giffi Ponzi 1988, S. 116

Kat.-Nr. 28: Eremo di Lecceto, Santissimo Salvatore

Abb. 28.1: Marchetti 1994, S. 237

Abb. 28.3-28.5: Guiducci 1990, S. 257

Kat.-Nr. 29: Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra

Abb. 29.1 und 29.2: Guerrini 1998, S. 153

Kat.-Nr. 31: San Gimignano, ehemaliges Kloster San Domenico

Abb. 31.1: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 32: Siena, San Niccolò del Carmine

Abb. 32.2: Lusini 1907, S. 59

Kat.-Nr. 33: Sinalunga, San Giovanni Battista

Abb. 33.1: Mangiavacchi 1994, S. 189

Abb. 33.2: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tabernacolo_seicentescoFarnetella.jpg

Kat.-Nr. 34: Aliena, Sant'Eutizio

Abb. 34.1: Fabbi 1975

Kat.-Nr. 35: Assisi, San Francesco, Museo del Tesoro

Abb. 35.1: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 35.6: Bruschelli 1824, Tafel 29

Abb. 35.7: Arte del XIX secolo, S. 52

Kat.-Nr. 36: Avéndita, San Procolo

Abb. 36.1: Nardicchi 2001, S. 117

Kat.-Nr. 37: Bettona, Santa Maria Maggiore

Abb. 37.4: Postkarte der Kirche Santa Maria Maggiore

Kat.-Nr. 39: Cascia, Museo dell'Ex-Chiesa Sant'Antonio Abate

Abb 39.9: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 40: Cascia, Santa Maria

Abb. 40.1: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 41: Castel San Giovanni, San Giovanni Battista

Abb. 41.1: Metelli 2001, S. 201

Kat.-Nr. 42: Montefalco, Museo Comunale di San Francesco

Abb. 42.1: Toscano 1990, S. 263

Abb. 42.2: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 44: Piedipaterno, Kommunalarchiv

Abb. 44.1: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 45: Spello, San Lorenzo

Abb. 45.10: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 47: Spoleto, Museo Diocesano

Abb. 47.2: Ceccarelli/Nagni/Nardicchi 1998, S. 55

Kat.-Nr. 48: Ferentillo, San Pietro in Valle

Abb. 48.1: Sensi 2002, S. 44

Abb. 48.2: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 49: Osimo, Museo Diocesano

Abb. 49.2: Carnevali/Massa 2002, S. 71

Abb. 49.3: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 49.7: Giulianelli 2001, S. 145

Kat.-Nr. 50: Ascoli Piceno, San Pietro Martire

Abb. 50.1: Trionfi Honorati 1993, S. 62

Kat.-Nr. 52: Fermo, Museo Diocesano

Abb. 52.2: Arcangeli 1993, S. 367

Kat.-Nr. 53: Patignone Montalto, Santa Maria in Viminata

Abb. 53.1: Trionfi Honorati 1993, S. 62

Abb. 52.2: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 54: Castelsantangelo, San Liberatore

Abb. 54.1: Fabbi 1965, S. 269

Kat.-Nr. 55: Castelsantangelo, Santo Stefano

Abb. 55.2: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 58: Visso, Museo Diocesano

Abb. 58.5: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 59: Celano, San Giovanni Battista

Abb. 59.2 und 59.7: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Kat.-Nr. 60: Collarmele, Santa Maria delle Grazie

Abb. 60.11-60.13: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 60.14-60.16: <http://fototeca.iccd.beniculturali.it>

Kat.-Nr. 61: Padula, Certosa di San Lorenzo

Abb. 61.1: Montagu 1996, S. 22

Abb. 61.2: Angelucci 1995, S. 55

Abb. 61.3-61.5: Angelucci 1999, S. 189, S. 193 und S. 195

Abb. 61.6-61.9: Giovannucci 1995, S. 55

Kat.-Nr. 62: Ferrara, Certosa San Cristoforo

Abb. 62.1, 62.7 und 62.10: Romano 2007, S. 40, S. 94 und S. 96

Abb. 62.8 und 62.9: Esposti 1992, S. 206f.

Kat.-Nr. 63: Reggio Emilia, San Prospero

Abb. 63.1: Caroselli 2000, S. 22

Abb. 63.2-63.5: Monducci/Nironi 1984, S. 146f.

Abb. 63.6-63.10: Bacchi 2001, S. 132f. und S. 210

Kat.-Nr. 64: Mailand, Santa Maria Nascente

Abb. 64.2: Brivio/Majo 1980², S. 48

Abb. 64.3: Marrucci 2000, S. 150

Kat.-Nr. 65: Pavia, Certosa Santa Maria delle Grazie

Abb. 65.1-65.4: Ricci 2006, S. 269-271

Kat.-Nr. 66: Ponte in Valtellina, San Maurizio

Abb. 66.1: Rovetta 1998, S. 48

Abb. 66.2: Coppa 1998, S. 32

Abb. 66.3: Rovetta 2000, S. 100

Abb. 66.4-66.8: Coppa 1998a, S. 172-175

Teil II: Anhang

Auflistung der Werke

Latium

Provinz Latina	Sermoneta	San Francesco
Provinz Rieti	Borbona	Sant'Anna
	Casperia (ehemals)	Santa Maria in Legarano
	Rieti	Museo Diocesano (?)
Provinz Viterbo	Vetralla	San Francesco (?)
	Vasanello	Santa Maria Assunta

Toscana

Provinz Arezzo	Arezzo (ehemals)	Santa Maria delle Grazie
	Bucine (Galatrona)	San Giovanni Battista
Provinz Lucca	Bagni di Lucca (Limano)	San Martino
	Camaione (Nocchi)	San Pietro
	Lucca	San Martino
	Piazza al Serchio (Borsigliana)	Santa Maria Assunta
	Stazzema (Cardoso)	Santa Maria Assunta
Provinz Massa-Carrara	Fivizzano (Monzone)	San Prospero
	Fosdinovo (Giucano)	SS. Fabiano e Sebastiano
	Seravezza	SS. Lorenzo e Barbara
Provinz Pisa	Cecina	San Giovanni Evangelista
Provinz Siena	Pienza (ehemals)	Santa Maria Assunta
	Monticchiello	SS. Leonardo e Cristoforo

Umbrien

Provinz Perugia	Montefalco	Museo Comunale di San Francesco
	Preci (Todiano)	San Bartolomeo
	Preci (Todiano)	San Bartolomeo

	Spello	San Girolamo
Provinz Terni	Narni	Sant' Agostino
	Narni (Sant' Urbano)	San Michele Arcangelo
	Narni (Sant' Urbano)	Santuario dello Speco
Marken		
Provinz Ascoli Piceno	Ascoli Piceno	Museo Diocesano
	Ascoli Piceno	San Tomaso
Provinz Macerata	Camerino	Museo Diocesano
	Visso	Museo Diocesano Civico
	Visso	Museo Diocesano Civico
	Visso	Museo Diocesano Civico
Provinz Pesaro und Urbino	Mercatello sul Metauro	Museo di San Francesco
Ligurien		
Provinz Imperia	Taggia	San Francesco Saverio
Polen		
Woiwodschaft Kleinpolen	Krakau	Kirche der heiligen Jungfrau Maria
	Modlnica	Sankt Adalbert

Abbildungsnachweis des Anhangs

Soweit nicht anders vermerkt, stammen die Aufnahmen von Claire Guinomet.

Abb. 1-8, 10, 11, 13, 18, 21, 22, 24-26, und 29: Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek

Abb. 9: http://www.sacrumluce.sns.it/db_oa/script/schedaoaPrv.asp?OA__090002717300000

Abb. 12: http://www.sacrumluce.sns.it/db_oa/script/schedaoaPrv.asp?OA__090004979100000

Abb. 16: http://www.sacrumluce.sns.it/mv/html/OPE/EL__090021474000000/galleria_elementi_2.html

Abb. 19: http://www.associazionepolisportivamonticchiello.it/parrocchia_gallery/index.html

Abb. 20: Toscano 1990, S. 262

Abb. 23: Urbini 1913, S. 52

Abb. 28: Trionfi Honorati 1993, S. 62

Abb. 30: Venanzangeli 2001, S. 70

Abb. 32: Venanzangeli 2001, S. 69

Abb. 33: <http://www.museodelmetauro.it/files/fotoguida/022-01.jpg>

Abb. 34: Cervini 1999, S. 98

Abb. 35: Miziolek 1994, S. 314 und 321

Abb. 36: Miziolek 1994, S. 304 und 322