

Ghibertis Hommage an Brunelleschi

Der Wettbewerb um neue Bronzeportale und die Paradiestüren am Florentiner Baptisterium

Angela Oberer

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). 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.²

Innerhalb der Kunstgeschichte vielfach beschrieben, analysiert und lange diskutiert sind die Unterschiede zwischen den beiden erhaltenen, heute im Bargello aufbewahrten Konkurrenzreliefs des Wettbewerbs; es lohnt sich dennoch, sie erneut einer Betrachtung zu unterziehen.

Brunelleschi 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,

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 Valdambino und Simone da Colle.“ Vasari - Witte, 2011, S. 16. Zu der umstrittenen Frage, wie viele Teilnehmer sich tatsächlich beteiligen und ob jemals weitere Reliefs ausgeführt und eingereicht werden, siehe Rauterberg, 2007, S. 65-71.

² Radke, 2007, S. 57. Hinsichtlich des Urteils und die möglichen Beweggründe der Schiedsrichter, siehe Rauterberg, 2007, S. 194-214.

versucht sich dem Griff zu entwinden und sein Leben zu retten.³ 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.⁴ 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.⁵

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 gebückte 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.⁶ 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.⁷

³ Die Figur Isaaks könnte auf ein Zitat eines Reliefs am Konstantinbogen zurückgehen oder auf einer der Niobiden, die sich in den Kapitولينischen Museen befindet. Krautheimer, 1956, S. 281 und S. 339. Eine Zusammenfassung der antiken Vorbilder oder antikisierenden Anleihen liefert Rauterberg, 2007, S. 129-137.

⁴ Zurecht 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, Shapely, 1922, S. 32.

⁵ 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 Toyama, 1994, S. 832f.

⁶ Auch hier verweist Krautheimer auf ein denkbare Antikenzitat im Pelops-Sarkophag in Brüssel, siehe Krautheimer, 1956, S. 282.

⁷ Siehe ferner Battisti, der die Tendenz Brunelleschis hervorhebt, sich in der Organisation des Reliefs weniger am zeitlichen Ablauf der Geschichte orientiert, sondern die Handlungen der Hauptpersonen sowie der Diener in den Vordergrund stellt: “Insiste su azioni fisiche.” Battisti, 1976, S. 41.

Unweigerlich fühlt man sich an kunsttheoretische Ideen und Konzepte erinnert, die Alberti in seinem Malereitragat formuliert. 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.“⁸ 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.“⁹

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.“¹⁰

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 Wettbewerbreliefs 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 Gliedmaß 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.“¹¹

⁸ Alberti, Buch II, Kapitel 41, S. 269.

⁹ Alberti, Buch II, Kapitel 41, S. 271-273.

¹⁰ Alberti, Buch II, Kapitel 44, S. 279. Siehe hierzu Bättschmann, 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 – Bättschmann, 2000, S. 74.

¹¹ Manetti – Perrone, 1992, S. 62.

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.“¹²

Ganz entgegen der Auffassung Brunelleschis oder Albertis stellen sich hingegen die Figuren auf Ghibertis Relief dar. 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“.¹³ 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 sich 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.¹⁴ 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.

¹² Sinisgalli, 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 - Bätschmann, 2000, S. 263.

¹³ Perrig, 1984, S. 21.

¹⁴ Die Idee für diese Figur geht vermutlich auf den antiken sog. Gaddi Torso zurück, der sich heute in den Uffizien befindet. Richter, 1954, S. 107-108, Nr. 210; FabrizioPaolucci in Springtime of the Renaissance, 2013, S. 288. Siehe auch Rauterberg, 2007, S.129-137.

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.¹⁵ 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 sein 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 verleiht 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 Brunelleschi. 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, die Illusion von Dreidimensionalität ein stärkeres Anliegen zu sein, was sich in perspektivischen Verkürzungen wie die des Engels manifestiert.

¹⁵ 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, S. 32.

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.¹⁶

Betrachtet man zunächst das Relief an der Paradiestür, das die Geschichte Kains und Abels zum Inhalt hat, 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 Wettbewerbreliefs von Brunelleschi fällt direkt ins Auge, dass sich eines der Schafe mit einem Hinterlauf wie selbstverständlich am Kopf kratzt.¹⁷

Betrachtet man das Relief mit der Geschichte Abrahams und Isaaks, 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 heraneilenden Engel von der Tötung seines Sohnes abgehalten. Dieser verweist gleichzeitig auf den bereitstehenden Widder.¹⁸ Die Nähe zu den entsprechenden Figuren in Brunelleschis Relief ist somit unverkennbar. Nur das Opfertier scheint der Künstler direkt aus dem eigenen Wettbewerbrelief kopiert zu haben.

¹⁶ 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. Ciseri in *Springtime of the Renaissance*, 2013, S. 282.

¹⁷ Bereits Toyama ist dieses Zitat aufgefallen, siehe Toyama, 1994, S. 833.

¹⁸ 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." Ghiberti – Schlosser, 1912, Bd. 1, S. 49.

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.¹⁹

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.²⁰

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 Malereitraktat zugrunde liegt.²¹ Da der Guss der Bronzetafeln für die Paradiestür jedoch bereits im Jahr 1437 als abgeschlossen gilt, nur kurze Zeit nachdem Alberti *De Pictura* verfasst (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, sondern vorwiegend um evidente Parallelen in der Interpretation der Geschichte und um präzise einzelne Zitate, liegt der

¹⁹ 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 Bronzestür unterstrichen wird. Clark/Finn, 1980, S. 253.

²⁰ Vgl. Galli, der die „scioltezza“ und „naturalizza“ in dieser Szene sieht, sie jedoch nicht mit Brunelleschi verbindet, Galli, 2005, S. 192-193.

²¹ Bereits Krautheimer hat auf die teilweise verblüffende Ähnlichkeiten zwischen Ghibertis 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 Ghiberti's designs“, Krautheimer, 1965, 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, 1965, 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 Bloch, 2013, S. 1-34.

direkte Einfluss Brunelleschis als das wirklich ausschlaggebende Moment nahe. Unerklärlicherweise schweigen die Zeitgenossen und Chronisten bezüglich dieses kuriosen Umstands.²² Dies überrascht um so 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 im Zusammenhang mit der Frage nach dessen rechtmäßigem Vater und damit zusammenhängenden Unregelmäßigkeiten in den Steuererklärungen des Goldschmiedes.²³ 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.²⁴ Es ist schwer vorstellbar, dass Freunde und Anhänger Brunelleschis, die derartige Tücken und Anstrengungen nicht scheuen, um dem Rivalen noch nach über 40 Jahren 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 Brunelleschis 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. Erinnerung sei daran, wie sich Brunelleschi während der Arbeiten am Dom seines auferzwungenen „Assistenten“ Ghiberti entledigt, indem er einige Tage mit unter Schreien vorgetäuschten Nierencholiken 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.²⁵ 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 ebensowenig von einem zahmen, umgänglichen Charakter. Laut Mannetti und in der Nachfolge Vasari entlässt der Architekt die gesamte Arbeiterschaft, engagiert zehn Lombarden an deren Stelle und stellt

²² Zur Rezeptionsgeschichte der Wettbewerfbreliefs siehe detailliert Rauterberg, 1996, S. 10-14.

²³ Clark, 2012, S. 67.

²⁴ 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 bartoluccio.“. Siehe auch die Signatur an den Paradiestüren, die nun wie folgt lautet: „Laurentii Cionis de Ghibertis“. Clark, 2012, S. 67.

²⁵ Vasari-Burioni, 2012, S. 39-43.

nach Wochen die alte Besetzung auf Bitten derselben wieder ein, um ihnen noch weniger Lohn zukommen zu lassen.²⁶ Auch der Bericht, wie sehr Brunelleschi in Rage gerät, als Cosimo de' Medici seinen Vorschlag für den geplanten Familienpalast nicht annimmt und er wutentbrannt das Modell am Boden zerschmettert, ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert.²⁷

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.²⁸ Es scheint demnach, als sei es Nachwelt überlassen worden, sich der späten, wenn auch indirekten und ausgerechnet von Ghibertis Seite kommenden Anerkennung Brunelleschis erstmals bewusst zu werden.

²⁶ Vasari-Burioni, 2012, S. 44.

²⁷ Vasari-Burioni, 2012, S. 56.

²⁸ Zur Chronologie der Entstehung der Paradiestüren bis zur Einweihung derselben am Baptisterium im Herbst 1452 siehe Butterfield, 2007, S. 19ff und Radke, 2012, S. 63-67.

Bibliographie:

Alberti, Leon Battista: Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei. Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin/Christine Patz (Hrsg.). Darmstadt 2000.

Battisti, Eugenio. Filippo Brunelleschi. Mailand 1976.

Bloch, Amy. "Perspective and Narrative in the Jacob and Esau Panel of Lorenzo Ghiberti's Gates of Paradise," in *A Scarlet Renaissance: Essays in Honor of Sarah Blake McHam*. V. Coonin (Hrsg.). New York 2013, S. 1-34.

Butterfield, Andrew: Art and Innovation in Ghiberti's Gates of Paradise. In: *The Gates of Paradise*, 2007, S. 16-41.

Clark, Kenneth/Finn, David: *The Florence baptistery doors*. New York 1980.

Galli, Aldo: *Lorenzo Ghiberti*. Rom 2005.

The Gates of Paradise. Lorenzo Ghiberti's Renaissance masterpiece. Radke, Gary M. (Hrsg.). High Museum of Art Atlanta, Yale University Press New Haven/London 2007.

Gosebruch, Martin: Ghiberti und der Begriff von "copie e varietà" aus Albertis Malereitraktat, In: *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Bd. 2, 1980, S. 269-282.

Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del congresso internazionale di studi. Firenze 18.-21.10.1978. 2 Bde. Florenz 1980.

Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. Julius Schlosser (Hrsg.). 2. Bde. Berlin 1912.

Giusti, Annamaria/Radke, Gary M.: *La porta del Paradiso. Dalla Bottega di Lorenzo Ghiberti al cantiere del restauro*. Florenz 2012.

Krautheimer, Richard: *Lorenzo Ghiberti*. Princeton, New Jersey 1956.

Krautheimer, Richard: Lorenzo Ghiberti. 2 Bde. Princeton, New Jersey 1970.

Manetti, Antonio: Vita di Filippo Brunelleschi. Carlachiara Perrone (Hrsg.). Rom 1992.

Perrig, Alexander: Lorenzo Ghiberti. Die Paradiestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt. Frankfurt a. M. 1984.

Prochno, Renate: Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen. Berlin 2006.

Radke, Gary M.: Lorenzo Ghiberti: Master Collaborator. In: The Gates of Paradise, 2007, S. 50-71.

Rauterberg, Hanno: Die Konkurrenzreliefs: Brunelleschi und Ghiberti im Wettbewerb um die Baptisteriumstür in Florenz. Münster 1996.

Richter, Gisela: Catalogue of Greek sculpture Metropolitan Museum. Oxford 1954.

Shapley, Fern Rusk: Brunelleschi in competition with Ghiberti, In: The Art Bulletin, 5, 2, 1922, S. 31-34.

Sinigaglia, Rocco: Il nuovo "De Pictura" di Leon Battista Alberti. Collana di Studi sul Rinascimento 7. Rom 2006.

Springtime of the Renaissance. Sculpture and the arts in Florence 1400-60. Florenz Palazzo Strozzi 23.3.2013-18.8.2013, Paris Musée du Louvre 26.9.2013-6.1.2014. Florenz 2013.

Toyama, Koichi: Brunelleschi's ram. In: Burlington Magazine, 136, 1101, 1994, S. 832-834.

Van Heen, Henk: L. B. Alberti and a passage from Ghiberti's Commentaries, In: Lorenzo Ghiberti nel suo tempo, Bd. 2, 1980, S. 343-348.

Vasari, Giorgio: Das Leben Filippo Brunelleschi und des Alberti. Victoria Lorini (Übersetzung) / Matteo Burioni (Hrsg.). Berlin 2012.

Vasari, Giorgio: Das Leben Lorenzo Ghiberti. Victoria Lorini (Übersetzung) / Birgit Witte (Hrsg.). Berlin 2011.

URN: urn:nbn:de:bsz: 16-artdok-25513

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2551>