

JULIA DELLITH, NADJA HORSCH UND  
DANIELA ROBERTS

## Einleitung

Der vorliegende Band zur italienischen Renaissancekunst versammelt im Kern eine Reihe wissenschaftlicher Beiträge, die anlässlich des 60. Geburtstags von Prof. Dr. Frank Zöllner auf dem Renaissance-Kolloquium „Neue Wege – Neue Perspektiven“ am 25. Juni 2016 in Leipzig vorgestellt wurden.

Bereits im Jahr 2000 fand erstmalig am Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig die Nachwuchstagung zur italienischen Renaissanceforschung statt und begründete damit ein Forum, in dessen Rahmen junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ihre Arbeiten und Projekte auf diesem Gebiet unabhängig von thematischer oder regionaler Eingrenzung vorstellen können. Die interdisziplinär orientierten kunsthistorischen Tagungen konnten sich in den darauffolgenden Jahren bis zum Jahr 2010 als wichtige Diskussionsplattform der Renaissanceforschung etablieren. Um die Verdienste des Leipziger Ordinarius für Kunstgeschichte zu würdigen, wurde 2016 das Kolloquium zur Erforschung der Kunst und Kultur der Renaissance neu begründet und findet seitdem in Kooperation mit dem Kunstgeschichtlichen Institut in Würzburg und der École Pratique des Hautes Études, PSL (Sorbonne), Paris, regelmäßig statt. In der abschließenden Sektion im Jahr 2016 kamen – dem Anlass gemäß – Kollegen, Wegbegleiterinnen und Wegbegleiter Frank Zöllners zu Wort. Ihre Beiträge, von denen mehrere in den vorliegenden Band eingingen, spiegelten nicht zuletzt die Forschungsschwerpunkte und -ansätze des Jubilars wider.

Mit vielen Forschungsbeiträgen und den großen Publikationen zum Gesamtwerk bedeutender Renaissancekünstler wie Sandro Botticelli, Michelangelo Buonarotti und vor allem Leonardo da Vinci ist Frank Zöllner einer der profiliertesten Renaissance-spezialisten der deutschen wie auch der internationalen Kunstgeschichte. Ihn zeichnet aus, dass er keiner wissenschaftlichen, aber auch nicht den öffentlich geführten Debatten – etwa jenen um die Identität der Mona Lisa, die Banalisierung kunsthistorischer Methodik in den Romanen Dan Browns oder jüngst um die Zuschreibung des *Salvator Mundi* – aus dem Weg geht und dass er stets ohne Umschweife und mit wohlthuender Nüchternheit die Dinge beim Namen nennt. Methodisch maßgebend für Frank Zöllners Arbeiten ist die gründliche Auseinandersetzung mit der Kunsttheorie der Renaissance, aber auch ein ausgesprochen realitätsbezogener und unbestechlich kritischer Blick auf die so oft durch Geniekult oder Marktinteressen vernebelten Kunstwerke.

Er betrachtet sie als Erzeugnisse eines Kontextes, einer Gattungsgeschichte ebenso wie eines spezifischen sozialen Umfeldes, und nähert sich ihnen auf der Grundlage aller verfügbarer Quellen und mit einem sachlichen bildanalytischen Zugriff, der alle greifbaren Fakten – von den Ergebnissen bildtechnischer Analysen über stilistische Merkmale bis hin zu ikonographischen Vergleichen – einbezieht.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes, deren geographischer Fokus auf den kulturellen Zentren Florenz und Rom liegt, dokumentieren durch das Spektrum behandelter Medien die Gegenstandsvielfalt der Renaissanceforschung; sie spiegeln Methodenbewusstsein und Selbstreflexion der Disziplin. Der Titel *Götterhimmel und Künstlerwerkstatt* alludiert zwei methodische wie thematische Pole der Renaissancekunstgeschichte: den kulturgeschichtlich-ikonologischen Ansatz in der Tradition Aby Warburgs und die sozialgeschichtliche Forschung, die Fragen nach Entstehungskontexten, Auftraggebern sowie Emanzipationsprozessen von Kunst und Künstlern verfolgt.

Bereits Warburg hatte den Blick auf die im 15. Jahrhundert neu entfachte Faszination für antike Mythen und Wissenschaften gerichtet. Während der in Sternbildern und mythologischen Fabeln visualisierte „Götterhimmel“ sich meist hoch oben im Deckengemälde von Kapellen und Palasträumen über den Sterblichen wölbte, vollzog sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gleichsam eine Nobilitierung der Künste und Künstler, von denen einige bis heute geradezu in die gottgleiche Sphäre des „Kunst-Olymp“ versetzt scheinen. Über die Frage der sozialen Stellung und Wertschätzung des Künstlers und seiner Emanzipierung im Paragonediskurs hinaus lenkt die Beschäftigung mit der „Künstlerwerkstatt“ den Fokus auch auf die Prozesse konkreter künstlerischer Werkfindung und -genese. Hier fordern neue Erkenntnisse in der aktuellen Forschung zum Œuvre einzelner Künstler, aber auch neue technische Analysemethoden eine Neubetrachtung von Werkzusammenhängen gerade im Bereich der Zeichnung heraus.

In der Tradition der Warburg-Schule zielt **Jack Wassermans** Vortrag auf die historische Deutung eines astronomischen Deckenbildes in der Alten Sakristei in San Lorenzo in Florenz, gestiftet durch die Familie Medici, ab. Die Signifikanz des Deckengemäldes, die nach der vorherrschenden Forschung in seiner astronomisch bestimmbaren Datumsangabe liegt, wird im Zusammenhang mit einer strategisch gelenkten, sozialen Handlung im Kapellenraum, der Einrichtung einer Begräbnisstätte für die Familie, diskutiert. In der ikonographischen Entschlüsselung der begleitenden Bildelemente und deren symbolischen Deutung stellt Wasserman die Memorialfunktion der Kapelle im Kontext ihrer gesellschaftlichen Breitenwirkung heraus.

Mit dem Thema Sternbilder kehrt **Kristen Lippincott** in ihrem Aufsatz zu den Anfängen der Renaissanceforschung zurück, die mit der Ergründung mentalitäts- und ideengeschichtlicher Grundlagen die symbolische Deutung von Kunstwerken oder auch materieller Kultur erst ermöglichte. Am Beispiel von Domenico Bandinis Werk *De celo et signis celestibus* legt sie den rezeptiven Umgang mit antiken astronomischen Schriften dar, der zugleich Aufschluss zu Fragen der Quellenkritik und den Prozessen von Rekonstruktion und Kompilierung von Wissen und dessen Visualisierung am Beginn des 15. Jahrhunderts gibt. Die Neufassung oder auch Modernisierung von mittelalterlichem bzw. antikem Wissen wird als der Versuch verstanden, dieses mit den wissenschaftlichen und kulturellen Veränderungen der Zeit zu harmonisieren. Bandinis Neubearbeitung der Bildquellen wird von Lippincott zugleich als Ausgangspunkt der künstlerischen Beschäftigung mit den Sternbildern im 15. Jahrhundert gesehen.

Einen wichtigen Beitrag zur Leonardo-Forschung bietet der Aufsatz von **Juliana Barone** und **Martin Kemp** zur *Anghiari-Schlacht* und deren Überlieferung. Über kaum ein Werk des Künstlers wurde mehr spekuliert und gestritten als über dieses großformatige Wandbild von 1503 im Palazzo della Signoria in Florenz, das bereits Mitte des 16. Jahrhunderts stark zerstört war und schließlich von Vasari übermalt wurde. Ausgangspunkt ist die neue technische Analyse eines großformatigen Kartons mit dem Kopf eines Soldaten, einem Detail aus Leonardos Schlachtenbild, aus dem Ashmolean Museum in Oxford. Erhaltungszustand und Bearbeitung lassen die Autoren das Werk eindeutig als eine Kopie, einen bewusst gewählten Ausschnitt der ursprünglichen Komposition, und nicht wie oft in der Forschung vermutet, als einen späteren Zusatz des originalen Kartons bestimmen. Unter der Annahme, es handele sich bei dem Detail um eine originalgetreue Kopie, kommen die Autoren zu einer Neuberechnung der Größe des originalen Wandbildes, wodurch die Sonderstellung im Werkschaffen Leonardos angesichts der veranschlagten Dimension und Positionierung im Raum, aber auch der Wirkmächtigkeit der großformatigen Schlacht, insbesondere für nachfolgende Künstlergenerationen, veranschaulicht wird.

Eine neue Perspektive auf den Werkprozess bei Leonardo eröffnet **Johannes Nathan** mit seiner Studie ausgehend von Bandellos bekannter Filippo Lippi-Novelle, deren Kernerzählung er genauer in Blick nimmt. In Bezugnahme auf die Anekdote über die Fähigkeit des Künstlers, flüchtige Erscheinungen rasch und überzeugend darzustellen, gelingt es dem Autor, eine Parallele zum kreativen Schöpfungsakt bei Leonardo zu ziehen. Der häufig experimentelle, repetitive und ephemere Charakter des zeichnerischen Werks tritt so einerseits klarer als Repertorium für Motiv- und Kompositionsfindung zu Tage, andererseits offenbart es eine dynamische Verarbeitung neuer Eingebungen und die Anpassung von Bildthemen an den Raum.

Am Beispiel von Raffael und Michelangelo, den beiden anderen Hauptakteuren der italienischen Renaissancekunst, greift **Antonio Forcellino** den Künstlertopos der Übertreffung des Lehrers durch seinen Schüler auf. Ausgehend von Detailvergleichen, die ihm durch seine Mitwirkung an der Restaurierung der *Cappella* und des *Altare Piccolomini* im Sieneser Dom möglich waren, analysiert Forcellino gezielte Virtuositäten und innovative Bilderfindungen im Frühwerk der beiden Künstler als Teil einer öffentlichkeitswirksamen Etablierungsstrategie. Ausgehend von dieser These bezieht Forcellino Position in der Diskussion um Michelangelos *Kruzifix von Santo Spirito* und stützt mit neuen Argumenten die Identifizierung des aus den Schriftquellen bekannten Werks mit einem Holzkruzifix in Privatbesitz.

**Christof Thoenes** unternimmt in seinem Aufsatz zu Raffaels Fresken in der Villa Farnesina eine historische Rekontextualisierung der Ausstattungen von *Loggia di Galatea* und *Loggia di Psiche* und damit deren Anbindung an einen ursprünglichen Entstehungsanlass sowie möglicherweise intendierte Aussagen. Aus sozialgeschichtlicher Perspektive und mit einem um zahlreiche Detailbeobachtungen bereicherten Blick auf die Biographien Agostino Chigis und weiterer Protagonistinnen und Protagonisten zeichnet Thoenes die Auftraggebersituation als komplexes Geflecht der Bemühungen um soziale Anerkennung und Aufstieg und betont erneut deren grundlegende Rolle bei der Einordnung des Bildprogramms.

**Lothar Sickel** schließlich widmet sich in einer suggestiven kunsthistorischen Spurensuche einem frühen Renaissanceporträt, welches ein Prunkexemplar der 1488/1489 in Florenz auf Initiative der Medici entstandenen griechischen Homerausgabe zielt. Sickel greift die ältere Identifikation des Porträts als Jugendbildnis Alessandro Farneses des Älteren wieder auf und stützt diese mit neuen Argumenten, einer zeitgenössischen Quelle, die ihm zudem die Zuschreibung an Bernardino Pinturicchio ermöglicht, sowie den Nachweis mehrerer Kopien des Bildnisses. Seine akribische Analyse der Quellen sowie die Rekonstruktion der Forschungs- und Deutungsgeschichte des Porträts sensibilisiert für die Problematik von Deutungshoheit, scheinbarer Beweislast und Augenscheinlichkeit – und damit für die Notwendigkeit eines stets reflektierenden, kritischen Methodenzugriffs.

Die Frank Zöllner gewidmete abschließende Sektion des Renaissance-Kolloquiums 2016 ehrte neben dem Renaissanceforscher auch den Ordinarius des Instituts für Kunstgeschichte und ehemaligen Dekan der Fakultät Geschichte, Kunst- und Orientalwissenschaften (GKO) der Universität Leipzig.

Den Rahmen für *Götterhimmel und Künstlerwerkstatt* bilden daher die Beiträge zweier Leipziger Weggefährten: die Laudatio des Frühneuzeit-Historikers und ehemaligen Dekans der Fakultät GKO **Manfred Rudersdorf**, welche Frank Zöllners Verdienste in der Forschung, aber auch sein Wirken für die Universität würdigt, sowie der den Band abschließende Aufsatz von **Rudolf Hiller von Gaertringen**, Kustos der Universitätsammlung und Honorarprofessor am Institut für Kunstgeschichte, welcher neue Überlegungen zur Genese und Aussage von Tischbeins *Goethe in der Campagna* formuliert. Die eigentliche Modernität des Gemäldes liegt, so die These Hillers, darin begründet, dass der Künstler im Bildnis Goethes die ambivalente Befindlichkeit des „Reisenden“ zum Thema mache, der auf sich selbst und seine Gedankenwelt zurückgeworfen erscheint. Das Revolutionäre an diesem Bildmotiv offenbart sich gerade vor dem Hintergrund seiner Entstehungsgeschichte, in welcher Goethes römische Netzwerke und Freundschaften – nicht zuletzt jene mit Tischbein – maßgeblich erscheinen. Das Bild entstand an einem historischen Kulminationspunkt der Italiensehnsucht und verdeutlicht die Rolle Roms als zentralen Ort der Rezeption und Reflexion antiker wie frühneuzeitlicher Kunst, welche auch in den Beiträgen zu *Götterhimmel und Künstlerwerkstatt* immer wieder aufscheint.

Dieser Band hätte nicht erscheinen können ohne die großzügige und tatkräftige Unterstützung zahlreicher Personen. Zuallererst danken wir den Autorinnen und Autoren sehr herzlich für ihre Beiträge und die stets gute Zusammenarbeit. Die Finanzierung der Drucklegung wurde ermöglicht durch folgende Sponsoren, denen wir zu größtem Dank verpflichtet sind: den Taschen Verlag Köln, der sich bereits als Finanzier des Renaissance-Kolloquiums verdient gemacht hatte, Herrn Stefano Vaccarano von Park Palace Immobilien sowie die Fakultät GKO der Universität Leipzig, insbesondere Dekanin Prof. Dr. Rose-Marie Beck, Dekan a. D. Prof. Dr. Manfred Rudersdorf und Fakultätsrätin Dr. Uta Al-Marie. Für Anregung und Austausch möchten wir uns sehr herzlich bedanken bei PD Dr. Michael Lingohr vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig, der das Renaissancekolloquium mit organisierte und die Veröffentlichung der Beiträge anregte. Großer Dank gebührt zudem der Institutssekretärin Nicole Lingott, die wertvolle Hilfestellung bei Organisation und Verwaltung leistete, sowie Lene Jaspert M.A., die als wissenschaftliche Hilfskraft redaktionelle Aufgaben übernahm. Für die ansprechende Gestaltung des Bandes danken wir herzlich Annett Jana Berndt (Radebeul), ebenso Dr. Gerald Diesener vom Leipziger Universitätsverlag für die professionelle Betreuung der Publikation und der Firma Ufer Verlagsherstellung (Leipzig) für den reibungslosen Herstellungsprozess.

Wir übergeben also den kleinen Band der interessierten Leserschaft, vor allem jedoch Frank Zöllner, in der Hoffnung, dass ihm seine Lektüre ebenso viel Freude wie weitere wissenschaftliche Neugier bereitet.