

Angela Oberer

Ghibertis Hommage an Brunelleschi

Der Wettbewerb um neue Bronzeportale und die Paradiestüren am Florentiner Baptisterium



Abb. 1: Filippo Brunelleschi, *Abraham und Isaak*, 1401, Bronzerelief, Bargello, Florenz (Bildrechte Archiv der Autorin)



Abb. 2: Lorenzo Ghiberti, *Die Opferung Isaaks*, 1401, Bronzerelief, Bargello, Florenz (Bildrechte Archiv der Autorin)

Der im Winter 1400/1401 von der Stadtregierung und der Wollhändlergilde „Arte di Calimala“ ausgeschriebene öffentliche Wettbewerb um den Auftrag für das zweite Paar Türen am Baptisterium in Florenz gehört zu den berühmtesten Beispielen eines Künstlerwettstreits.

Die Aufgabe der Teilnehmer ist es, innerhalb eines Jahres ein Bronzerelief mit der Darstellung der Opferung Isaaks vorzulegen, in Form und Größe den Tafeln der Vorgängertür von Andrea Pisano entsprechend.[1] Nicht leicht

fällt es den 34 Juroren, eine Entscheidung zu treffen zwischen den Finalisten Lorenzo Ghiberti (1378–1455) und Filippo Brunelleschi (1377–1446).[2] Den prestigeträchtigen Auftrag erhält letztlich Ghiberti: Am 23. November 1403 wird der Vertrag unterschrieben, und der Künstler beginnt mit den Arbeiten an den Türen, die am 20. April 1424 am Baptisterium angebracht und offiziell eingeweiht werden.[3]

Innerhalb der Kunstgeschichte vielfach beschrieben, analysiert und lange diskutiert sind

die Unterschiede zwischen den beiden erhaltenen, heute im Bargello aufbewahrten Konkurrenzreliefs des Wettbewerbs;^[4] es lohnt sich dennoch, sie erneut einer Betrachtung zu unterziehen, um erstmals auf Parallelen zwischen Brunelleschis Darstellung und dem kunsttheoretischen Diskurs Albertis zu verweisen, und um in einem weiteren Schritt auf Ghibertis zweite überraschende Fassung derselben Szene in seiner sog. Paradiestür Bezug zu nehmen.

Brunelleschi (Abb. 1) positioniert den entscheidenden Moment der Geschichte Abrahams und Isaaks in die obere Hälfte des horizontal aufgeteilten Bildfeldes: Der bis zum Äußersten angespannte Vater mit seinem deutlich nervös verzerrten Gesicht hat sich mit erhobenem Arm seinem Sohn genähert. Die dynamische Bewegung des Körpers entspricht dem Kraftaufwand, dessen es bedarf, um sich zu dem unmenschlichen Akt durchzuringen. Das Messer liegt bereits an Isaaks Hals, während der terrorisierte Sohn, schwach und verletzlich auf dem Altar kniend, versucht, sich dem Griff zu entwinden und sein Leben zu retten.^[5] Die verständliche menschliche Reaktion, aus Todesangst die Augen zu schließen und laut zu schreien, wird dem Betrachter deutlich gemacht durch den weit geöffneten Mund Isaaks. Gleichzeitig bereitet der herangeeilte Engel dem Drama ein Ende. Er interveniert, indem er mit der Linken den Arm Abrahams fest ergreift und so den Vater von der Tat abhält.^[6] Mit der anderen Hand verweist er auf den von Gott gesandten Widder, der letztlich an Isaaks Stelle geopfert werden soll. Wie in einer Momentaufnahme kratzt sich das Tier mit einem Hinterlauf am Kopf.^[7]

Brunelleschis untere Reliefhälfte wird von den beiden zurückgelassenen Dienern und dem ebenfalls dort belassenen Esel eingenommen. Die räumliche Trennung zwischen den beiden Gruppen ist nur angedeutet durch eine unsichtbare, horizontal durch die Komposition gezogene Linie. Die in der linken Ecke sitzende Figur, bekannt durch das Antikenzitat des Dornausziehers, ist auch aus kompositorischer und kunsttheoretischer Sicht interessant: Die ge-

bückte Haltung und Bewegung des Dieners fügen sich fast lückenlos in das Vierpassprofil des Reliefs, ohne dabei übertrieben gewollt zu erscheinen; die Tatsache, dass wir ihn als Dornauszieher erkennen, erklärt seine Handlung und rechtfertigt seine Position.

Der Esel in der unteren Mitte hat seinen Kopf gesenkt, um von einem Rinnsal am unteren Bildrand zu trinken. Aus derselben Wasserquelle schöpft der am rechten Rand sitzende Diener mit einer Schale Wasser.^[8] In erster Linie durch eine klar verständliche Körpersprache wird dem Betrachter erneut deutlich gemacht, aus welchem Grund sich jeder Beteiligte auf seine spezielle Art bewegt oder sich an einer bestimmten Stelle auf dem Relief positioniert; motivierte und nachvollziehbare Handlungen zeichnen die Figuren Brunelleschis aus.^[9]

Unweigerlich fühlt man sich an kunsttheoretische Ideen und Konzepte erinnert, die Alberti später in seinem Malereitratat formulieren wird. Darin heißt es unter anderem: „Ferner wird ein Vorgang die Seelen der Betrachter dann bewegen, wenn die gemalten Menschen, die auf dem Bild zu sehen sind, ihre eigene Seelenregung ganz deutlich zu erkennen geben. [...]. Solche Seelenregungen aber geben sich durch die Bewegungen des Körpers zu erkennen“.^[10] Weiter unten im Text fort fährt er fort:

„Erstens bin ich der Meinung, dass alle Körper sich in einer gewissen gegenseitigen Abgestimmtheit bewegen müssen in Bezug auf den dargestellten Gegenstand. [...] Schließlich kommt es darauf an, dass alles – sowohl das Zusammenspiel der Personen mit den Betrachtern als auch dasjenige der gemalten Personen untereinander – übereinstimmt zum Zwecke der Darstellung und der Vermittlung des Vorgangs“.^[11]

Ähnlich klingt sein Ratschlag an die Künstler im Kapitel 44: „Schließlich gilt es darauf zu achten, dass in jedem einzelnen Fall [...] die Bewegungen des Körpers in Beziehung stehen zu den

Seelenregungen, die man zum Ausdruck bringen will. Und noch etwas: unbedingt müssen die größten seelischen Affekte sich in den größten körperlichen Anzeichen zu erkennen geben“.[12]

Glaubt man den Äußerungen Antonio di Tuccio Manettis, der in seiner zwischen 1480–1487 verfassten Biographie Brunelleschis die positiv überraschte Reaktion der Betrachter angesichts des Wettbewerbsreliefs beschreibt, waren sich anscheinend auch Zeitgenossen des Architekten dessen spezieller Ausdrucksmittel und der Wirkung derselben bewusst. Aufgefallen seien ihnen, so Manetti, die Schwierigkeiten in der Gestaltung der komplexen Figuren, die überzeugend ihren Handlungen nachgehen; jeder Teil, jedes der Gliedmaßen der wiedergegebenen Personen sei beseelt; auch die Tiere überzeugten in ihrer Art; es herrsche ein Zusammenhang zwischen der Verbildlichung jedes einzelnen Elementes und der Gesamtdarstellung der Geschichte. Im Originaltext Manettis heißt es: „E di quanta difficoltà sono quelle figure, e quanto bene elle fanno l’ufficio loro che non v’è membro che non abbia spirito, e le condizioni e fine degli animali che vi sono; e così ogni altra cosa, come tutto il corpo della storia insieme“.[13]

Seine Beobachtungen scheinen die geistige Nähe von Brunelleschis künstlerischem Ansatz und Albertis Theorie zu bestätigen, vergleicht man obiges Zitat mit folgendem Absatz aus dem italienischen Text des Malereitraktats, 2. Buch, Kapitel 37: „In ogni pittura, dunque, bisogna osservare questo: che ciascun membro esegua una propria funzione in relazione a ciò di cui si parla, in modo che neppure l’arto più piccolo manchi ad un compito, a seconda delle circostanze“.[14] Ganz entgegen der Auffassung Brunelleschis oder Albertis stellen sich hingegen die Figuren auf Ghibertis Relief dar (Abb. 2). Seine sich deutlich von seinem Konkurrenten unterscheidende Komposition sieht die Protagonisten in der oberen rechten Bildhälfte vor, klar abgetrennt von den restlichen Figuren durch einen an Felsen und Geröll erinnernden diagonalen Streifen, eine „sicht- und schallversperrende Höhle“.

[15] Die Darstellung orientiert sich im Vergleich zu Brunelleschis Bildfindung genauer am biblischen Text:

Da stand Abraham des Morgens früh auf und gürtete seinen Esel und nahm mit sich zwei Knechte und seinen Sohn Isaak und spaltete Holz zum Brandopfer, machte sich auf und ging an den Ort, davon ihm Gott gesagt hatte. Am dritten Tage hob Abraham seine Augen auf und sah die Stätte von ferne und sprach zu seinen Knechten: Bleibt ihr hier mit dem Esel! Ich und der Knabe wollen dorthin gehen; und wenn wir angebetet haben, wollen wir wieder zu euch kommen. (1 Moses 22, 3–5)

Auch in der genaueren Betrachtung der Protagonisten treten offensichtliche Unterschiede zu Brunelleschis Interpretation hervor. In Ghibertis Relief begegnen wir einem dem Betrachter frontal zugewandten, muskulösen Isaak, der, die Hände am Rücken verschränkt, seinem ihn mit einem Messer bedrohenden Vater, wenn auch erstaunt, aber direkt in die Augen sieht. Eine klassische, heroische Schönheit, die jeglicher Todesangst zu trotzen scheint.[16] Psychologisch ist diese Reaktion schwer nachvollziehbar. Offenbar waren es rein ästhetische Gründe und das Zitat eines antiken Torsos in Florenz, die Ghiberti bei der Konzeption dieser Figur wichtiger waren.

Abraham hat in eleganter Bewegung seinen Arm erhoben, das bedrohliche Messer deutlich gegen seinen Sohn gerichtet, während ein Stück Stoff von Abrahams Ärmel in der Luft flattert.[17] Die Dramatik der Szene ist in erster Linie untermalt durch den ernsten Gesichtsausdruck des Vaters und nicht durch dessen Körperhaltung. Von rechts naht der perspektivisch verkürzte Engel; erneut hält sich Ghiberti an dieser Stelle genauer an den biblischen Text. Dort wird nur berichtet, dass der Engel Abraham zuruft und nicht, dass er physisch eingreift:

Da rief ihm der Engel des HERRN vom Himmel und sprach: Abraham! Abraham! Er antwortete: Hier bin ich. Er sprach: Lege deine Hand nicht an den Knaben und tue ihm nichts; denn nun weiß ich, daß du Gott fürchtest und hast deines einzigen Sohnes nicht verschont um meinetwillen. Da hob Abraham seine Augen auf und sah einen Widder hinter sich in der Hecke mit seinen Hörnern hangen und ging hin und nahm den Widder und opferte ihn zum Brandopfer an seines Sohnes Statt. (1 Moses 22, 12–14)

In großem Kontrast zu Brunelleschis Interpretation der Begleiter Abrahams stehen auch die zurückgelassenen Diener Ghibertis. Die als Rückenfigur gegebene Person am linken Bildrand erweckt durch die Schrittstellung den Anschein, als habe sie eben erst die Szene betreten. In wenig komfortabel anmutender, aber eleganter Stellung wendet sich der Diener seinem Gesprächspartner zu. Erstaunlicherweise scheinen sie sich nicht im Geringsten gestört zu fühlen durch den Esel, der sich genau zwischen die beiden gedrängt hat. Das auf diese eigentümliche Art im Bildfeld positionierte Tier vermittelt darüber hinaus den Eindruck, als müsse es in erster Linie seinen Kopf senken, um den kompositorisch klärenden Felsmassen auszuweichen – anders erklärt sich seine Haltung kaum.

Ghibertis bildliche Gestaltung und Ausformulierung der Szene folgt demnach gänzlich anderen Prämissen als Brunelleschis. Zum einen orientiert er sich präziser an der textlichen Vorlage und zum anderen tendiert er zu einem ästhetisch ansprechenden, eleganten Formenschatz, zuweilen ungeachtet des emotionalen und dramatischen Gehalts der Szene. Es besteht nicht zwangsläufig ein Korrelat zwischen einzelnen Bewegungen oder Handlungen und der dargestellten Gesamtsituation. Anders als Brunelleschi scheinen ihm Tiefenwirkung und die Illusion von Dreidimensionalität ein stärkeres Anliegen zu sein, was sich in perspektivischen Verkürzungen wie der des Engels manifestiert.



Abb. 3: Lorenzo Ghiberti, *Kain und Abel*, 1425–52, Bronzere relief, Museo dell'Opera del Duomo, Florenz (Bildrechte Archiv der Autorin)

Im weiteren Verlauf der Geschichte um die Florentiner Bronzetüren treten andere interessante Aspekte zum Vorschein: 1425 erhält Ghiberti ohne das Zwischenspiel eines erneuten Wettbewerbs den Auftrag, ein drittes (sein zweites) Bronzeportal für das Baptisterium anzufertigen. Nach 27 Jahren ist sein Werk vollendet, und die seit dem 16. Jahrhundert als Paradiestüren bekannten Werke werden der Öffentlichkeit vorgestellt. Abgesehen von der herausragenden künstlerischen und handwerklichen Qualität der Türen finden sich auf ihnen erstaunliche Beweise dafür, dass sich Ghibertis Ansatz in der künstlerischen Umsetzung einer Geschichte gewandelt hat. Ganz offensichtlich erinnert er sich genauestens an den Wettbewerb und vor allem an das Konkurrenzrelief Brunelleschis.[18]

Betrachtet man zunächst das Relief an der Paradiestür, das die Geschichte Kains und Abels zum Inhalt hat (Abb. 3), sieht man in der linken oberen Ecke Adam und Eva vor ihrer Hütte sitzen, beide bekleidet und ausgestattet mit dem Werkzeug und den Instrumenten, die ihnen zur Erledigung der ihnen nun auferlegten Arbeit dienen. Direkt unterhalb ist Abel zu sehen, wie er auf einer Wiese sitzend seine Schafe hütet. Nach obiger Beschreibung des Wettbewerbsreliefs von Brunelleschi fällt direkt ins Auge, dass sich eines der Schafe mit einem Hinterlauf wie selbstverständlich am Kopf kratzt.[19]



Abb. 4: Lorenzo Ghiberti, *Abraham und Isaak*, 1425-52, Museo dell'Opera del Duomo, Florenz (Bildrechte Archiv der Autorin)

Betrachtet man das Relief mit der Geschichte Abrahams und Isaaks (Abb. 4), werden weitere Momente der Gesinnungswandlung Ghibertis deutlich. Der zu opfernde Sohn ähnelt keinem klassischen Akt mehr, sondern kniet nun als schwacher und verletzlicher Knabe auf dem Altar. In Todesangst wendet er sich von seinem Vater ab, um den befürchteten tödlichen Stoß nicht kommen zu sehen. Abraham, selbst mit erhobenem Arm dargestellt, wird von dem heran-eilenden Engel von der Tötung seines Sohnes abgehalten. Dieser verweist gleichzeitig auf den bereitstehenden Widder.^[20] Die konzeptuelle Nähe im Sinne einer emotional nachvollziehbaren Reaktion der Protagonisten zu den entsprechenden Figuren in Brunelleschis Relief ist somit unverkennbar.^[21] Nur das Opfertier scheint der Künstler direkt aus dem eigenen Wettbewerbsrelief kopiert zu haben.

Kompositorisch jetzt ebenfalls horizontal abgetrennt sehen wir unterhalb der Opferszene die beiden Diener, die in diesem Fall bequem am Boden beieinander sitzen und sich, ohne von einem Esel getrennt zu werden, angeregt unterhalten. Ihre Gesten und Körpersprache spiegeln das Interesse am Gespräch wider; sie repräsen-

tieren einen Moment, der erzählerisch und situationsbedingt nun glaubwürdig ist.^[22] Auch Bewegung und Haltung des Esels, etwas entfernt von den Dienern perspektivisch verkürzt von hinten gezeigt, sind nun wie bei Brunelleschi motiviert: Auch dieser Esel hat seinen Kopf gesenkt, um sich an einer aus dem Hintergrund hervorsprudelnden Wasserquelle zu laben.^[23]

Es ist nicht zu verleugnen, dass sich Ghiberti bei den Arbeiten an der Paradiestür an seinem Erzrivalen mehr als nur orientiert. Jede einzelne Bildfindung und Idee Brunelleschis wird von ihm, wenn auch leicht abgeändert, nach über 30 Jahren und ausgerechnet an dem buchstäblichen Glanzstück seiner Karriere übernommen. Auch wenn Ghiberti einen deutlich stärkeren Akzent auf Tiefenwirkung und perspektivische Raffinesse legt, hat ihn der Ansatz Brunelleschis, seine Figuren mit psychologisch oder situationsbedingt nachvollziehbaren Bewegungen und Handlungen auszustatten, ungeachtet der geringeren Texttreue, am Ende offenbar überzeugt. Nicht auszuschließen ist, dass dem Sinneswandel und Paradigmenwechsel auch die Auseinandersetzung mit Albertis Malereitragat zugrunde liegt.^[24] Da der Guss der Bronzetafeln für die Paradiestür jedoch bereits im Jahr 1437 als abgeschlossen gilt, nur kurze Zeit, nachdem Alberti *De Pictura* verfasst hat (1435/1436), und darüber hinaus es sich im direkten Vergleich zwischen den Reliefs von Ghiberti und Brunelleschi weniger um Gemeinsamkeiten eines generellen kunsttheoretischen Ansatzes handelt als vorwiegend um evidente Parallelen in der Interpretation der Geschichte und um präzise einzelne Zitate, liegt der direkte Einfluss Brunelleschis als das wirklich ausschlaggebende Moment nahe. Unerklärlicherweise schweigen die Zeitgenossen und Chronisten bezüglich dieses kuriosen Umstands.^[25] Dies überrascht umso mehr, wenn man sich einen Rechtsstreit vor Augen führt, der meist als Resultat einer Initiative der nach wie vor enttäuschten Brunelleschi-Anhänger gedeutet wird: Zu Beginn des Jahres 1444 wird Anklage erhoben gegen Ghiberti bezüglich der Frage nach dessen rechtmäßigem Vater und

damit zusammenhängenden Unregelmäßigkeiten in den Steuererklärungen des Goldschmiedes.[26] Ghiberti muss eingestehen, legitimer Sohn des ersten Mannes der Mutter zu sein namens Cione di Ser Buonaccorso, und nicht Sprössling, wie bisher behauptet, Bartolos. Aufgrund der demnach bis zu diesem Zeitpunkt falsch signierten Steuererklärungen wird Ghiberti mit einer Geldstrafe versehen.[27] Es ist schwer vorstellbar, dass Freunde und Anhänger Brunelleschi, die derartige Tücken und Anstrengungen nicht scheuen, um dem Rivalen noch über 40 Jahre nach dem Wettbewerb persönlich wie öffentlich schaden zu wollen, dass dieselben Freunde angesichts der „gestohlenen“ Ideen an den Baptisteriumstüren schweigen; offenbar entgeht ihnen wie der Geschichtsschreibung seit Manetti dieses Detail.

Interessant ist ferner, über keinerlei Zeugnisse hinsichtlich einer Reaktion Brunelleschi zu verfügen. Sofern die Aussagen hinsichtlich seiner Persönlichkeit als Architekt zutreffen und eingedenk der Schwierigkeiten, die er mit Ghiberti in den Jahren des Kuppelbaus austrägt, dürften ihn die Anleihen seines Rivalen wenig amüsiert haben. Erinnert sei daran, wie sich Brunelleschi während der Arbeiten am Dom seines auferzwungenen „Assistenten“ Ghiberti entledigt, indem er einige Tage mit unter Schreien vorgetäuschten Nierenkoliken zu Hause bleibt und so ganz Florenz vor Augen führt, dass ohne ihn die Arbeiten an der Kathedrale stillstehen und er somit der wirklich sachverständige Architekt der Kuppel ist.[28] Ruft man sich darüber hinaus Brunelleschis Reaktion angesichts der Arbeiter in Erinnerung, die für ihre Tätigkeiten an der Domkuppel mehr Geld verlangen, zeugt diese Episode ebenso wenig von einem zahmen, umgänglichen Charakter. Laut Manetti und in der Nachfolge Vasari entlässt der Architekt die gesamte Arbeiterschaft, engagiert zehn Lombarde an deren Stelle und stellt nach Wochen die alte Besetzung auf Bitten derselben wieder ein, um ihnen noch weniger Lohn zukommen zu lassen.[29] Auch der Bericht, wie sehr Brunelleschi in Rage gerät, als Cosimo de' Medici seinen Vor-

schlag für den geplanten Familienpalast nicht annimmt und er wutentbrannt das Modell am Boden zerschmettert, ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert.[30]

Die Vermutung liegt daher nahe, dass er die entscheidenden Reliefs der Paradiestür nie zu Gesicht bekommt, in Anbetracht auch der Tatsache, dass die Türen bis zum Jahr 1452, d.h. bis lange nach dem Tod des Architekten, in der Werkstatt Ghibertis bleiben und dort den abschließenden Ziselier- und Verfeinerungsarbeiten sowie der Vergoldung unterzogen werden.[31] Es scheint demnach, als sei es der Nachwelt überlassen worden, sich der späten, wenn auch indirekten und ausgerechnet von Ghibertis Seite kommenden Anerkennung Brunelleschi erstmals bewusst zu werden.

Endnoten

1. Vasari schreibt diesbezüglich in der Vita Ghibertis: „Es konkurrierten um dieses Werk die Florentiner Filippo di Ser Brunelleschi, Donatello und Lorenzo di Bartoluccio, außerdem der Sieneser Jacopo della Quercia und sein Schüler Niccolò d'Arezzo, Francesco Valdambriano und Simone da Colle.“ Giorgio Vasari, *Das Leben des Lorenzo Ghiberti*, hg. v. Birgit Witte, Berlin 2011, S. 16. Zu der umstrittenen Frage, wie viele Teilnehmer sich tatsächlich beteiligen und ob jemals weitere Reliefs ausgeführt und eingereicht werden, siehe Hanno Rauterberg, *Die Konkurrenzreliefs. Brunelleschi und Ghiberti im Wettbewerb um die Baptisteriumstür in Florenz*, Münster 1996, S. 65–71.
2. Hinsichtlich des Urteils und der möglichen Beweggründe der Schiedsrichter siehe Rauterberg 1996, *Die Konkurrenzreliefs*, S. 194–214.
3. Gary M. Radke, *Lorenzo Ghiberti. Master Collaborator*, in: *The Gates of Paradise. Lorenzo Ghiberti's Renaissance Masterpiece*, hg. v. Gary M. Radke, New Haven / London 2007, S. 57.
4. Unterschiedlicher Natur sind die Fragen, die seitens der Forschung gestellt werden, sowohl innerhalb der Monographien zu den Protagonisten des Wettbewerbs als auch im Rahmen von Übersichtswerken zur Italienischen Plastik oder zur Kunst der Renaissance im Allgemeinen. Den jeweiligen Debatten liegen in erster Linie die Schilderungen der Vorgänge seitens Ghibertis und Manettis zugrunde und in deren Nachfolge die Viten, die Vasari den beiden Teilnehmern widmet. Siehe

Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, hg. v. Carlachiara Perrone, Rom 1992; *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, hg. v. Julius von Schlosser, 2 Bde., Berlin 1912; Vasari 2011, *Das Leben des Lorenzo Ghiberti*; Giorgio Vasari, *Das Leben des Filippo Brunelleschi und des Alberti*, hg. v. Matteo Burioni, Berlin 2012. Seit dem 19. Jahrhundert konzentriert sich die Forschung zu den Bronzereliefs vornehmlich auf die Konkurrenzsituation, die sie in den Dienst der die Diskussion dominierenden entwicklungsgeschichtlichen Darstellungen stellt. Unterstrichen wird dabei häufig die enorme Bedeutung im Sinne eines Einschnitts, die der Wettbewerb innerhalb einer Kunstgeschichtsschreibung einnimmt, die aus der Perspektive einer Periodisierung geschrieben wird. Siehe beispielsweise Wilhelm Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin 1902, S. 8. François Gebelin, *Le style Renaissance en France*, Paris 1942, S. 1, spricht von „inauguration“; John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London / New York 1963, S. 1, sieht in besagtem Wettstreit „the precise point in time at which Renaissance style was born“. Bei Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1: *Donatello und seine Zeit*, München 1990, ist S. 13 zu lesen: „[...] kaum jemals sonst läßt sich der Beginn einer neuen Epoche in der Geschichte der Kunst so präzise festlegen [...]“. Ein „Neubeginn“ ist markiert, der die „eigentliche Geburtsstunde der Renaissanceskulptur“ festlegt, ebd. S. 15. Siehe ferner Thomas Krämer, *Florenz und die Geburt der Individualität. Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Masaccio*, Stuttgart 1992, S. 68; Horst W. Janson, *The Image of Man in Renaissance Art. From Donatello to Michelangelo*, S. 77, in: *The Renaissance Image of Man and the World*, hg. v. Bernard O’Kelly, Columbus 1996; Antonio Paolucci, *Le porte del Battistero di Firenze alle origini del Rinascimento*, Firenze 1996, S. 11–12, oder Timothy Verdon, *L’arte cristiana in Italia. Rinascimento*, Bd. 2, Mailand 2006, S. 23. Kritik an dieser Vorstellung, die Renaissance sei voraussetzungslos aus der Gegenüberstellung von Ghibertis und Brunelleschis Reliefs entstanden, übt u.a. Harald Keller, *Italien und die Welt der höfischen Gotik*, Wiesbaden 1967, S. 68. Auch Frederick Hartt sucht nach einer ausgewogeneren Betrachtung in seinem Übersichtswerk *History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, New York 1994, S. 167–168. Grundsätzlich jedoch lässt sich in den zahlreichen Beiträgen die Tendenz der Autoren ablesen, das Relief Brunelleschis als das fortschrittlichere zu erachten. Siehe etwa Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Architektur und Sculptur*, hg. v. Bernd Roeck, Christine Tau-

ber und Martin Warnke, München / Basel 2001, S. 470, oder Leopold Ziegler, *Florentinische Introduction. Zu einer Philosophie der Architektur und der bildenden Künste*, Leipzig 1912, S. 71–72; Leo Planiscig, *Lorenzo Ghiberti*, Wien 1940, S. 7–8; Giuseppe Galassi, *La scultura fiorentina del Quattrocento*, Mailand 1949, S. 41–42; Manfred Wundram, *Die künstlerische Entwicklung im Reliefstil Lorenzo Ghibertis*, Göttingen 1952, S. 27. Selbst Krautheimer erkennt in dem Relief Brunelleschis „revolutionary and experimental aspects“, Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, S. 46. Siehe ferner Poeschke 1990, Die Skulptur der Renaissance in Italien, S. 15 oder Paolucci 1996, *Le porte del Battistero di Firenze alle origini del Rinascimento*, S. 12.

Deutlich weniger Autoren sehen Ghiberti als den Wegbereiter einer neuen Kunst, vgl. etwa Charles Avery, *Florentine Renaissance Sculpture*, London 1970, S. 33–34. Den umfangreichsten Überblick hinsichtlich der Literatur zu den Wettbewerbreliefs und deren unterschiedliche Rezeption liefert Rauterberg 1996, Die Konkurrenzreliefs, S. 10–24. Seine Arbeit zu den Bronzetafeln stellt die bisher neutralste und tiefendste Studie zum Thema dar.

5. Die Figur Isaaks könnte auf ein Zitat eines Reliefs am Konstantinbogen zurückgehen oder auf eine der Niobiden, die sich in den Kapitولينischen Museen befindet. Krautheimer 1956, Lorenzo Ghiberti, S. 281 und S. 339. Eine Zusammenfassung der antiken Vorbilder oder antikisierenden Anleihen liefert Rauterberg 1996, Die Konkurrenzreliefs, S. 129–137.
6. Zu Recht weist Shapely darauf hin, dass die Gewänder Abrahams und die des Engels in entgegengesetzter Richtung fliegen. Der so entstehende „whirlpooleffect“ untermale die Dramatik der Szene, Fern Rusk Shapely, *Brunelleschi in Competition with Ghiberti*, in: *The Art Bulletin*, 5, 2, 1922, S. 32.
7. Hinsichtlich der möglichen Inspiration an einer entsprechenden Figur in der Marmorgruppe aus der Werkstatt Arnolfo da Cambios für die Fassade der Florentiner Kathedrale, die die Geburt Christi darstellt, siehe Koichi Toyama, *Brunelleschi’s Ram*, in: *Burlington Magazine*, 136, 1101, 1994, S. 832–833.
8. Auch hier verweist Krautheimer auf ein denkbares Antikenzitat im Pelops-Sarkophag in Brüssel, siehe Krautheimer 1956, Lorenzo Ghiberti, S. 282.
9. Siehe ferner Battisti, der die Tendenz Brunelleschis hervorhebt, sich in der Organisation des Reliefs weniger am zeitlichen Ablauf der Geschichte zu orientieren als die Handlungen der Hauptpersonen sowie der Diener in den Vordergrund zu stellen: „Insiste su azioni fisiche.“ Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Mailand 1976, S. 41.

10. Leon Battista Alberti, *Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, Buch II, Kapitel 41, S. 269.
11. Alberti 2000, *Das Standbild, die Malkunst*, Buch II, Kapitel 41, S. 271–273.
12. Alberti 2000, *Das Standbild, die Malkunst*, Buch II, Kapitel 44, S. 279. Siehe hierzu Bätschmann, der Albertis Begriff der *historia* wie folgt kommentiert: „Das gemeinsame Ziel der praktischen Teile der Malkunst und des Ingenium ist die *historia*, die kohärente Darstellung einer Gruppe von menschlichen Figuren in körperlichen und seelischen Bewegungen im Gemälde.“ Alberti 2000, *Das Standbild, die Malkunst*, S. 74.
13. Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, hg. v. Carlachiaro Perrone, Rom 1992, S. 62.
14. Rocco Sinisgalli, *Il nuovo „De Pictura“ di Leon Battista Alberti*, Collana di Studi sul Rinascimento 7, Rom 2006, S. 196. Die deutsche Übersetzung lautet: „Eben darauf also gilt es, bei jedem Bild zu achten, dass alle Glieder je ihren Dienst erfüllen hinsichtlich dessen, worum es geht, und zwar so, dass nicht einmal das kleinste Gelenk, in Bezug auf die fragliche Sache, keinen Beitrag leistet.“ Alberti 2000, *Das Standbild, die Malkunst*, S. 263.
15. Alexander Perrig, *Lorenzo Ghiberti: Die Paradiestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt*, Frankfurt am Main 1984, S. 21.
16. Die Idee für diese Figur geht vermutlich auf den antiken sog. Gaddi Torso zurück, der sich heute in den Uffizien befindet. Gisela Marie Augusta Richter, *Catalogue of Greek sculpture*. Metropolitan Museum. Harvard University Press 1954, S. 107–108, Nr. 210; Fabrizio Paolucci, Katalognummer II.4 in: *Springtime of the Renaissance. Sculpture and the Arts in Florence 1400–1460*. Ausst.kat., Florenz Palazzo Strozzi, 23.3.2013–18.8.2013, Paris Musée du Louvre 26.9.2013–6.1.2014, Florenz 2013, S. 288. Siehe auch Rauterberg 1996, *Die Konkurrenzreliefs*, S. 129–137.
17. Auch Shapely fällt das wenig überzeugende Detail auf: „[...] naturalistically explicable the waving corner is not, unless we imagine that despite the apparent calm elsewhere it has been caught up by a passing breeze.“ Shapely 1922, *Brunelleschi in Competition with Ghiberti*, S. 32.
18. Er hätte darüber hinaus auch die Möglichkeit, sich die Bronzetafel seines Rivalen jeder Zeit wieder anzusehen. Mit Sicherheit nachweisen lässt sich das Relief am Altar der Alten Sakristei Brunelleschis um 1423 bis etwa 1790. Ilaria Ciseri, Katalognummer II.2. in: *Springtime of the Renaissance* 2013, S. 282.
19. Bereits Toyama ist dieses Zitat aufgefallen, siehe Toyama 1994, *Brunelleschi's Ram*, S. 833.
20. Ghiberti selbst beschreibt in den *Commentarii* (1447–1448) die Figur des Engels detailliert, wie er den Arm des Vaters ergreift und mit der anderen Hand auf den Widder zeigt. Selbstverständlich verliert er kein Wort über Brunelleschi, dafür betont er aber, mit wieviel Liebe er die Tür ausgeführt habe: „Condussi detta opera con grandissima diligentia et con grandissimo amore.“ Schlosser 1912, *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten*, Bd. 1, S. 49.
21. Als direkte Inspirationsquelle für den Isaak verweist Samuel Vitali in einer Mail an die Verfasserin darauf, dass Ghiberti sich möglicherweise auf die kniende Figur in Masaccios Fresko „Die Taufe der Neophyten“ bezieht.
22. Auch Clark bemerkt, wie stark Ghiberti die Konversation der beiden unterstreicht, sieht darin jedoch einen Zusammenhang mit dem Thema der Bruderrivalität, das seiner Meinung nach an mehreren Stellen der Bronzetur unterstrichen wird. Kenneth Clark und David Finn, *The Florence Baptistery Doors*, New York 1980, S. 253.
23. Vgl. Galli, der die „scioltezza“ und „natalezza“ in dieser Szene sieht, sie jedoch nicht mit Brunelleschi verbindet, Aldo Galli, *Lorenzo Ghiberti*, Rom 2005, S. 192–193.
24. Bereits Krautheimer hat die teilweise verblüffenden Ähnlichkeiten zwischen Ghiberti's architektonischen Elementen der Reliefs an der Paradiestür und Albertis Theorien beobachtet: „[...] in these years, Ghiberti's work strongly and strangely recalls Alberti's theories. [...] Thus the question almost naturally arises as to whether, vice versa, Alberti formulated the theories of *De Re Aedificatoria* under the impression made on him by Ghiberti's designs“, Krautheimer 1956, *Lorenzo Ghiberti*, S. 274. Der Autor widmet ein ganzes Kapitel dem nicht eindeutig zu klärenden Verhältnis zwischen dem Künstler und dem Theoretiker, bis er schließlich zu dem Schluss kommt: „The relationship between Ghiberti and Alberti, it would seem, involves an intricate give and take [...].“ Krautheimer 1956, *Lorenzo Ghiberti*, S. 329. Siehe diesbezüglich auch die Artikel von Gosebruch oder van Heen aus dem Jahr 1980; keinem der Autoren fällt jedoch der Bezug zu Brunelleschi auf. Siehe diesbezüglich auch Amy Bloch, *Perspective and Narrative in the Jacop and Esau Panel of Lorenzo Ghiberti's Gates of Paradise*, in: *A Scarlet Renaissance. Essays in Honor of Sarah Blake McHam*, hg. v. Victor Coonin, New York 2013, S. 1–34.
25. Zur Rezeptionsgeschichte der Wettbewerbsreliefs siehe detailliert Rauterberg 1996, *Die Konkurrenzreliefs*, S. 10–14.
26. Gary M. Radke, *Lorenzo Ghiberti. Uomo d'affari, imprenditore e politico*, in: Annamaria Giusti und Gary M. Radke, *La porta del paradiso. Dalla botte-*

ga di Lorenzo Ghiberti al cantiere di restauro, Florenz 2012, S. 67.

27. Dies erklärt die umständliche Formulierung in den folgenden Akten der Steuerbehörden, die Ghiberti nun bezeichnen mit „Lorenzo di Cione di ser bonachorso ghibertj altrimenti chiamato Lorenzo di bartoluccjo“. Siehe auch die Signatur an den Paradiestüren, die nun wie folgt lautet: „Laurentii Cionis de Ghibertis“. Radke 2012, Lorenzo Ghiberti, S. 67.
28. Vasari 2012, *Das Leben des Filippo Brunelleschi und des Alberti*, S. 39–43.
29. Vasari 2012, *Das Leben des Filippo Brunelleschi und des Alberti*, S. 44.
30. Vasari 2012, *Das Leben des Filippo Brunelleschi und des Alberti*, S. 56.
31. Zur Chronologie der Entstehung der Paradiestüren bis zur Einweihung derselben am Baptisterium im Herbst 1452 siehe Andrew Butterfield, *Art and Innovation in Ghiberti's Gates of Paradise*, in: Radke 2007, *The Gates of Paradise*, S. 19, und Radke 2012, Lorenzo Ghiberti, S. 67.

Abbildungen

Abb. 1: Filippo Brunelleschi, *Abraham und Isaak*, 1401, Bronzerelief, Bargello, Florenz (Bildrechte Archiv der Autorin)

Abb. 2: Lorenzo Ghiberti, *Die Opferung Isaaks*, 1401, Bronzerelief, Bargello, Florenz (Bildrechte Archiv der Autorin)

Abb. 3: Lorenzo Ghiberti, *Kain und Abel*, 1425–52, Bronzerelief, Museo dell'Opera del Duomo, Florenz (Bildrechte Archiv der Autorin)

Abb. 4: Lorenzo Ghiberti, *Abraham und Isaak*, 1425–52, Museo dell'Opera del Duomo, Florenz (Bildrechte Archiv der Autorin)

Zusammenfassung

Die hinterbliebenen Wettbewerbreliefs für neue Bronzeportale des Florentiner Baptisteriums aus dem Jahr 1401 werden erneut einer Analyse unterzogen unter Berücksichtigung einiger kunsttheoretischer Aspekte Leon Battista Albertis. Dabei fallen Parallelen auf zwischen den Positionen Filippo Brunelleschis und Albertis, die sich grundsätzlich von den Prämissen Lorenzo Ghibertis unterscheiden. Letzterer scheint jedoch das Bronzerelief seines Rivalen nie zu vergessen. An zwei Szenen seiner über 20 Jahre später begonnenen sog. Paradiestür lassen sich direkte Übernahmen aus der Tafel seines Konkurrenten sowie ein indirekt, kunsttheoretisch verwandter Ansatz in der Darstellungsweise aufzeigen, der für Ghibertis Anerkennung der künstlerischen Ideen und Erfindungen Brunelleschis spricht.

Autorin

Unterrichtet seit 2003 an verschiedenen amerikanischen Colleges und Universitäten in Florenz. Zur Zeit u.a. Associate Professor, CET/Vanderbilt University Program, Florence.

Titel

Angela Oberer, *Ghibertis Hommage an Brunelleschi. Der Wettbewerb um neue Bronzeportale und die Paradiestüren am Florentiner Baptisterium*, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2014 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.