Lorenzo Ghiberti

ΑΤΟΣ

NB
623
.G45
P53
1940

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 14908

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ι. ΣΧΟΛΗΣ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

0640004860


SAMMLUNG
AS
SCHROLL

LEO PLANISCIG

18/7

LORENZO GHIBERTI

MIT 110 BILDERN

VERLAG ANTON SCHROLL & CO IN WIEN

Printed in Germany
Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1940 by Anton Schroll & Co, Wien
Klischees: Angerer & Göschl, Wien
Druck: Christoph Reisser's Söhne, Wien

Im Jahre 1401 erhielt der junge Lorenzo Ghiberti[1]) in Pesaro Briefe von Freunden, die ihm die Nachricht brachten, daß in seiner Vaterstadt Florenz die Kaufmannszunft, als Vorsteherin der dem hl. Johannes geweihten Taufkirche, einen Wettbewerb für die Errichtung einer monumentalen Bronzetür ausgeschrieben habe, und ihn aufforderten, an dieser Konkurrenz teilzunehmen. Ein Jahr zuvor war Ghiberti einer pestartigen Seuche und politischen Unruhen entflohen und als Maler mit einem zweiten, uns dem Namen nach unbekannten Meister in die Dienste des Herrn von Pesaro getreten. Was der Schüler des Goldschmiedes Bartoluccio di Michele hier gearbeitet hat, wissen wir nicht; es ist aber gewiß der Beachtung wert, daß der aus einer Goldschmiedewerkstatt Hervorgegangene, der sich später als Plastiker ewigen Ruhm erwarb, im Beginn seiner Laufbahn mit Werken der Malerei aufgetreten ist: ein Beispiel von vielen jenes universellen Kunstschaffens, wie es für die Toscana des 15. Jahrhunderts so charakteristisch ist und dort erst spät dem Spezialistentum wich.

Für eines der drei Tore des altehrwürdigen, von Dante besungenen Baptisteriums von Florenz hatte Andrea da Pontedera[2]) schon im 14. Jahrhundert eine Bronzetür geschaffen, ein Wunderwerk der Bronzetechnik, das, der Tradition romanischer Türen folgend, achtundzwanzig kleine Felder aufwies, auf denen, von gotischen Vierpässen umrahmt, Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers und Allegorien der Tugenden dargestellt waren. Die zweite Tür, die nun geplant war, sollte die gleiche Anordnung und Einrahmung aufweisen und nach dem ursprünglichen Plan, der später verändert

[1]) Lorenzo Ghiberti ist 1378 als Sohn des Cione di Ser Buonaccorso und der Madonna Fiore aus Val di Sieve in Florenz geboren worden. Er ging bei dem Goldschmiede Bartoluccio di Michele in die Lehre, welcher später durch seine Verheiratung mit Lorenzos Mutter sein Stiefvater wurde. Lorenzo Ghiberti starb am 1. Dezember 1455 und ist in S. Croce zu Florenz begraben.

[2]) Auch Andrea Pisano genannt.

wurde, Szenen aus dem Alten Testament zeigen. Seit Andrea da Pontederas Zeit hatten sich die Verhältnisse im Kunstleben von Florenz sehr gewandelt. Während damals dieser allein dafür in Betracht gekommen war, ein Werk solcher Art auszuführen (für den Guß mußte er sich an venezianische Techniker wenden), gab es nun in der Toscana aufstrebende Künstler genug, denen man eine Leistung zutrauen konnte, die sogar jene zwei Menschenalter zurückliegende Schöpfung Andreas übertraf. So wurde eine Konkurrenz ausgeschrieben und als Thema des Probereliefs, das gefordert wurde, die Opferung Isaaks gewählt; die Form des Vierpaßrahmens war gegeben, das Relief sollte binnen Jahresfrist, in Bronze gegossen, geliefert werden. Sieben meist junge Künstler beteiligten sich an der Konkurrenz, darunter auch solche, deren Schaffen später ihrer Heimat Glanz und Ruhm verleihen sollte. Lorenzo Ghiberti ging als Sieger aus dem Wettbewerb hervor. »Mir wurde die Palme des Sieges von allen Sachverständigen und auch von denen, die mitkonkurrierten, zuerkannt« konnte der alte Ghiberti in seinen Commentarii[3]) schreiben, und der Stolz auf diesen Anfangserfolg, der ohne Zweifel seine Laufbahn als Plastiker aufs entscheidenste beeinflußt hat, klingt in diesen Worten nach. Von den Probereliefs, die die Teilnehmer an diesem wichtigen, am Beginn eines neuen Zeitalters der Kunst stehenden Wettbewerbe schufen (ihre Namen sind uns überliefert, es waren, neben Ghiberti, Filippo Brunelleschi, Simone da Colle, Niccolò d'Arezzo, Jacopo della Quercia, Francesco di Domenico, genannt Valdambrino, und Niccolò di Piero Lamberti), sind nur die Arbeiten von Brunelleschi und Ghiberti auf uns gekommen; das Relief Ghibertis wurde von der Arte di Calimala, der Kauf-

[3]) Die „Commentarii" (Denkwürdigkeiten) des Ghiberti sind eine große Abhandlung, welche er am Ende seines Lebens verfaßte; sie blieben unvollendet. Das Werk ist in drei Bücher geteilt, deren erstes die Künstlerbildung nach Vitruv und die antike Kunst nach Plinius behandelt; das zweite, für uns wichtigste, hingegen bespricht in klarer, sachlicher Form nach Ghibertis eigenen Anschauungen die italienische, und zwar in der Hauptsache die toscanische Kunst des Mittelalters sowie Ghibertis eigenes Schaffen; das dritte, unvollendete Buch versucht die theoretischen Grundlagen der Kunst aufzudecken. — Die Commentarii wurden zum ersten Male vollständig nach der Handschrift in der Biblioteca Nazionale zu Florenz von Julius von Schlosser (Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, 2 Bände, Berlin 1912) veröffentlicht; ins Deutsche übertragen durch denselben Autor, Berlin 1920.

mannszunft, Jahrhunderte hindurch sorgsam bewahrt. Diese beiden Reliefs haben seit jeher der Kunstkritik Gelegenheit geboten, Vergleiche zwischen den beiden Künstlern anzustellen, um zu ergründen, welche Vorzüge die sachverständigen Richter dazu bewogen hatten, Ghiberti den Preis zu erteilen. Legende und Anekdote haben sich des Wettstreites bemächtigt und einen Antagonismus der beiden Künstler erfunden, der vielleicht persönlich bestanden haben mag, was den Stil ihrer Werke betrifft aber nicht vorhanden ist. Wir, die wir nach fast fünfeinhalb Jahrhunderten diese Werke betrachten, erkennen in ihnen das gleiche Kunstwollen, den Stil einer Zeit, die im Begriffe war, zwischen zwei Weltanschauungen eine Brücke zu schlagen; und zugleich sind es Schöpfungen aus einer Stadt, die gerade mit dieser Konkurrenz für die Baptisteriumstüre den Auftakt für einen viel größeren Wettbewerb gab, durch den ihr in dem damals beginnenden Jahrhundert die Führung in der Kunstübung Italiens verliehen wurde. Von hier ging jene Bewegung aus, die das Gesicht der Kunst des ganzen Abendlandes zu verändern bestimmt war.

Ghibertis Konkurrenzrelief (Abb. 2) legt Zeugnis davon ab, daß die Bindung an die Vergangenheit zwar gelockert, die Tradition jedoch nicht abgebrochen wurde. Erbgut aus dem 14. Jahrhundert, aus dem Florenz Giottos, wird übernommen. Bei der Gestaltung der Felsenlandschaft, in der die Szene von Isaaks Opferung spielt, folgt Ghiberti dem Rezept einer langen Kunstübung, das der menschlichen Gestalt den Vorrang verleiht vor einer durch konventionelle Kulissen angedeuteten landschaftlichen Umrahmung. Aber auch die Bildung der Figuren, ihre Stellung, der Faltenwurf ihrer Gewänder sind beherrscht von einem deutlich greifbaren Zeitstil, der nicht allein florentinisch oder toscanisch, sondern aller gotischen Kunstübung am Ende des 14. Jahrhunderts gemein war. Man nennt diese letzte Phase der Gotik die des »flammenden« Stils, weil ihr, namentlich im Dekor, ein wie durch inneres Feuer genährtes Auflockern der Formen eigen ist; man bezeichnet sie aber auch als die des »weichen« Stils, weil die Gewänder die Figuren mit den dem Tuche eigentümlichen, weichen, röhrenförmigen Falten umhüllen und noch nicht die

brüchigen Formen jener Seidenfalten aufweisen, die später, im Norden deutlicher noch als in Italien, gegen einen Stil Opposition machen, der als überwunden galt; wieder von einem anderen Gesichtspunkt aus nennt man den weichen Stil auch den »internationalen« Stil, weil er das Kunstschaffen des Abendlandes vom Rhein bis zum Ebro Jahrzehnte hindurch beherrschte; man könnte ihn jedoch auch den »burgundischen« Stil nennen, weil in Burgund die aus verschiedenen Richtungen zusammentreffenden, für seinen Charakter wesentlichen Elemente jene neue Ausdrucksform gewannen, die dann wieder nach allen Ländern des Abendlandes hin ausstrahlte. Da der Hof der Herzoge von Burgund somit als die Wiege dieser letzten Phase der Gotik angesehen werden muß, spricht man schließlich neben allen anderen Bezeichnungen noch vom »höfischen Stil«. Wollen wir aber das Wesen dieses Stils kennzeichnen, so muß vor allem auf zweierlei hingewiesen werden, was ihn besonders charakterisiert: das eine ist die Auflösung des tektonischen Zwanges, wodurch eine Annäherung an die Natur erfolgt, das zweite das Vorherrschen einer ausgesuchten, manchmal fast gezierten Lieblichkeit im Rhythmus von Linie und Farbe. Äußerlich mag der »internationale« Stil als ein Sterbegesang der Gotik erscheinen, genauer angesehen birgt er viel in sich, was in die Zukunft weist. Lösung aus dem Zwange der Architektur und Annäherung an die Natur — das sind Postulate der neuen Zeit. Florenz gebührt das Verdienst, diese Forderungen auf das Banner der neuen Kunst geschrieben zu haben, jenem humanistischen Florenz, das der mittelalterlichen, der scholastischen Doktrin eine neue Interpretation der antiken Autoren siegreich entgegenzustellen wußte und so die Tore weit öffnete für den neuen europäischen Geist. In der künstlerischen Revolution, die sich in Florenz vorbereitete, repräsentiert Ghiberti die gemäßigte Richtung. Er schreitet zwar vorwärts, aber er wendet den Blick nicht von der Vergangenheit ab, während sein »Antagonist« Brunelleschi und der junge Donatello[4]) Tat auf Tat setzen und Neuland erobern. Dennoch

[4]) Das Wirken Donatellos, des führenden Bildhauers im Florenz des 15. Jahrhunderts, dessen Name auch in diesem Buche oft genannt wird, schildert das in derselben Reihe wie das vorliegende Buch erschienene über „Donatello" von dem gleichen Verfasser.

würde man die geschichtlichen Tatsachen verkennen, wenn man — wie es oft geschehen ist — in Ghiberti eine Art von dekadentem Ästheten sehen wollte, der, allein auf die Lieblichkeit und die Harmonie seiner Darstellungen bedacht, dem brausenden Leben der neuen Zeit kein Verständnis entgegengebracht hätte. Nein, es ist eine Tatsache und steht außer Zweifel, daß Ghiberti, als er im Jahre 1402 als Sieger aus dem Wettbewerb für die Baptisteriumstür hervorging nicht nur der technisch am besten Ausgerüstete, sondern auch künstlerisch so vorgeschritten war, daß seine Leistung alles, was bis dahin in Florenz geschaffen worden war, in den Schatten stellen konnte. Die Gruppe von Künstlern, die am Ende des Trecento an der Fassade des Florentiner Domes tätig war (und in ihr waren die stärksten Kräfte der Stadt vereinigt), zeichnet sich kaum durch neue Ideen aus; sie zehrt von dem Erbe des Andrea Orcagna, kann sich nicht recht vom Epigonenhaften lösen und verschwindet gleichsam lautlos beim Auftreten der jungen Künstlerschar, die schon im ersten Jahrzehnt des Quattrocento das Feld siegreich behauptet. Den bedeutendsten der im Jahre 1388 für den Dombau gewonnenen Bildhauer, Niccolò di Piero Lamberti (geboren vor 1370), sahen wir an der Konkurrenz für die Baptisteriumstür teilnehmen; seine aus dem Jahre 1399 datierte Madonna della Rosa an Or San Michele ist ein qualitativ besonders hochstehendes Werk aus der Zeit unmittelbar vor Ghibertis Auftreten. Wenn aber auch beide Künstler im Geiste des »internationalen« Stils tätig sind, so zeigt doch ein Vergleich ihrer Werke das durchgreifend Neue im Schaffen Ghibertis.

Was die Humanisten — und unter ihnen vor allem Francesco Petrarca — im Laufe des 14. Jahrhunderts geistig erobert hatten, wirkt jetzt auch in die bildende Kunst hinüber: das neue Verhältnis zur Antike. Jenes Grundelement des »internationalen« Stils, die Annäherung an die Natur, mußte auf italienischem Boden die Blicke auf die Antike lenken und in dieser die naturalistische Komponente sehen lehren. So wurde die Antike zu einem Korrelat für Natur. Doch prägt sich das Verhältnis zu den Werken einer so glorreichen Vergangenheit, die auch als die nationale empfunden wird, bei

verschieden gearteten Künstlertemperamenten durchaus verschieden aus. Donatello etwa, acht Jahre jünger als Ghiberti, ist allein schon durch die völlige Loslösung der Figur aus dem tektonischen Zwang in seinem Werk der Antike ungleich näher als irgend ein Künstler der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sonst, kopiert aber niemals eines ihrer Werke. Ghiberti, der, an der Dynamik Donatellos gemessen, als besorgt um die Aufrechterhaltung der Kontinuität mit der Vergangenheit erscheint, huldigt dem Anschein nach in seinen Schöpfungen der Antike in weit höherem Maße. Bei ihm aber ist es die äußere Form, ist es das Detail, das er in seine Erfindung aufnimmt, ohne je den Geist des »internationalen« Stils zu verleugnen. Während der von innen heraus »antikischere« Donatello schließlich auch die Form der Antike überwindet und in seiner letzten Schaffenszeit zu einem Ausdrucks-Naturalismus übergeht, der in einer ganz anderen Luft als der der Antike erwachsen ist, sammelt der »gotische« Ghiberti in seinem Atelier Werke der Antike und gewinnt sich so Vorbilder, die für ihn keineswegs nur einen modisch-archäologischen Wert besitzen, sondern eine Quelle des Studiums und der Nachahmung werden.

Das Konkurrenzrelief Ghibertis verkündet ein Programm, dem der Künstler zeitlebens treu bleiben sollte; es enthält alle Elemente seines künftigen Schaffens, wenn auch dieses oder jenes später eine besondere Entwicklung erfahren hat: in Haltung und Gebärde der Gestalten, im weichen Linienfluß der Gewänder und der Falten, in der kulissenartig angedeuteten Felsenlandschaft sprechen Rhythmus und Geist des »internationalen« Stils sich aus, in der Gestalt des nackten Isaak aber wird der Einfluß der Antike offenbar, und zwar im Sinne der Nachahmung; denn daß es eine Antike war, die den Künstler bei der Gestaltung dieses Aktes geleitet hat, und nicht das Studium der Natur, das ergibt sich nicht nur aus dem Unterschied zwischen dieser und den anderen Figuren, die so sehr dem Stile der Zeit angehören, sondern ebenso eindeutig auch, wenn wir antike Torsi heranziehen und vergleichen, etwa einen aus den Uffizien in Florenz oder den Ilioneus in München, welche alle

höchstwahrscheinlich aus der Antikensammlung Ghibertis stammen. Zuletzt sei auch auf den Engel hingewiesen, der vom Himmel herabstürzt, um die Hand Abrahams von dem Opfer abzuhalten, denn diese Figur ist ein Vorbote der malerischen Auffassung des Reliefs sowohl als auch der Freude an der perspektivischen Verkürzung, zweier Elemente, die im späteren Schaffen Ghibertis eine so große Rolle spielen. Es darf nicht vergessen werden, daß Ghiberti seine künstlerische Laufbahn als Maler begonnen hat und daß seine künstlerische Erziehung ihm in der Goldschmiedewerkstatt seines Stiefvaters Bartoluccio zuteil wurde: aus diesen Umständen lassen sich sowohl sein hohes technisches Können und seine Vorliebe für das Relief wie die immer stärker hervortretende »malerisch-erzählende« Note seiner Kunst herleiten.

Die unmittelbare Folge des Sieges im Wettbewerb war, daß Lorenzo Ghiberti im Jahre 1403 der Auftrag für die Ausführung der Baptisteriumstür erteilt wurde (Abb. 1, 3—39).

Die Absicht, Szenen aus dem Alten Testament zum Gegenstand der Reliefs auf der neuen Tür des Baptisteriums zu machen, wurde fallen gelassen und als Thema das Leben Christi gewählt. Ghibertis Konkurrenzrelief wurde aufbewahrt, in der Absicht, es zu verwenden, wenn in späterer Zeit eine dritte Tür für das Baptisterium ausgeführt würde. Daß die neue Baptisteriumstüre von vorneherein nach dem Vorbild der Tür des Andrea da Pontedera gegliedert werden sollte, ergibt sich schon daraus, daß Größe und Form der Konkurrenzreliefs danach vorgeschrieben worden waren. Der Eindruck, den jenes Hauptwerk der trecentesken Plastik in Florenz noch immer machte, war so groß, daß man es als selbstverständlich empfand, wenn das neue Werk dem alten nachgebildet wurde. So behielt man die Gliederung der zweiflügeligen Bronzetür bei: siebenmal vier, also insgesamt achtundzwanzig viereckige Felder, durch vertikale und horizontale Lisenen getrennt; in jedem Feld eine Figur oder eine mehrfigurige Szene, von einem gotischen Vierpaß umgeben. An den Kreuzungen der Lisenen hatte Andrea da Pontedera Löwenköpfe, an den Lisenen selbst dekorative Knöpfe angebracht. Was den Dekor und die szenischen Darstellungen

anbetraf, wurde Ghiberti Freiheit gewährt. Die Löwenköpfe ersetzte er durch Köpfe von Propheten und Sibyllen (Abb. 32—35), den Kopfdekor durch eine pflanzenförmige Ranke (Abb. 36—39), wie sie als Requisit der Buchmalerei in der Gotik, und gerade in deren letzter Entfaltung, dem »internationalen« Stil, vielfach verwendet und variiert wurde. Dabei entwickelte sich das Motiv immer mehr nach der Richtung der Annäherung an die Natur hin; Ghiberti führte es in die Plastik ein, seine Werkstatt und dann vor allem auch Luca della Robbia in seinen buntglasierten Majoliken stellten die Ranke dem antiken, geometrischen Ornament an die Seite, und das beweist wieder, daß das naturalistische Wollen den klassizistischen Tendenzen in der Renaissance zumindest die Waage hielt. — Die acht unteren Felder von Andreas Türe zeigten sitzende Gestalten der Tugenden; auf Ghibertis Türe sehen wir, ebenfalls sitzend, die vier Kirchenväter (Abb. 4—7) und die vier Evangelisten (Abb. 8—11) diese Plätze einnehmen. In den übrigen zwanzig Feldern wird die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Herabkunft des Heiligen Geistes erzählt (Abb. 12 bis 31). Ghibertis Reliefs atmen noch den Geist des 14. Jahrhunderts; die Biblia Pauperum, die Bibel der Armen, rollt sich hier auf, die dem einfachen, naiven, ja des Lesens unkundigen Gemüt die in der Heiligen Schrift aufgezeichneten Ereignisse bildlich vor Augen führen will. Die Evangelisten und deren Kommentatoren, die Kirchenväter, erscheinen in den unteren Feldern, sie bilden das Fundament für die Geschichten, die uns gezeigt werden. Die Köpfe der Propheten und der Sibyllen deuten symbolisch die Verknüpfung der Ereignisse des Neuen Bundes mit den Verheißungen des Alten an. Drückt sich in dieser Anordnung der Einfluß der mittelalterlichen Scholastik aus, so versucht der Künstler andererseits, trotz dem ihm auferlegten Zwange, in den Darstellungen der Reliefs von der Tradition abzuweichen, und läßt dem ihm eigenen, stark entwickelten Hang, zu erzählen, freien Lauf. Weder aus den Darstellungen dieser Türe noch aus späteren Werken Ghibertis spricht jene Dramatik zu uns, die in Donatellos Schöpfungen lebt; Ghiberti ist der Epiker des Quattrocento, und daher empfinden wir auch so stark die Verbindung seiner Kunst

mit der Novellistik des vorhergehenden Jahrhunderts. So ist Ghiberti, wenn wir ihn als Künstlerpersönlichkeit betrachten, ein Meister des Reliefs, nicht, wie Donatello, ein Meister der Einzelfigur.

Mag Ghiberti an den achtundzwanzig Reliefs seiner ersten Baptisteriumstür auch einundzwanzig Jahre gearbeitet haben, so sind sie doch alle ihrem Stil nach Variationen der schon im Konkurrenzrelief enthaltenen Elemente: Harmonie in der Komposition, Wohlklang des Linienrhythmus, Lieblichkeit der Gesten und eine Erhabenheit der Auffassung, die jedes skurrile Detail ganz selbstverständlich ausschließt. Wir müssen staunen über die Reife des Fünfundzwanzigjährigen, der ein derartiges Werk konzipieren konnte, über seine nie versiegende Erfindungsgabe, die, ohne daß man jemals den Eindruck der Anstrengung hat, jede einzelne Szene in allen ihren Teilen wohl durchdacht gestaltet; nicht minder staunenswert ist die Fülle an gußtechnischer Erfahrung, das Fehlen jeden Mangels, die Vollkommenheit des Werkes. Freilich, diese Erfahrung kann sich Ghiberti wohl im Laufe der langen Arbeit, und eben durch diese Arbeit, erworben und vervollkommnet haben. Denn die Türe wurde ja erst 1424 vollendet. Aber ein Entwurf muß schon vor dem Beginn der Arbeit dagewesen sein. Auch weisen die verschiedenen Szenen, vergleicht man sie miteinander, nur unwesentliche Unterschiede des Stils auf. Einzig die Köpfe der Propheten und der Sibyllen machen den Eindruck, als wären sie später entstanden, auch zeigt der Kopf mit dem Turban unter ihnen, der ein Selbstporträt Ghibertis ist (Abb. 1), einen Mann mittleren Alters, eben jenes Alters, das Ghiberti zur Zeit der Vollendung des Werkes erreicht hatte.

Fragen wir uns nach der unmittelbaren Herkunft von Ghibertis Stil, so werden wir schwerlich seinen Lehrer ausfindig machen können. Bartoluccio di Michele, sein Ziehvater und späterer Stiefvater, mag ihn wohl in seiner Goldschmiedewerkstatt in die Anfangsgründe der Kunst eingeführt haben. Doch vermögen wir Bartoluccios Können nicht zu beurteilen, da seine Werke uns unbekannt sind. Er tritt im Vertrag von 1403 über die Bronzetüre als Helfer Lorenzos auf, jedoch mit einem Gehalt, das sich von dem anderer Helfer nicht unter-

scheidet. Der blutjunge Donatello, der auch der Werkstatt Ghibertis angehörte, wird dort gewiß keine irgendwie besondere Rolle gespielt haben, erhielt aber genau denselben Lohn wie Bartoluccio. Um Lorenzos eigentlichen (freilich nicht seinen leiblichen) Lehrer und Meister zu erkennen, brauchen wir nicht weit zu suchen: es ist Andrea da Pontedera, und dessen Meisterwerk, die Bronzetür am Baptisterium, war wohl das Vorbild, das er immer wieder studierte und das ihm ohne Unterlaß vor Augen stand, daran zu erkennen, was der Nachahmung, was der Überwindung wert war.

Im Vertrage vom Jahre 1403 werden insgesamt elf Gehilfen genannt. Außer den schon Angeführten finden wir hier jenen Giuliano di Ser Andrea, dem wir auch später noch als Mitarbeiter Ghibertis begegnen werden, und Bernardo Ciuffagni, der bald eine eigene, freilich nicht sehr bedeutende künstlerische Physiognomie entwickeln sollte. Der Vertrag wurde im Jahre 1407 erneuert: Bartoluccio di Michele und Donatello schieden aus, ein neuer Künstler, Michelozzo di Bartolommeo, trat hingegen in die Werkstatt ein, dessen etwas im Hintergrund stehende Gestalt für die Entwicklung der florentinischen Plastik des Quattrocento von nicht geringer Bedeutung werden sollte; Michelozzo wurde später ein Mitarbeiter Donatellos sowohl als Lucas della Robbia. — So war in dieser ersten Werkstatt Ghibertis ein Großteil der Kräfte vereinigt, die der florentinischen Skulptur im Abendlande den Vorrang verschaffen sollten. Historiker, namentlich des vergangenen Jahrhunderts, vergaßen, geblendet von der Titanenkraft und der stürmischen Entwicklung Donatellos, nur zu oft, daß dieser, als die erste Tür des Florentiner Baptisteriums begonnen wurde, noch ein Jüngling war, daß Masaccio seine unsterblichen Fresken in der Carmini-Kirche noch nicht gemalt hatte und daß die Malerei jener Zeit vom Stile eines Lorenzo Monaco mit seinen unkörperlichen, in Röhrenfalten steckenden Figuren beherrscht wurde.

Während der Arbeit an der Baptisteriumstüre sind auch andere Schöpfungen Ghibertis entstanden.

Die Arte di Calimala bestellte bei Ghiberti im Jahre 1414 noch ein weiteres Werk, eine Bronzefigur, die dieser ungewöhnlich rasch

vollendete: die Statue des hl. Johannes des Täufers für eine Außennische an der Ostseite von Or San Michele (Abb. 40, 41). Vergleichen wir diesen Johannes mit Schöpfungen von Nanni di Banco und Donatello, die für den gleichen Bau und den gleichen Zweck entstanden, so macht er einen altertümlicheren Eindruck und scheint noch ganz dem »internationalen« Stil anzugehören. Die »Quattro Incoronati« des Nanni di Banco (1408), in denen antike Togastatuen nachgebildet sind, und der Markus Donatellos (1411/12), der als ein Versuch erscheinen muß, dem Geist der Antike durch eine ponderierte Figur nahezukommen, stehen freilich am Beginn des neuen Zeitalters der Kunst, das später als eine Wiedergeburt gefeiert wurde; obgleich nun Ghiberti sich bei der Arbeit am Johannes von Or San Michele nicht jenen Werken anschloß, die seiner Schöpfung zeitlich vorangegangen waren, sondern dem Stile treu blieb, den seine erste Tür für das Baptisterium zeigt, so ist der Johannes doch durch eine andere kühne Neuerung kaum minder zu einem Grundstein der Renaissance geworden. Denn diese Figur ist die erste überlebensgroße aus Bronze seit der Antike — und als solche wurde sie in Florenz nicht wenig bewundert und gefeiert. Wenn wir an die Bedeutung denken, die der Bronzeguß, dieses »antike« Verfahren, in der toscanischen Plastik des Quattrocento, besonders aber im Werke Donatellos gewonnen hat, werden wir unschwer erkennen, wie folgenreich dieses wohlgeglückte Experiment Ghibertis gewesen ist. Aber auch abgesehen von dieser Neuheit in technischer Beziehung stellt die Figur ein Meisterwerk vor, das, trotz seinem Ursprung aus anderen Stilprinzipien, aus jener Periode des Auflebens der plastischen Kunst am Beginn des 15. Jahrhunderts nicht weggedacht werden kann.

Im Jahre 1417 erhielt Ghiberti den Auftrag, zwei Bronzereliefs für den Taufbrunnen in Siena zu schaffen. Die Wandung des sechsseitigen Beckens sollte mit Szenen aus dem Leben des Täufers geschmückt werden: Donatello, Jacopo della Quercia und Francesco Turini nahmen neben Ghiberti an dieser Arbeit teil. Ghiberti sollte die Szenen der Taufe Christi und Johannis vor Herodes ausführen (Abb. 42, 43). Er nahm sich Zeit zu dieser Arbeit, gab jedoch, als er im Jahre 1425 gemahnt

wurde, an, die Reliefs seien fast fertig. Wirklich sandte er den Rohguß des Reliefs mit der Taufe nach Siena zur Ansicht, lieferte aber die beiden Reliefs dann doch erst 1427 ab. Während das mit der Taufe auch in der Ausführung als eigenhändig zu betrachten ist, fertigte das zweite Relief, wohl nach einem Modell Ghibertis, Giuliano di Ser Andrea aus, jener Künstler, dem wir schon bei den Arbeiten an der ersten Baptisteriumstüre begegnet sind. Die verschiedene Auffassung jedoch, die uns aus den beiden Reliefs der Taufe und des Johannes vor Herodes entgegentritt, geht ohne Zweifel auf Ghiberti zurück. Wir glauben, daß sie durch einen Unterschied der Entstehungszeit bedingt ist. Die Herodesszene ist ihrem Stil nach eine Weiterentwicklung der Reliefs von der ersten Baptisteriumstüre, das Relief mit der Taufe aber zeigt eine neue und davon verschiedene Auffassung: klar ausgeprägt begegnen wir hier schon den Elementen des malerischen und perspektivischen Stils, der in den Reliefs von Ghibertis zweiter Baptisteriumstüre zur vollen Entfaltung gelangen sollte. Daher wagen wir die Vermutung, daß das Herodes-Relief zuerst, das mit der Taufe Christi später, kurz vor 1425, entworfen wurde. In diesem Jahre wurde Ghiberti bereits der Auftrag für die zweite Baptisteriumstür erteilt. Freilich dürfen wir nicht außer acht lassen, daß, wie wir angedeutet haben, sich schon am Konkurrenzrelief Ghibertis ein Zug zum Malerischen, zum Perspektivischen bei der Darstellung des in der Luft schwebenden Engels zeigte und daß diese Tendenz, mit den Mitteln der Plastik malerische Werte geben zu wollen, also schon bei dem jungen Künstler festgestellt werden kann. Konsequent durchgeführt beherrscht jedoch das malerische Relief erst Ghibertis zweite Baptisteriumstür.

Die Wechslerzunft (Arte della Zecca) beauftragte im Jahre 1419 unseren Künstler damit, noch eine weitere Statue für eine der Nischen von Or San Michele zu schaffen. Diese Figur sollte ihren Patron, den hl. Matthäus, darstellen (Abb. 44, 45). Wie schon bei der ersten Arbeit für Or San Michele geht Ghiberti auch diesmal, entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, rasch ans Werk. Im Jahre 1420 muß das Modell bereits vollendet gewesen sein, denn diese Jahreszahl

finden wir auf dem Mantelsaum der Figur; im Jahre 1421 erfolgte der Guß, der nicht vollkommen glückte, so daß Einzelheiten neu gegossen werden mußten. Ghiberti nahm Michelozzo di Bartolommeo, seinen Mitarbeiter bei der Baptisteriumstüre, zu Hilfe. Im Jahre 1422 war der Matthäus fertig und stand bereits in der Nische, die Jacopo di Corso und Giovanni di Niccolò nach einer Zeichnung Ghibertis in Marmor ausgeführt hatten. Wie in dem Relief der Taufe für Siena, kündigt sich auch in dieser Figur ein Wandel im Schaffen Ghibertis an. War dort zum ersten Male die malerische Form der Reliefkunst voll ausgeprägt, so tritt in der Gestalt des Matthäus der Einfluß der Antike in so offensichtlicher Form wie bisher nie zu Tage. Wie auf verschiedene Epochen, ist die Wirkung der Antike auch auf verschieden geartete Künstler verschieden. Bei Donatello bestimmten die inneren Gesetze der antiken Bildhauerkunst sein Schaffen, Ghiberti entlehnt antike Formen, er bildet antike Gestalten nach und bewahrt doch seine eigene Gesinnung, die in der Tradition wurzelt. So gemahnt dieser hl. Matthäus an einen antiken Philosophen, er hat einen Jupiterkopf, aber ihrem innersten Wesen nach bleibt es doch eine gotische, an die Architektur, an die Nische gebundene Figur, die das alte Standmotiv, die S-Kurve des Körpers, aufweist; nicht so sehr durch innere Charakteristik als durch den Wohllaut der Linienführung und der Kontur zu wirken ist die Absicht des Werks. So bleibt auch die Nische, trotz antikischen Elementen, die Ghiberti wahrscheinlich durch Brunelleschi vermittelt wurden, im Grunde gotisch. Ja, Nische und Figur sind so miteinander verbunden, daß das Pilgermuschelmotiv der Nischenkappe wie ein strahlender Heiligenschein hinter dem antikischen Kopfe des Matthäus wirkt.

Ghibertis bronzene Grabplatte für den 1423 verstorbenen und in Santa Maria Novella begrabenen Mönch Leonardo Dati (Abb. 46) sowie zwei Grabplatten aus Marmor in S. Croce, die nach Ghibertis Zeichnungen ausgeführt wurden, seien hier als gesicherte Werke erwähnt; in der künstlerischen Entwicklung unseres Künstlers spielen sie keine Rolle.

* *
*

Die Arbeit an der zweiten Türe für das Baptisterium (Abb. 47—87), mit der Lorenzo Ghiberti im Anfang des Jahres 1425 betraut wurde, erfüllt von diesem Zeitpunkte an bis in sein Greisenalter sein Leben. Diese zweite Türe ist nicht nur das Hauptwerk seiner Kunst, sondern ein hohes Meisterwerk überhaupt und ein hell leuchtendes Beispiel, das noch im 16. Jahrhundert und darüber hinaus Künstler, wie Jacopo Sansovino und Giovanni Bologna, befruchtete. Der Name »Pforte des Paradieses«, den Michelangelo diesem Werk, das er für würdig erklärte, den Eingang des Paradieses zu bilden, gab, blieb ihm bis auf unsere Tage. Eine gewaltige Schöpfung ist es, gewaltig in der Gesamtkomposition wie im Erfindungsreichtum der einzelnen Teile; so verstehen wir gut den Beschluß der Florentiner, dieser Türe, als sie 1452 vollendet war, den Ehrenplatz am Baptisterium zu geben: Andrea da Pontederas Tür mußte ihr weichen, sie wurde an die Südseite verlegt, Ghibertis »Pforte des Paradieses« aber wurde zu der dem Dome gegenüberliegenden Haupttüre des Baptisteriums.

Siebenundzwanzigjähriger Arbeit bedurfte es, das Werk zu vollenden. Ghiberti war siebenundvierzig Jahre alt, als er es begann, als vierundsiebzigjähriger Greis erst konnte er der feierlichen Einweihung beiwohnen. In dieser langen Zeit, die bis an die Schwelle der zweiten Jahrhunderthälfte reicht, hat die florentinische Skulptur eine bedeutende Entwicklung durchgemacht und die Grundlagen für die Zukunft geschaffen; eine neue Generation von Künstlern wuchs heran, die aus den Leistungen der Pioniere der neuen Zeit Kraft zur Entfaltung der neuen Kunst schöpfte. Der Entwurf der zweiten Baptisteriumstüre allerdings gehört noch dem dritten Jahrzehnt des Quattrocento an.

Zum Gegenstand der Darstellungen, die diese Tür schmücken sollten — an der Idee des »Bilderbogens« wurde festgehalten —, wurden nun wirklich Geschichten aus dem Alten Testaments gewählt; die Absicht hatte wohl schon bestanden, als man das Konkurrenzrelief Ghibertis aufzuheben beschloß, um es später zu verwenden. Dieses Werk aber konnte nun weder die Auftraggeber noch den Künstler mehr befriedigen. Die Zwängung der Szenen in die gotischen Vierpässe widersprach dem Geist der neuen Zeit, und für die Szenen selbst verlangte

man einen weiteren Raum. Der Staatskanzler und Humanist Lorenzo Bruni entwarf ein Programm und gab die Szenen an, die dargestellt werden sollten. Er hielt sich noch an die alte Einteilung in achtundzwanzig Felder, die jedoch bald auf zwanzig reduziert wurden. Das Rahmengerüst für die Türe war schon gegossen, als man sich abermals, und sicherlich auf Drängen des Künstlers, anders besann. Die Einteilung wurde abgeändert und die Zahl der Felder auf zehn große Tafeln reduziert, fünf auf jedem Flügel; so erst war genug Raum für die erzählenden Szenen vorhanden, wie sie Ghibertis neuer Stil forderte (Abb. 48—57). Dekorative Köpfe in runden Medaillons (Abb. 60—63), Gestalten aus dem Alten Testament in Nischen (Abb. 64 bis 83) zieren die Leisten des Rahmens, welche jeden Flügel der Türe einschließen. Michelozzo di Bartolommeo wird zuerst unter den Gehilfen genannt, er blieb aber nicht lange am Werk, schon im Jahre 1427 wird er als Mitarbeiter Donatellos erwähnt; zwei Söhne Ghibertis, Tommaso und Vittorio, dagegen sehen wir von diesem Jahre an als Helfer an der Seite des Vaters; später (1444) kommt noch der Maler Benozzo Gozzoli hinzu, wahrscheinlich als Zeichner für die naturalistische Umrahmung; im Jahre 1448 ist an der fast fertigen Türe der Goldschmied Bernardo Cennini, wohl als Ziseleur, beschäftigt. Über den Werdegang des Werks sind wir ziemlich genau unterrichtet: 1437, als das Gerüst schon gegossen ist, sind drei Reliefs vollendet; 1443 fehlen noch vier; 1436 sind die Nischenstatuetten bereits gegossen, aber 1440 noch nicht ziseliert; 1448 fehlen noch die vierundzwanzig Büstchen in den Medaillons; 1452 aber ist die Tür vollendet, kann vergoldet werden und wird zu Ostern feierlich eingeweiht.

Ghibertis zehn große Reliefs mit Szenen aus dem Alten Testament sind mit den Mitteln der Plastik ausgeführte Gemälde erzählenden Inhaltes (Abb. 48—57). Der Nachdruck muß auf das Wort »erzählend« gelegt werden, denn nirgends tritt uns so wie hier, und niemals zuvor in so großer Vollendung, die tief im 14. Jahrhundert wurzelnde und namentlich in der Kunst Sienas sich ausbildende Neigung zur epischen Schilderung entgegen. Ghiberti bediente sich eines besonderen Mittels,

der »kontinuierlichen« Darstellungsart, wie sie die spätantike und die altchristliche Kunst, namentlich in den Bildrollen, ausgeübt hatte; sie erlaubt es, zeitlich und räumlich auseinanderliegende Ereignisse auf einem Bilde zu vereinigen und die gleichen Personen bei verschiedenen Handlungen innerhalb ein und desselben Rahmens auftreten zu lassen. So sehen wir — um dies nur an einem Beispiel von Ghibertis Türe zu erläutern — auf dem Relief mit der Geschichte Adams und Evas (Abb. 48) links unten Gottvater, wie er den ersten Menschen zum Leben erweckt, in der Mitte, wie er aus der Hüfte des schlafenden Adam Eva erschafft, links im Hintergrund dann das erste Menschenpaar unter dem Baume der Erkenntnis und schließlich rechts vorne die Verstoßung Adams und Evas durch den im Himmel schwebenden, von Engeln umgebenen Gottvater; zwischen die einzelnen, in die Landschaft verwobenen Szenen schieben sich Engelsgruppen, als trennendes und verbindendes Element zugleich. Das schräg in den Raum gestellte Tor des Paradieses mit seiner perspektivischen Verkürzung, die Abstufung der Größenverhältnisse der Figuren, die verschiedene plastische Behandlung derselben (vom fast Vollrunden der Vordergrundsfiguren bis zum Flachrelief der Gestalten des Hintergrundes), — all das sind Mittel, die dem malerischen Prinzip der Tiefenwirkung dienen sollen. Gleich der »kontinuierlichen« Darstellung ist auch diese Abstufung des Reliefs aus der Antike übernommen, ihre Vorbilder müssen in der hellenistischen, namentlich in der alexandrinischen Kunst gesucht werden. — Ältere und neuere Kritik hat sich gegen diese »Vergewaltigung« der Plastik, gegen die Auflösung ihres vermeintlichen Prinzips, gegen das malerische Relief ausgesprochen. Derartige Erörterungen jedoch gehören in den Bereich der Ästhetik, nicht in den der Geschichte; die Ästhetik ist aber dem geschichtlichen Wandel unterworfen. Der Hinweis auf Donatellos Türen von S. Lorenzo, die vor 1443 entstanden sind und deren Reliefs auf einem neutralen Grunde nur je zwei Figuren in dramatischer Diskussion sehen lassen, ist nur dann brauchbar, wenn man die völlig verschiedene Richtung und die durchaus anders gearteten Temperamente zweier Künstler einander gegenüberstellen

will. Besonders während der Dreißigerjahre — die für den Stil von Ghibertis Paradiestür maßgebend sind — nähern sich die verschiedenen Stilrichtungen, die die florentinische Plastik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beherrschen, einander und vereinigen sich zu einer gemeinsamen Tendenz: es ist, als ob der malerisch-dekorative Hang der späten Gotik, der noch tief im Volksempfinden wurzelt, sich unwiderstehlich neu zur Geltung bringen wollte, nun freilich in einem ganz neuen Gewande. Selbst der in dieser Zeit entstandenen Cantoria Donatellos für den Florentiner Dom wohnt diese Tendenz inne. Das neue Gewand aber verlieh die Antike.

Schon in seinen Anfängen, auf dem Konkurrenzrelief, sahen wir Ghiberti sich für die Gestalt des Isaak eines antiken Torsos als Vorbild bedienen. Einer Nachbildung vielleicht desselben antiken Kunstwerks begegnen wir in dem Christus der Geißelungsszene auf der ersten Baptisteriumstür (Abb. 26); sonst finden sich dort kaum derartige Beziehungen zur Kunst des Altertums. Anders steht es bei der zweiten Türe, auf der eine ganze Reihe direkter Entlehnungen leicht festzustellen ist. Man hat nachgewiesen, daß Ghibertis Vorbilder zum größten Teil auf den Reliefs der Trajanssäule in Rom zu finden sind. Aber auch der Einfluß anderer Reliefs und auch der von Statuen des klassischen Altertums ist unschwer nachzuweisen. Das Rindergespann in der Szene mit Kain und Abel (Abb. 49) ist einem bekannten hellenistischen Relief entnommen, die im Winde flatternden Gewänder der Frauen auf dem Relief mit der Bundeslade (Abb. 55) zeigen die Einwirkung antiker Nikestatuen, auch die Figur des Sohnes, der sich von dem trunkenen Noah abwendet (Abb. 50), die weibliche Figur rechts in der Ecke auf dem Jakobrelief (Abb. 52), eine zweite auf dem Josephrelief (Abb. 53) sind antiken Gestalten nachgebildet — und so könnte man es fortsetzen, Einzelheiten festzustellen, die mit Werken der Antike unmittelbar in Verbindung stehen. Nur auf die Frauengestalt des Jakobreliefs (Abb. 52) mit dem Fruchtkorb auf dem Kopfe sei hier noch hingewiesen, weil diese Figur später oft in der florentinischen Kunst des Quattrocento erscheint und so sich als Beispiel darbietet dafür, wie ein popularisiertes antikes Motiv in kürzester Zeit selbst-

verständliches Allgemeingut wird. Alle diese Entlehnungen entsprechen nicht so sehr dem Geist der Antike, als sie antike Formen wiedergeben. Sie gleichen dem Latein der damals die Literatur beherrschenden Humanisten: äußeres Gewand, Zeichen der Bildung, durch die man kundtat, wiesehr man in der Kenntnis jener Vergangenheit bewandert sei, die man mit berechtigtem Stolz als die des eigenen Landes empfand.

Das Bedeutende, das Wesentliche der Reliefs von Ghibertis zweiter Türe für das Baptisterium sind aber durchaus nicht jene Entlehnungen, die nur das archäologisch geschulte Auge aufspürt; diesen großartigen Schöpfungen ist eine organische, abgerundete Lebendigkeit eigen, der Wohllaut der Komposition, der Form und der Bewegung herrscht darin, den wir als das vorzüglichste Merkmal von Ghibertis Kunst schon bei der Betrachtung der ersten Baptisteriumstür hervorgehoben haben. Das Traditionsgut der trecentesken Felsen in der Landschaft und des weichen Flusses der Gewandfalten der Figuren wird beibehalten. Eine Neuheit sind die Architekturen, zum Beispiel die Halle auf dem Jakobrelief (Abb. 52), die im Geiste Brunelleschis entworfen ist, der Rundtempel auf dem Josephrelief (Abb. 53), in dem man einen Hinweis auf architektonische Lösungen der Zukunft sehen möchte, der salomonische Tempel auf dem Relief mit der Königin von Saba (Abb. 57), dessen Linearperspektive (die neue, in Florenz begründete und entwickelte Form der Darstellung) den Blick in einen dreischiffigen Bau leitet, der an Santa Maria del Fiore, den Florentiner Dom, erinnert. Neu ist vor allem auch die Umrahmung der zehn Reliefs mit Nischen, Statuetten und liegenden Figuren, während das Motiv der Köpfe, die nun in runden Medaillons angebracht erscheinen, von der ersten Tür übernommen wurde. Wir wissen, daß diese Köpfe ganz am Schlusse der Arbeit, zwischen 1448 und 1452, ausgeführt wurden, und so läßt sich auch das Alter des Künstlers bestimmen, der sich hier, wie schon auf der ersten Tür, durch ein Selbstbildnis verewigt hat (Abb. 58). Der siebzigjährige Greis hat hier sein Porträt mit demselben berechtigten Stolze angebracht, mit dem er in der Selbstbiographie seiner »Commentarii« ausspricht, daß nur wenige Werke von Bedeutung

zu seiner Zeit in Florenz entstanden seien, an denen er nicht mitbeteiligt gewesen wäre. Neben das seine aber hat er das Porträt seines im Jahre 1415 geborenen, damals also etwa fünfunddreißigjährigen Sohnes Vittorio gestellt (Abb. 59). Vittorio war sein Mitarbeiter an dem großen Werk dieser zweiten Türe und hat namentlich an dem bronzenen Türstock, dessen naturalistische Laub- und Fruchtranken (Abb. 86, 87) noch viel reicher gestaltet wurden als bei der ersten Türe, regen Anteil. Die höchste Ausbildung erfuhr diese Form des Dekors an dem neuen Türstock der nun an die Südseite des Baptisteriums gewanderten Türe von Andrea da Pontedera; Ghiberti und sein Sohn arbeiteten im Jahre 1452 an diesem Türstock, den aber Vittorio, nach dem Tode des Vaters, allein vollendete (Abb. 102 bis 109).

Zwanzig in Nischen stehende Statuetten, durchwegs Gestalten aus dem Alten Testament, erscheinen in den vertikalen Lisenen der Reliefumrahmung der zweiten Tür (Abb. 64—83). Wir begegnen hier Togafiguren von der Art der antiken und werden an den hl. Matthäus von Or San Michele gemahnt, wir sehen weibliche Gestalten mit flatternden Gewandfalten, gleichsam antiken Siegesgöttinnen verschwistert, dann wieder gibt es römische Krieger in Rüstung, und einen nackten Simson (Abb. 71), für den eine Herkulesstatue Modell gestanden zu haben scheint. Alle diese Statuetten bezeugen eine überaus reiche Erfindungsgabe, und es liegt die Frage nahe, warum denn von Ghiberti, der gerade in diesen Schöpfungen kleinen Formats ein so meisterliches Können zeigte, keine jener Bronzestatuetten bekannt ist, wie sie nur wenig später so charakteristisch für die Produktion der Renaissance werden sollten. Ghiberti aber, daraus erklärt sich dieser Umstand, ist, wie wir das schon mehrfach erwähnten, im Sinne der Gotik mit seiner Kunst noch streng an die Architektur gebunden, seine Gestalten, die kleinen an der Paradiestür wie die großen an Or San Michele, leben nur in Verbindung mit der Nische; die gewaltige Neuerung Donatellos, die Loslösung der Figuren vom architektonischen Zwange, mußte erst in der Monumentalskulptur erfolgen und den Sinn für die isolierte, von jeder Bindung befreite Figur wecken, ehe die Kleinkunst sich des

Motivs bemächtigen konnte. So war es nicht Ghiberti, wie sehr er auch dazu berufen gewesen zu sein scheint, sondern ein direkter Schüler Donatellos, Bertoldo di Giovanni, und ein zweiter, im selben Geiste schaffender Künstler, Antonio del Pollajuolo, waren es, die der frei gewordenen, als Werk für sich gültigen Bronzestatuette das Leben schenkten. Dies geschah erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als Ghiberti schon für immer die Augen geschlossen hatte.

Wieder sind wir der Zeit vorausgeeilt. Während der vielen Jahre, in denen an der Paradiestür gearbeitet wurde, sind auch andere Werke Ghibertis entstanden. Im Jahre 1427 hatte Cosimo dei Medici bei ihm für die Kirche Santa Maria degli Angeli einen Bronzeschrein bestellt, in dem die Gebeine der Märtyrer Prothus, Hyazinthus und Nemesius Aufnahme finden sollten (Abb. 90). Ein Jahr später bereits war der Schrein vollendet. Das Motiv der beiden schwebenden, einen Lorbeerkranz tragenden Engel, dem wir hier begegnen, ist wieder der Antike entnommen und auf Darstellungen von Siegesgöttinnen zurückzuführen; Ghiberti aber wußte ihm so sehr den Liebreiz seiner Kunst zu verleihen, daß etwas völlig Neues entstand. Spätere Künstler von ähnlicher Art und Richtung, wie etwa Luca della Robbia, bemächtigten sich dieses Motives, aber auch bei Ghiberti selbst erscheint es noch einmal. — Zur gleichen Zeit (1427/28) entstand eine dritte große Bronzefigur für eine Nische an der Westseite von Or San Michele, diesmal im Auftrage der Wollweberzunft, der Arte della Lana: der hl. Stephanus (Abb. 88), eine in weite, fließende Gewänder gehüllte Gestalt, wie wir sie von den Figuren in den Nischen der Paradiestür her kennen, nur hier ins Mächtige, Monumentale übersetzt. — Im Jahre 1432 lieferte Ghiberti die Zeichnung für die Marmorumrahmung eines Flügelaltars, den Fra Angelico im Auftrag der Leinenweberzunft (Arte dei Linaiuoli) gemalt hatte (Abb. 89). — In die Jahre 1432 bis 1442 fällt die Ausführung eines zweiten Bronzeschreines, der die Reliquien des hl. Zanobius aufzunehmen bestimmt war und sich noch heute unter dem Hauptaltar des Florentiner Domes befindet (Abb. 91 bis 99). Die Arbeit an diesem Schrein zog sich hin, Ghiberti nahm sie erst im Jahre 1439 ernstlich in Angriff. Die Vorderwand füllt eine

Szene gleich jenen, die wir, gemalt, an den Cassoni, den florentinischen Brauttruhen, zu finden gewohnt sind. Dieselben künstlerischen Probleme wie bei den Reliefs der Paradiestüre, die ja gleichzeitig entstanden, beschäftigen auch hier unseren Künstler. Es ist die wunderbare Erweckung eines toten Kindes durch den hl. Zanobius (Abb. 91—94) dargestellt, in »kontinuierlicher« Form, denn wir sehen einmal das Kind tot am Boden liegen, das andere Mal, daneben, wiedererweckt; um diese Szene herum drängt sich eine große Anzahl von Zuschauern, welche auf einem weiten Platz vereinigt sind, den eine Hügellandschaft mit Architekturen abschließt. Wir werden ein wenig an das Relief mit der Königin von Saba erinnert, auf dem sich auch die Menge der Zuschauer um ein im Mittelpunkt sich abspielendes Ereignis drängt. Genrehafte Motive, wie das der spielenden Kinder links, treten uns in einer Form entgegen, die in der italienischen Plastik bis ins 16. Jahrhundert hinauf immer wiederkehrt. Die Seitenteile des Kastens zieren zwei kleinere Reliefs, in denen andere Wundertaten des hl. Zanobius geschildert werden (Abb. 98, 99). Das Ochsengespann einer dieser Szenen kennen wir schon von dem Relief mit Kain und Abel her. Die Konzentriertheit und Dramatik der Schilderungen aber mutet neu an; wenn irgendwo bei Ghiberti, könnte man hier etwas vom Geiste Donatellos spüren. Die Landschaft mit ihren Felsenkulissen ist freilich die überlieferte geblieben. Die Darstellung auf der Rückseite des Kastens weist, ähnlich wie die auf dem Märtyrerschrein, das Nikemotiv der kranztragenden Engel auf (Abb. 95—97). Ihre Zahl hat sich hier vermehrt: zu jeder Seite des Kranzes sind es nun drei, und sie machen den Eindruck, als wären sie Geschwister jener Gruppen von schwebenden Engeln, die zu gleicher Zeit auf den Gemälden Fra Angelicos, eines Ghiberti in seiner Tendenz so verwandten Künstlers, erscheinen.

Das letzte plastische Werk Ghibertis stammt aus dem Jahre 1450: eine kleine bronzene Tabernakeltür zu dem Marmorgehäuse für die heiligen Öle, das Bernardo Rossellino für Sant'Egidio, die Kirche des Spitals von Santa Maria Nuova, geschaffen hatte (Abb. 110). Das Werk zeigt in strenger Vorderansicht die hieratisch gebildete Gestalt

Gottvaters. Das Gegenständliche daran ist neu, der Stil entspricht in seinen Grundzügen dem von Ghibertis Kunst seit der ersten Baptisteriumstüre.

* *
*

Der Maler in Ghiberti, der hinter allen seinen plastischen Werken sichtbar geblieben ist, muß mit innerer Freude den Auftrag begrüßt haben, Entwürfe für die Glasfenster zu schaffen, welche den Tambour der Florentiner Domkuppel schmücken sollten: im Jahre 1443 lieferte er die Zeichnung für das Fenster mit Christus im Garten (Abb. 101), 1444 die für Christi Himmelfahrt, 1445 die für Christi Darstellung im Tempel. Schon früher jedoch hatte der Künstler, wie er selbst bei der Aufzählung seiner Arbeiten in den »Commentarii« mitteilt, ohne daß wir jedoch das genaue Datum der Entstehung erfahren, die Zeichnung für die Himmelfahrt Mariä der Mittelrosette der Domfassade (Abb. 100) geliefert.

In seinem plastischen Werk allein erschöpfte sich durchaus nicht Ghibertis Tätigkeit. Schon im Jahre 1404 erscheint er neben Filippo Brunelleschi in einer Sachverständigenkommission für den Dombau und behält diese Stellung als Konsulent bis 1406; 1418 reicht er, im Wettbewerb mit Brunelleschi, zwei Modelle für die Domkuppel ein; 1420 wird er, mit Brunelleschi und Battista d'Antonio zugleich, zum Provveditore, das ist eine Art von Aufsichtsrat für die Domarbeiten bestellt und nur die 1425 beginnende und alle Kräfte beanspruchende Arbeit an der Paradiestür zwingt ihn, dieses Amt niederzulegen. Schon 1429 aber ist er wieder an der Dombauleitung beteiligt, 1432 erhält er den Auftrag, den Schlußring der Kuppel auszuführen. Erst im Jahre 1433 scheidet er endgültig aus der Dombauleitung, wenn er auch, vorübergehend, im Jahre 1436, nochmals als Konkurrent des Brunelleschi mit einem Entwurf für die Kuppellaterne auftritt.

Baptisterium, Dom und Or San Michele nehmen fast alle Kräfte Ghibertis in Anspruch. Auch darin tritt jene Bindung an die Vergangenheit zu Tage, die sein ganzes Schaffen charakterisiert. Es ist zwar

nicht mehr das korporative Schaffen an der mittelalterlichen Kathedrale, bei dem der Einzelne anonym blieb; die neue Zeit hatte in dieser Hinsicht schon gesiegt; aber einer Gestalt wie der des Donatello gegenüber erscheint der Künstler Ghiberti an die Architektur, im mittelalterlichen Sinne, gebunden. Als Sammler von Werken der Antike dagegen und als Verfasser der »Commentarii«, in denen antikes Wissen neben eigener Erfahrung auftaucht und diese mit jenem sich verbindet, steht er ohne Zweifel auf der gleichen Ebene mit den anderen führenden Geistern der Zeit. Ein Aristokrat, den tausend Fäden mit der Vergangenheit verknüpften und der nicht willens war, sie zu zerreißen, während der tief aus der Volksseele schöpfende Donatello, unbewußt, unliterarisch, nur dem inneren Drange folgend, dem Geist der Antike näher, das heißt, moderner wirkt.

Noch haben wir einen wichtigen Teil von Ghibertis Schaffen nicht erwähnt: er, der in einer Goldschmiedewerkstatt begonnen hatte und schon 1409 in die Goldschmiedezunft aufgenommen worden war, blieb zeitlebens dieser Kunstübung treu. Was er als Goldschmied gearbeitet hat, ist jedoch — wie das leider zumeist das Sckicksal solcher Werke ist, die in Zeiten der Not ihres wertvollen Materials wegen zerstört werden — verlorengegangen. Wir können nur aus der Beschreibung seiner künstlerischen Tätigkeit, die er in den »Commentarii« hinterlassen hat, eine freilich blasse Vorstellung von der Bedeutung seiner Arbeiten auf diesem Gebiete gewinnen: 1417 liefert er die Zeichnungen für zwei Silberleuchter für Or San Michele; 1419 führt er in Gold eine Mitra für Papst Martin V. aus, auf der ein segnender Christus angebracht ist; um 1428 faßt er für Cosimo dei Medici einen antiken Carneol mit einer eingravierten Darstellung der Schindung des Marsyas, wovon Bronzenachbildungen bekannt sind, während die Fassung, ein Drache in einem Laubgewinde, schon im 16. Jahrhundert mitsamt dem Stein verlorenging; 1438 schafft Ghiberti die goldene Tiara für Papst Eugen IV. und schmückt sie mit vielen Figuren. Vom Stil dieser Arbeiten und von deren ornamentalem Charakter können wir uns vielleicht ein Bild machen, wenn wir die Umrahmungen der drei Türen des Baptisteriums heranziehen. Aus diesem Rankenwerk,

das von Tür zu Tür reicher wird und in dem Naturtreue und Stilisierung einen unauflösbaren Bund eingehen, spricht ohne Zweifel die Seele des Goldschmiedes Ghiberti.

* *
*

Das Werk Ghibertis blieb von dem Danaergeschenk der klugen, der überklugen Zuschreibungen fast verschont. Die Nachrichten, die er selbst über sein Schaffen in den »Commentarii« gegeben hatte und deren Richtigkeit die Dokumentenforschung überall bestätigte, machten eine frische, fröhliche Betätigung der Zuschreibelust unmöglich. In letzter Zeit ist nun freilich der ernstliche Versuch unternommen worden, seinen Namen mit einer Reihe von Terracotta- und Stuccomadonnen aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts zu verbinden. Die Zuschreibung ging von autoritativer Seite aus und fand einen großen Widerhall, da hier wie leider immer die Sammlerwelt und alle mit ihr in Verbindung stehenden Faktoren das mit einem klangvollen Namen »getaufte« Objekt dem anonymen vorzogen; ja, im Grunde ist vielen das Werk fast gleich und nur der Name gilt ihnen. Einem genauen und von äußeren Momenten unbeeinflußten Studium hielt jedoch diese Zuschreibung nicht stand. Jene große Reihe der Madonnen aus dem frühen florentinischen Quattrocento ist das Werk verschiedener Künstler — einige dieser Werke können heute schon bestimmten Meistern zugewiesen werden. Was sie mit Ghibertis Werk gemeinsam haben, das ist nur der Zeitstil, das ist nur das Element der Anmut und des Liebreizes, das die Arbeiten unseres Künstlers charakterisiert. Allerdings liegt damit ein Zeugnis vor, wie sehr seine Kunst unter den Zeitgenossen geschätzt wurde, wie sehr sein Stil der tonangebende war.

Anmerkungen zu den Bildtafeln.

Die mit * bezeichneten Werke sind durch Dokumente für Lorenzo Ghiberti gesichert.

1 Selbstporträt des etwa fünfundvierzigjährigen Ghiberti von der Rahmenleiste der ersten Türe des Künstlers für das Baptisterium von Florenz (s. die Anmerkung zu Abb. 3—39).

2 Die Opferung Isaaks* (1401/02). Konkurrenzrelief. Bronze.

Im Jahre 1401 hatte die Kaufmannszunft einen Wettbewerb für die Nordtür des Florentiner Baptisteriums ausgeschrieben: probeweise sollte ein Bronzerelief von den Bewerbern ausgeführt werden, dessen Thema die Opferung Isaaks durch Abraham war; die Form des gotischen Vierpasses war durch die Reliefs mit der Geschichte Johannis d. T. gegeben, die Andrea da Pontedera in den Jahren 1329—1338 für die jetzige Südtür (damalige Haupttür) des Baptisteriums ausgeführt hatte. Sieben Künstler nahmen an der Konkurrenz teil: Lorenzo Ghiberti, Filippo Brunelleschi (1377—1446), Simone da Colle, auch Simone dai Bronzi genannt, über den wir nur Nachrichten besitzen, die ihn als Geschützgießer bezeichnen, Niccolò di Luca Spinelli aus Arezzo, der Goldschmied war, Jacopo della Quercia aus Siena (um 1367 bis 1438), Francesco di Domenico, genannt Valdambrino (gestorben 1435), ebenfalls aus dem Sienesischen, von dessen Werk wir erst in allerjüngster Zeit eine klare Vorstellung gewonnen haben, und Niccolò di Piero Lamberti (vor 1370—1451) aus Florenz. Als Sieger ging mit den Stimmen Aller Lorenzo Ghiberti aus dem Wettbewerb hervor. — Im Jahre 1407 wurde das Relief vergoldet und aufgehoben, in der Absicht, es für eine spätere, dritte Tür am Baptisterium zu verwenden. Nur Ghibertis Konkurrenzrelief und das Brunelleschis sind erhalten. — Florenz, Museo Nazionale.

3—39 **Erste Tür für das Baptisterium (San Giovanni) von Florenz*** (1403—1424), Bronze.

Es ist nur die erste Türe Ghibertis für das Baptisterium, denn die erste überhaupt, deren Thema die Geschichten von Johannes dem Täufer bildeten, hatte Andrea da Pontedera, auch Andrea Pisano genannt, für das Hauptportal an der Ostseite in den Jahren 1329—1338 ausgeführt; sie mußte der zweiten Tür Ghibertis, der Paradiestür, im Jahre 1452 weichen und kam damals auf ihren heutigen Platz an der Südseite. Im Jahre 1403 wurde mit Ghiberti auf Grund des Wettbewerbes, in dem er gesiegt hatte, der Vertrag für die zweiflügelige Tür und für den bronzenen Türstock abgeschlossen. Unter den Mitarbeitern Ghibertis begegnen wir seinem Lehrer und späteren Stiefvater, dem Goldschmiede Bartoluccio di Michele, dem damals siebzehnjährigen Donatello, Bernardo Ciuffagni und Giuliano di Ser Andrea. Der Vertrag wurde 1407 erneuert. Bartoluccio und Donatello werden bei dieser Erneuerung nicht mehr genannt, an ihre Stelle treten Michelozzo di Bartolommeo und der Maler Paolo Uccello. — Im Jahre 1424 wurde die Tür vollendet. Unter dem Selbstporträt Ghibertis (Abb. 1), das mit anderen dekorativen Köpfen auf der Leiste des Rahmens angebracht ist, finden wir die Signatur des Künstlers OPVS LAVRENTI FLORENTINI. — Florenz, Baptisterium, Nordseite.

40, 41 **Hl. Johannes der Täufer*** (1414), Bronzestatue.

Ausgeführt im Auftrage der Kaufmannszunft (Arte di Calimala). Auf dem Mantelsaum zwischen ornamental verwendeten kufischen Lettern die Inschrift, deren einzelne Buchstaben von Kreisen umschlossen sind: LAVRENTIVS GHIBERTVS MCCCCXIV. — Florenz, Or San Michele, Ostseite.

42, 43 **Zwei Reliefs für den Taufbrunnen in Siena: Die Taufe Christi und Johannes vor Herodes*** (1417—1427), Bronze.

Der architektonische Entwurf des Taufbrunnens (1416) geht auf Sano di Matteo und Jacopo di Corso, genannt Papi, aus Florenz zurück. Sechs Bronzereliefs zieren das Becken: die Ausweisung des Zacharias von Jacopo della Quercia, der Tanz der Salome von Donatello, die Geburt und die Predigt Johannis von Giovanni

Turini und die beiden Reliefs von Ghiberti, die der Künstler, nachdem sich die Arbeit daran lange hinausgezogen hatte, im Jahre 1427 lieferte. Das Relief der Taufe ist ganz eigenhändig; das mit Johannes vor Herodes wurde nach dem Entwurf Ghibertis von Giuliano di Ser Andrea ausgeführt, der unter den Gehilfen bei der ersten Baptisteriumstüre genannt wird. — Siena, Baptisterium des Domes.

44, 45 Hl. Matthäus* (1419—1422), Bronzestatue.

Ausgeführt im Auftrag der Wechslerzunft (Arte della Zecca). 1419 wird der Kontrakt mit Ghiberti geschlossen, er schafft 1420 ein Modell, das gegossen wird, doch müssen 1421 einige Teile des Gusses erneuert werden. Michelozzo di Bartolommeo wird als Mitarbeiter erwähnt. Im Jahre 1422 ist die Statue vollendet. Die Inschrift am Kleidsaum des Heiligen OPVS VNIVERSITATIS CANSORVM FLORENTIAE A. D. MCCCCXX gibt wohl das Jahr der Vollendung des Modells an. Die Nische wurde im Jahre 1422 nach einer Zeichnung Ghibertis von Jacopo di Corso und Giovanni di Niccolò in Marmor ausgeführt. — Florenz, Or San Michele, Westseite.

46 Grabplatte des Mönches Leonardo Dati* (nach 1423), Bronze.

Leonardo Dati starb im Jahre 1423; 1427 hatte Ghiberti von den Ordensbrüdern noch eine Zahlung zu erhalten. — Florenz, Santa Maria Novella.

[Ghiberti lieferte auch die Zeichnungen für zwei weitere Grabplatten, beide noch erhalten in Santa Croce zu Florenz, jedoch derart abgenützt, daß ihre Vorführung im Bilde sinnlos wäre: die Grabplatte des 1424 in der Schlacht von Zagonara gefallenen Lodovico degli Obizzi, in Marmor von dem Bildhauer Filippo di Cristofano ausgeführt (1427), und die Grabplatte des 1427 verstorbenen Bartolommeo Valori.]

47—87 Zweite Tür für das Baptisterium (San Giovanni) von Florenz, Paradiestür genannt* (1425—1452), Bronze.

Im Auftrage der Kaufmannszunft, der Arte di Calimala, wurde am 2. Jänner 1425 der Vertrag mit Ghiberti abgeschlossen, dem ein Programm zugrunde lag, das der Staatskanzler und Huma-

nist Leonardo Bruni entworfen hatte: in achtundzwanzig Feldern sollten Szenen aus dem Alten Testament dargestellt werden. Wenn man nach der Rückseite der ausgeführten Tür urteilen darf, wurde zunächst eine Reduzierung der Anzahl der Szenen auf zwanzig beschlossen, die vollendete Tür zeigt sogar nur zehn (fünf auf jedem Flügel). Unter den Mitarbeitern werden erwähnt: Michelozzo di Bartolommeo, der 1427 ausscheidet und mit Donatello in eine Arbeitsgemeinschaft tritt; in diesem Jahre werden in der Werkstatt die beiden Söhne Ghibertis, Tommaso und Vittorio, zum ersten Male genannt; 1444 ist der Maler Benozzo Gozzoli an der Türe beschäftigt, 1448 der Goldschmied Bernardo Cennini. Die Arbeit schreitet langsam vor: 1437 sind erst drei Reliefs ganz fertig, mit den Geschichten von Kain und Abel, von Jakob und Esau und von Moses; 1443 fehlen noch immer vier Szenen, es sind also zwischen 1437 und 1443 nur drei Reliefs vollendet worden; erst im Jahre 1447 waren die zehn Reliefs und die Nischenstatuetten fertig. Was die Ausführung der Nischenstatuen angeht, so wissen wir, daß sie 1436 schon im Rohguß vorhanden, 1440 jedoch noch nicht ziseliert waren. Im Jahre 1448 waren die kleinen Büsten in den Medaillons noch nicht begonnen, danach kann auch das Selbstporträt des Künstlers datiert werden, das also erst nach diesem Zeitpunkt entstanden ist. Im Jahre 1452 war die Tür vollendet, wurde vergoldet und feierlich eingeweiht. Unter dem Selbstporträt des Künstlers und dem seines Sohnes Vittorio läuft die folgende Inschrift LAVRENTI CIONIS DE GHIBERTI / MIRA ARTE FABRICATVM. — Florenz, Baptisterium, Ostseite.

88 Hl. Stephanus* (1428), Bronzestatue.

Im Auftrage der Wollweberzunft (Arte della Lana) 1427 bei Ghiberti bestellt und 1428 bereits vollendet. — Florenz, Or San Michele, Westseite.

89 Rahmen für das Triptychon der Leinenweberzunft (Arte dei Linaiuoli) von Beato Angelico* (1432), Holz und Marmor.

Ghiberti hat dafür die Zeichnung geliefert. Die Holzteile führte Jacopo Papero, die Marmorteile Jacopo di Bartolo aus Fiesole aus. — Florenz, Museo di S. Marco.

90 Reliquienschrein für die heiligen Märtyrer Prothus, Hyazinthus und Nemesius* (1427/28), Bronze.

Im Auftrage Cosimos dei Medici für die Klosterkirche Santa Maria degli Angeli ausgeführt. Nach Aufhebung des Klosters in napoleonischer Zeit wurde der Schrein zerstückt. Erst in neuerer Zeit ist er wieder zusammengesetzt worden. — Florenz, Museo Nazionale.

91—99 Reliquienschrein des hl. Zanobius* (1432—1442), Bronze.

Aus einem im Jahre 1432 ausgeschriebenen Wettbewerb ging Ghiberti mit seinem Modell als Sieger hervor. Nach dem Vertrag sollte der Schrein im Jahre 1435 vollendet werden. Die Arbeit war aber 1437 nicht fertig. 1439 wird der Kontrakt erneuert, damals waren die Reliefs der Schmalseiten gerade begonnen. 1442 erst wurde der Schrein vollendet. — Florenz, Dom.

100 Die Himmelfahrt Mariä, Glasfenster.

Nach dem Entwurf Ghibertis. — Florenz, Dom, Fassade, Mittelrosette.

101 Christus im Garten Gethsemane* (1443), Glasfenster.

Nach dem Entwurf Ghibertis. — Florenz, Dom, Tambour der Kuppel.

[Eine Reihe weiterer Fenster im Florentiner Dom wurden nach Entwürfen Ghibertis ausgeführt.]

102—109 Umrahmung der Baptisteriumstüre von Andrea da Pontedera (nach 1452), Bronze.

Ghiberti arbeitet mit seinem Sohne Vittorio daran nach Vollendung der Paradiestür. Nach dem Tode Ghibertis im Jahre 1455 setzt Vittorio allein die Arbeit fort (Zahlungen 1457 und 1464). — Florenz, Baptisterium, Südtüre.

110 Thronender Gottvater* (1450), Bronzerelief.

Tabernakeltür zu einem Marmorgehäuse für die hl. Öle, ausgeführt von Bernardo Rossellino. — Florenz, Sant'Egidio. (Ospedale di S. Maria Nuova.)

Bildtafeln.

Urheber der Bildvorlagen.

Alinari, Florenz: 3, 5—44, 46—57, 59, 84—88, 90, 91, 95—110.
Brogi, Florenz: 1, 2, 4, 45, 58, 60—83, 89.
Mannelli, Florenz: 92—94.



1. Selbstporträt Ghibertis von der ersten Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



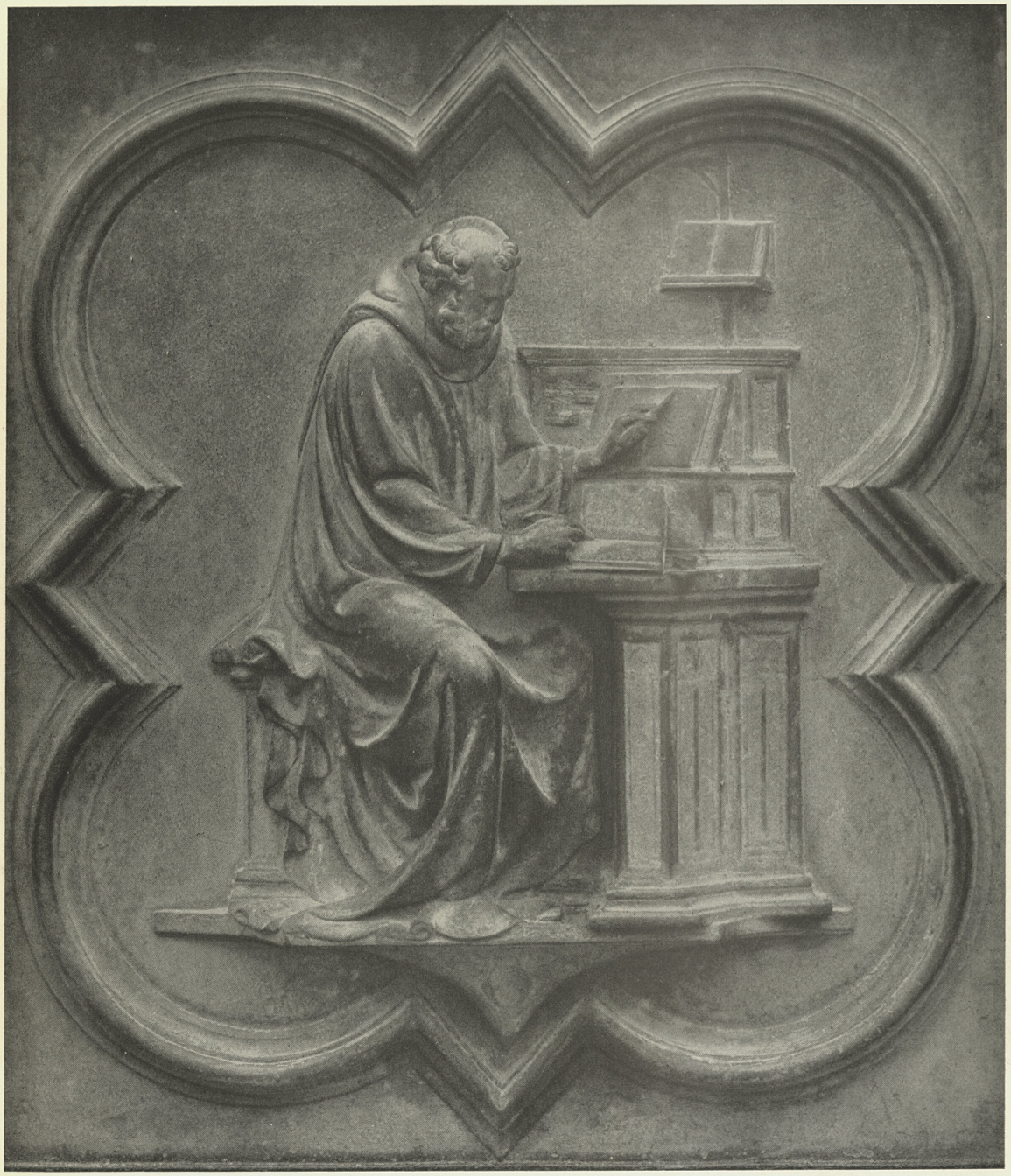
2. Die Opferung Isaaks (Konkurrenzrelief). Bronze, 1402
Florenz, Museo Nazionale



3. Die erste Baptisteriumstür. Bronze, 1403—1424
Florenz, Baptisterium, Nordseite



4. Hl. Ambrosius. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



5. Hl. Hieronymus. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



6. Hl. Gregorius. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



7. Hl. Augustinus. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



8. Evangelist Johannes. Erste Baptisteriumstür.
Florenz, Baptisterium



9. Evangelist Matthäus. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



10. Evangelist Lukas. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



11. Evangelist Markus. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



12. Die Verkündigung an Maria. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



13. Die Geburt Christi. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



14. Die Anbetung der Könige. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



15. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



16. Die Taufe Christi. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



17. Die Versuchung Christi. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



18. Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



19. Christus wandelt auf dem Meere. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



20. Die Verklärung Christi. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



21. Die Auferweckung des Lazarus. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



22. Der Einzug Christi in Jerusalem. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



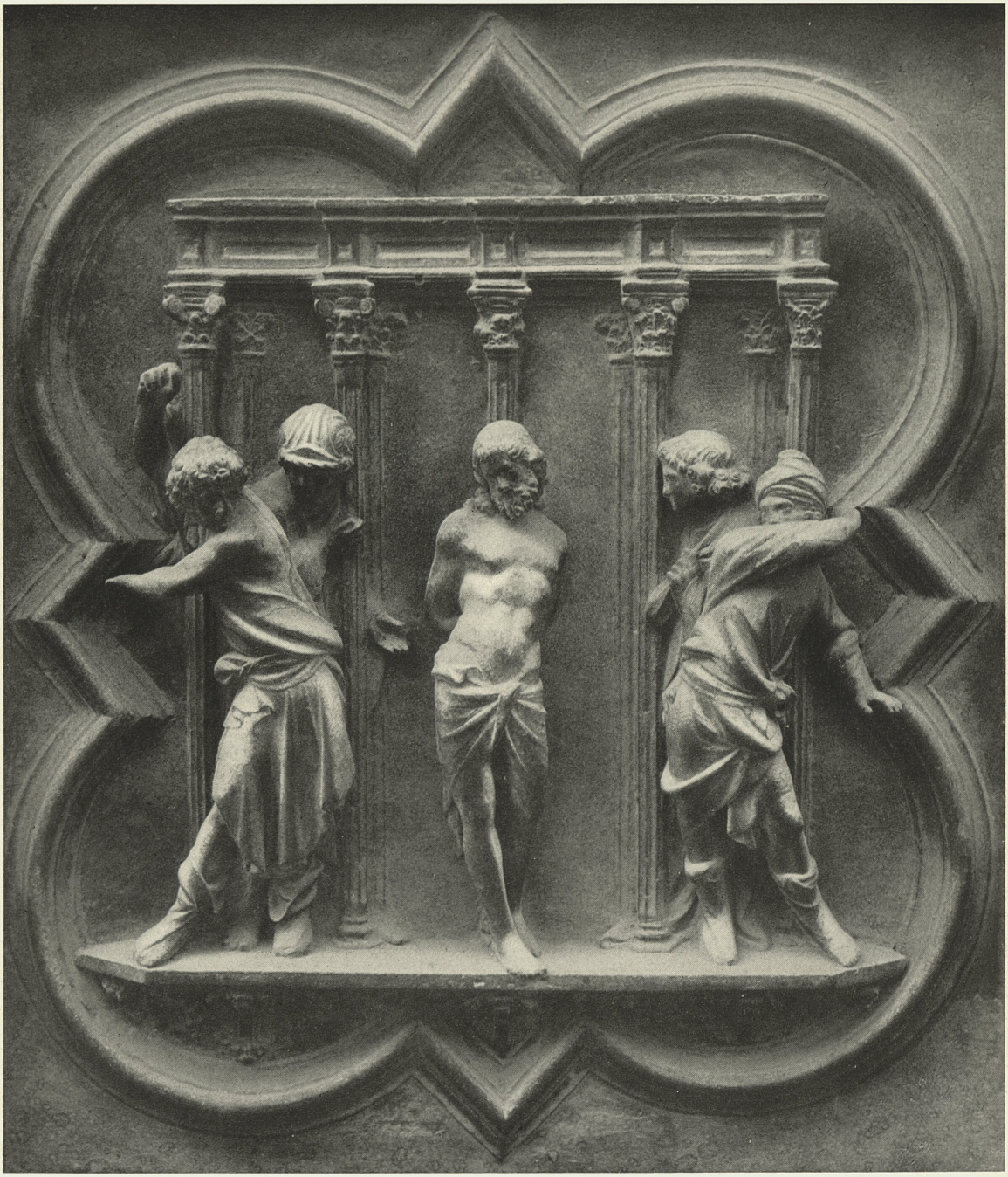
23. Das Letzte Abendmahl. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



24. Christus im Garten Gethsemane. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



25. Die Gefangennahme Christi. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



26. Die Geißelung Christi. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



27. Christus vor Pilatus. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



28. Die Kreuztragung Christi. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



29. Christus am Kreuz. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



30. Die Auferstehung. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



31. Die Herabkunft des Heiligen Geistes. Erste Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium





32 und 33. Dekorative Köpfe von der ersten Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium





34 und 35. Dekorative Köpfe von der ersten Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium





36 und 37. Details von der Umrahmung der ersten Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium

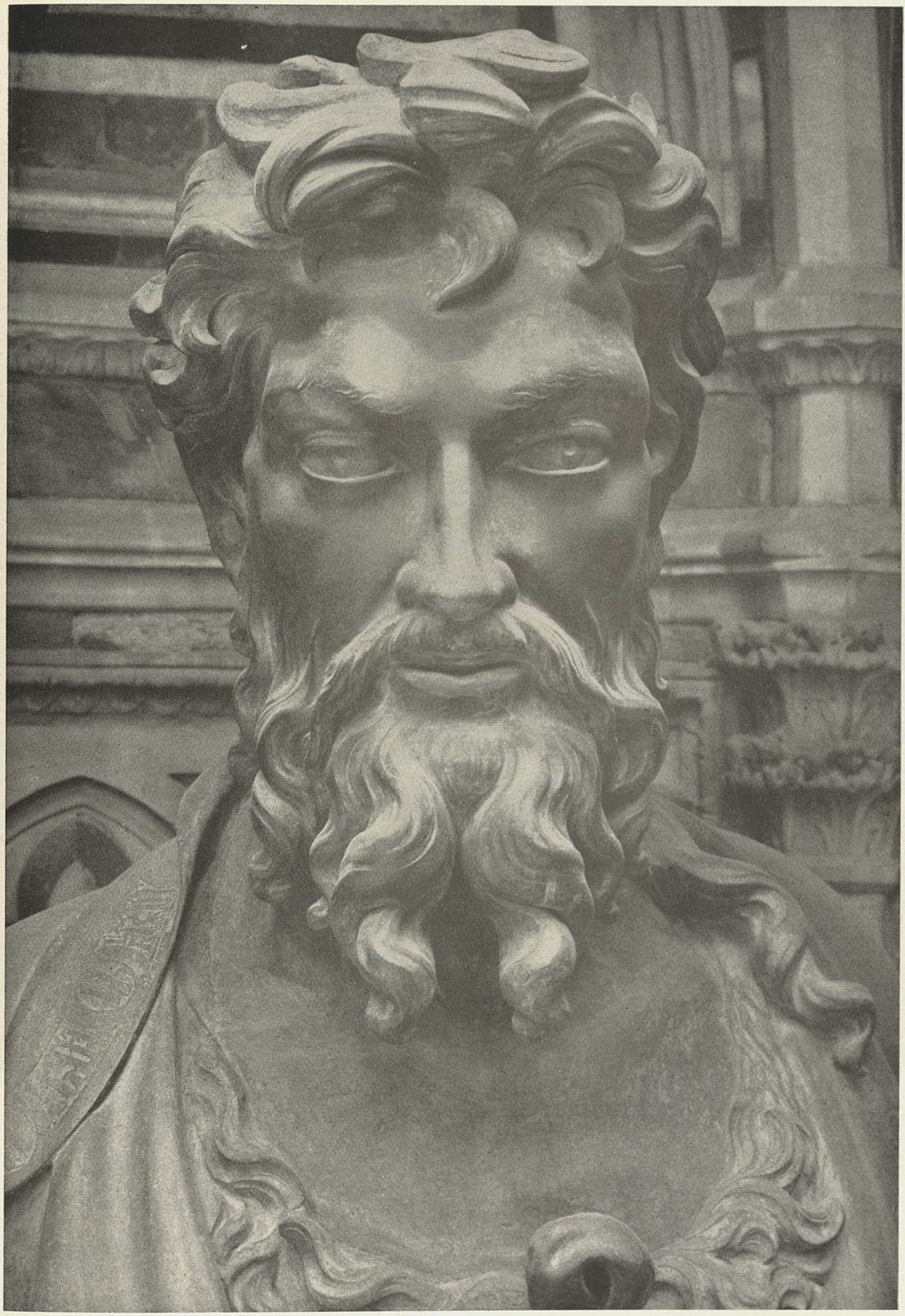




38 und 39. Details von der Umrahmung der ersten Baptisteriumstür
Florenz, Baptisterium



40. Hl. Johannes d. T. Bronze, 1414
Florenz, Or San Michele



41. Kopf des hl. Johannes d. T.
Florenz, Or San Michele



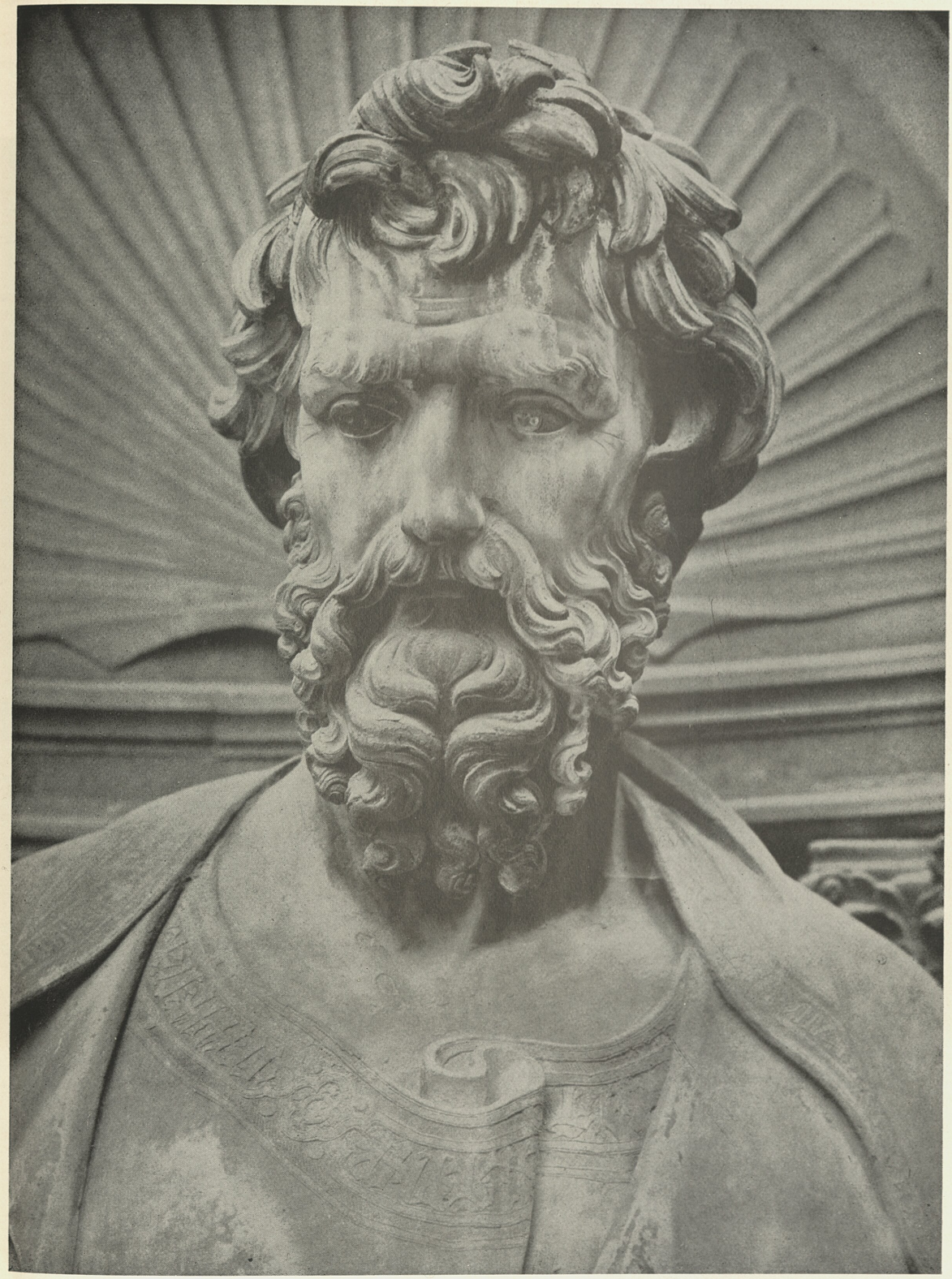
42. Lorenzo Ghiberti und Giuliano di Ser Andrea: Johannes d. T. vor Herodes. Bronzerelief vom Taufbrunnen, 1417—1427
Siena, Baptisterium



43. Die Taufe Christi. Bronzerelief vom Taufbrunnen, 1417—1427
Siena, Baptisterium



44. Hl. Matthäus. Bronze, 1419—1422
Florenz, Or San Michele



45. Kopf des hl. Matthäus
Florenz, Or San Michele



46. Grabplatte des Leonardo Dati. Bronze nach 1423
Florenz, Santa Maria Novella



47. Die zweite Baptisteriumstür (Paradiestür). Bronze, 1425—1452
Florenz, Baptisterium



48. Die Erschaffung Adams und Evas und ihre Vertreibung aus dem Paradies. Paradiestür
Florenz, Baptisterium



49. Die Geschichte Kains und Abels. Paradiestür
Florenz, Baptisterium



50. Die Geschichte Noahs nach der Sündflut. Paradiestür
Florenz, Baptisterium



51. Abraham empfängt die Engel, die Opferung Isaaks. Paradiestür
Florenz, Baptisterium



52. Die Geschichte Jakobs und Esaus. Paradiestür
Florenz, Baptisterium



53. Die Geschichte Josephs. Paradiestür
Florenz, Baptisterium



54. Moses empfängt die Gesetzestafeln. Paradiestür
Florenz, Baptisterium



55. Zug mit der Bundeslade gegen Jericho. Paradiestür
Florenz, Baptisterium



56. Kampf gegen die Philister, David tötet Goliath. Paradiestür
Florenz, Baptisterium



57. Die Königin von Saba besucht Salomon. Paradiestür
Florenz, Baptisterium



58. Selbstporträt Ghibertis von der Paradiestür
Florenz, Baptisterium



59. Porträt des Vittorio Ghiberti von der Paradiestür
Florenz, Baptisterium





60 und 61. Dekorative Köpfe von der Paradiestür
Florenz, Baptisterium





62 und 63. Dekorative Köpfe von der Paradiestür
Florenz, Baptisterium





64 und 65. Zwei Propheten. Paradiestür
Florenz, Baptisterium





66 und 67. Zwei biblische Gestalten. Paradiestür
Florenz, Baptisterium





68 und 69. Ein Prophet und Jonas. Paradiestür
Florenz, Baptisterium





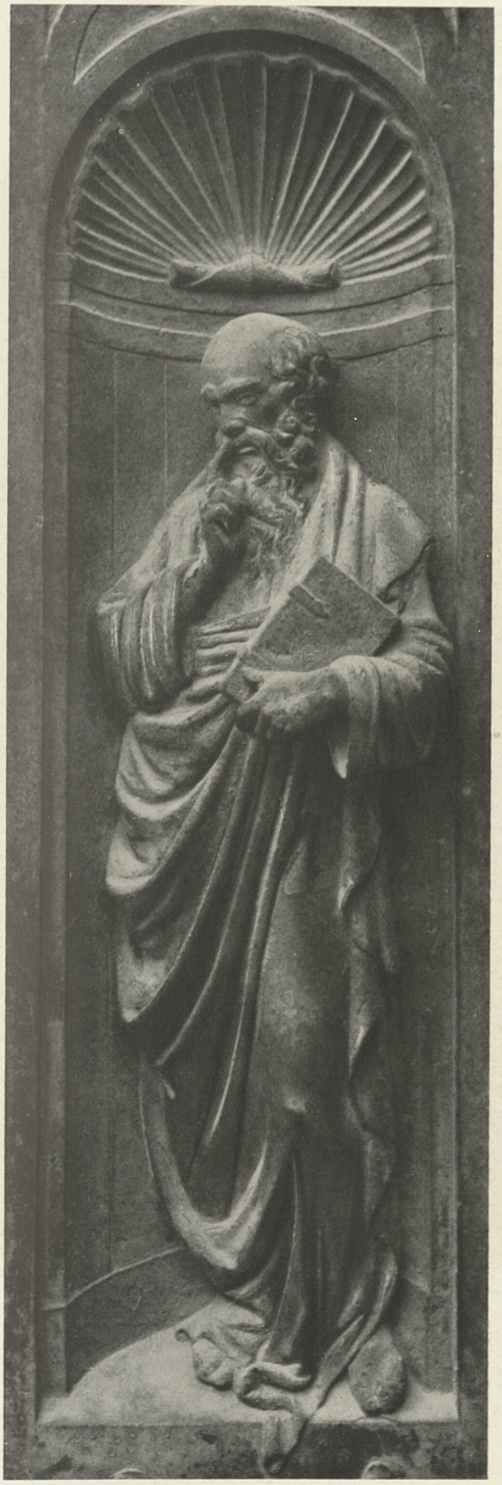
70 und 71. Biblische Frauengestalt und Simson. Paradiestür
Florenz, Baptisterium





72 und 73. Prophet und Sibylle. Paradiestür
Florenz. Baptisterium





74 und 75. Zwei Propheten. Paradiestür
Florenz, Baptisterium





76 und 77. Mirjam und biblische Gestalt. Paradiestür
Florenz, Baptisterium





78 und 79. Zwei biblische Gestalten. Paradiestür
Florenz, Baptisterium





80 und 81. Judith und Prophet. Paradiestür
Florenz, Baptisterium





82 und 83. Sibylle und Prophet. Paradiestür
Florenz, Baptisterium





84 und 85. Adam und Eva. Paradiestür





86 und 87. Details von der Umrahmung der Paradiestür
Florenz, Baptisterium



88. Hl. Stephanus. Bronze, 1428
Florenz, Or San Michele



89. Nach einem Entwurf Ghibertis: Marmorrahmen um Beato Angelicos Triptychon für die Arte dei Linaiuoli, 1432
Florenz, Museo di S. Marco



90. Reliquienschrein der Hl. Protbos, Hyazinthus und Nemesius. Bronze, 1428
Florenz, Museo Nazionale



91. Zanobius erweckt ein totes Kind. Schrein des hl. Zanobius. Vorderwand, Bronze, 1432—1442
Florenz, Dom



92. Schrein des hl. Zanobius. Teilstück der Vorderwand
Florenz, Dom



93. Schrein des hl. Zanobius. Teilstück der Vorderwand
Florenz, Dom



94. Schrein des hl. Zanobius. Teilstück der Vorderwand
Florenz, Dom



95. Schrein des hl. Zanobius. Rückwand
Florenz, Dom



96. Schrein des hl. Zanobius. Teilstück der Rückwand
Florenz, Dom



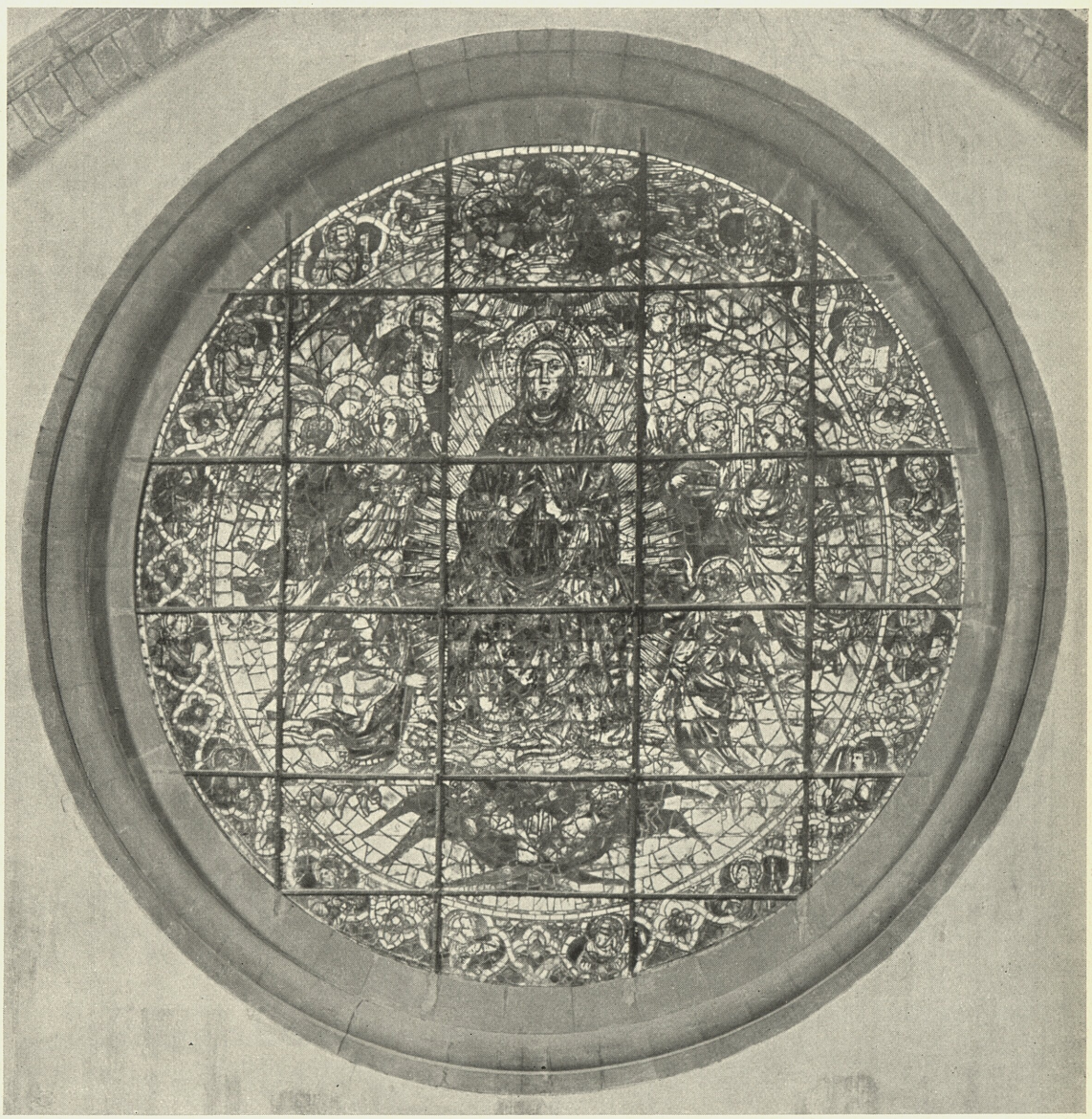
97. Schrein des hl. Zanobius. Teilstück der Rückwand
Florenz, Dom



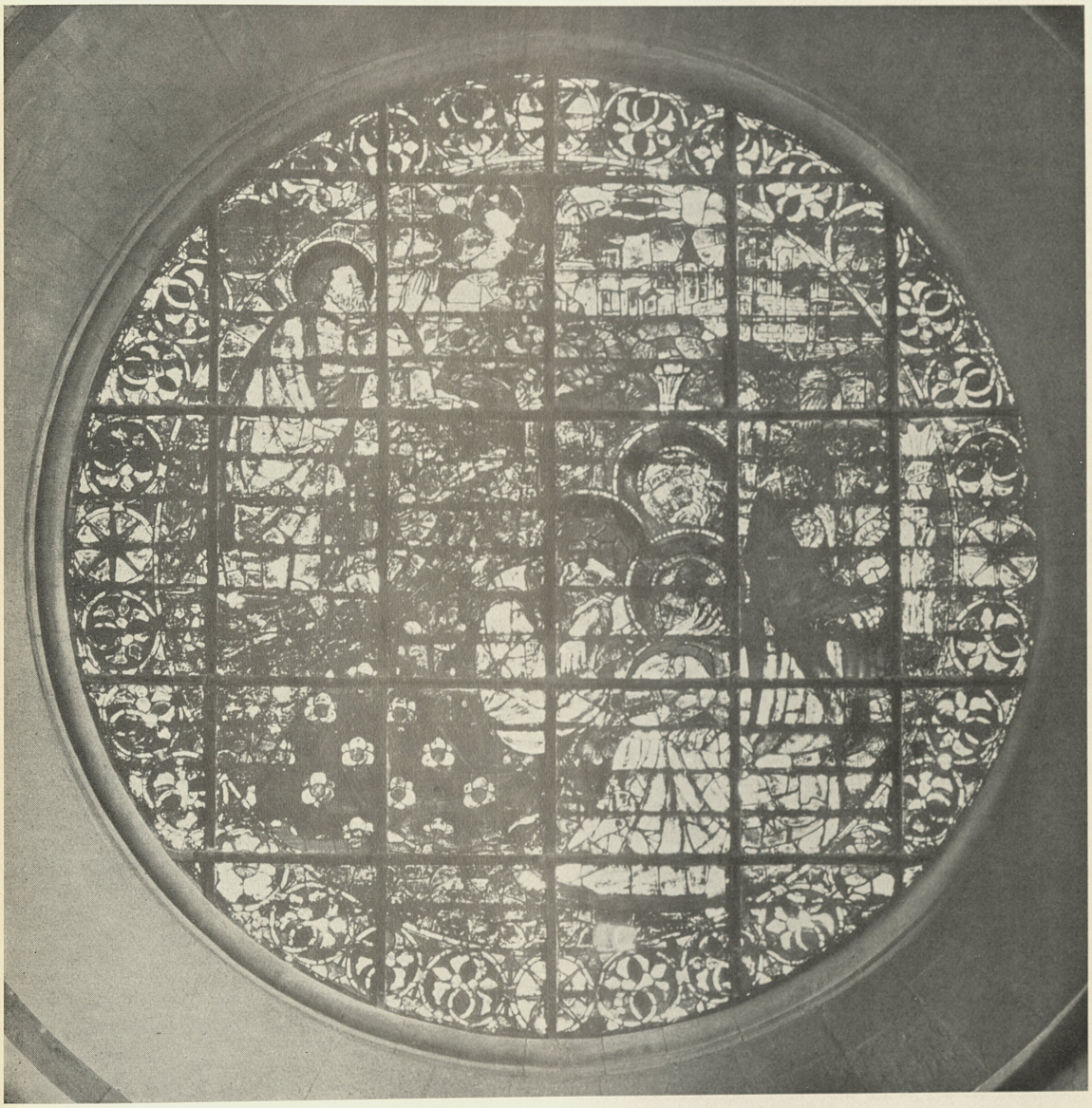
98. Zanobius erweckt den Diener des hl. Ambrosius. Schrein des hl. Zanobius. Schmalseite
Florenz, Dom



99. Zanobius erweckt den von einem Ochsenkarren überfahrenen Knaben. Schrein des hl. Zanobius. Schmalseite
Florenz, Dom



100. Himmelfahrt Mariä. Glasmalerei nach einem Entwurf Ghibertis
Florenz, Dom

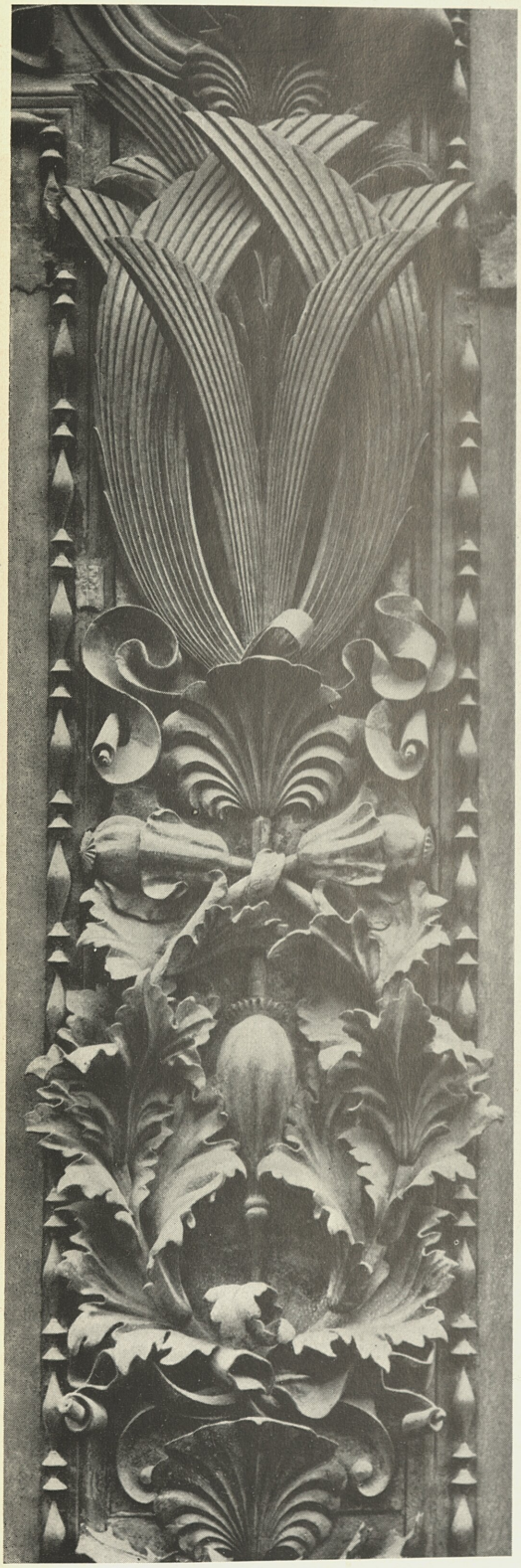


101. Christus im Garten Gethsemane. Glasmalerei nach einem Entwurf Ghibertis
Florenz, Dom





102 und 103. Lorenzo und Vittorio Ghiberti: Bronzeumrahmung der Tür des Andrea da Pontedera nach 1452
Florenz, Baptisterium





104 und 105. Lorenzo und Vittorio Ghiberti: Bronzeumrahmung der Tür des Andrea da Pontedera
Florenz, Baptisterium





106 und 107. Lorenzo und Vittorio Ghiberti: Bronzeumrahmung der Tür des Andrea da Pontedera
Florenz, Baptisterium





108 und 109. Lorenzo und Vittorio Ghiberti: Bronzeumrahmung der Tür des Andrea da Pontedera
Florenz, Baptisterium



110. Thronender Gottvater. Tabernakeltüre. Bronze, 1450
Florenz, Sant'Egidio (Santa Maria Nuova)

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ιω. ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

432 01

MK: 8,- /02c