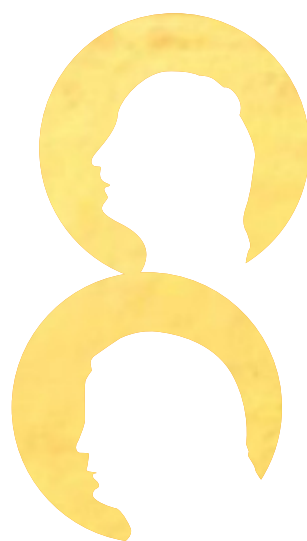


**AUF
GOLDENEM
GRUND**



**4.8.2015 – 30.6.2016
ALTE PINAKOTHEK
KUNSTAREAL MÜNCHEN**

AUF GOLDENEM GRUND

LEIHGABEN AUS DEM LINDENAU-MUSEUM ZU GAST IN DER ALTEN PINAKOTHEK

EINLEITUNG

Das Lindenau-Museum in Altenburg (Thüringen) besitzt eine international bedeutende Sammlung italienischer Tafelmalerei, die dort aktuell nur in einer Auswahl gezeigt werden kann. So ergibt sich die glückliche Gelegenheit, die Präsentation der Goldgrundmalerei in der Alten Pinakothek (OG, Kabinett 1/2) für ein Jahr um großzügige Leihgaben aus Altenburg zu bereichern: Die drei kostbaren Florentiner Andachtsbilder des 14. Jahrhunderts, die Bernhard August von Lindenau um 1845 erwarb, ergänzen treffend die Meisterwerke Giottos und seiner Nachfolger, die teils schon Ludwig I. von Bayern für München gewinnen konnte. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Ludwig einer der ersten Sammler früher italienischer Malerei.



1
Giotto di Bondone
Das letzte Abendmahl
(Detail)
ca. 1311/12



2
Taddeo Gaddi
Der Tod des Edlen
von Celano
ca. 1330/35

DIE FRÜHE FLORENTINER MALEREI IN DER ALTEN PINAKOTHEK

Mit Giotto's Kunst nahm die Entwicklung der neuzeitlichen Malerei in Florenz, das ebenso wie Siena prägendes Zentrum der Tafel- und Freskenmalerei des Trecento war, ihren Anfang. Die drei Münchner Tafeln mit Szenen aus dem Leben Jesu (**1**), die **Giotto** für ein siebenteiliges Altarbild malte, zeigen ihn deutlich als den viel gerühmten Überwinder der „maniera greca“, dem die Wirklichkeit Maßstab seines Bemühens um die Darstellung plastisch modellierter Figuren im Raum war.

Taddeo Gaddi, einer der erfolgreichsten Schüler Giotto's, schuf für die Ausstattung der Sakristei der Florentiner Franziskanerkirche Santa Croce Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus (**2**), für die Giotto's Freskenzyklus in der Oberkirche von Assisi vorbildlich war.



3
Bernardo Daddi
Heiliger Bischof
mit einem Stieglitz
ca. 1335/40

Bernardo Daddi dominierte gemeinsam mit seiner Werkstatt die Tafelmalerei der auf Giotto folgenden Künstlergeneration. Seine Darstellung eines Bischofs mit einem Stieglitz auf der Hand **(3)** offenbart, wie sensibel er die Errungenschaften der Florentiner Goldgrundmalerei mit Qualitäten der Sieneser Kunst, etwa mit linear-dekorativen Elementen, zu kombinieren verstand.

Daddis Schaffen wirkte nachhaltig auf die namhaften Meister im zweiten Drittel des Trecento. So auch auf **Nardo di Cione**, der Partner der florierenden Werkstatt seines Bruders Andrea di Cione (gen. Orcagna) war, und bedeutende kirchliche Aufträge erhielt. Die beiden in der Alten Pinakothek bewahrten Seitenflügel eines Marienaltars **(4,5)** stammen ursprünglich wohl aus dem Camaldulenserklöster Santa Maria degli Angeli in Florenz.



4
Nardo di Cione
Die Heiligen Petrus,
Benedikt, Julian,
Laurentius und Zenobius
ca. 1365



5
Nardo di Cione
Die Heiligen
Johannes der Täufer,
Romuald, Gherardus
von Villamagna,
Paulus und Minias
ca. 1365

DER GOLDGRUND IN DER TAFELMALEREI: MALTECHNISCHE ASPEKTE

Die Tafelmalerei des Mittelalters ist bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts geprägt durch vergoldete Flächen. Die Künstler setzten Hintergründe, Heiligenscheine und Gewänder effektiv von der Malerei ab, indem sie sich der sogenannten Poliment- oder Glanzvergoldung bedienten **(6)**. Das Vergolden erfolgte dabei stets vor dem Malen.

Um mit möglichst geringen Mengen des kostbaren Goldes große Flächen zu überziehen, arbeitete man mit dünnen Metallblättern. Das Ausgangsmaterial war die Goldwährung selbst; aus Dukaten wurden 5–9 cm breite quadratische Blätter bei einer Stärke von 0,5–2 µm geschlagen. Die zum Polieren des Blattgoldes notwendige elastische Unterlage garantierte der für Bildtafeln übliche Holzträger mit Grundierung.



6
Giotto di Bondone
Die Kreuzigung Christi
(Detail)
ca. 1311/12



7
Leinwandkaschierung
und weiße Gipsgrundierung
auf der Holztafel
(Detail aus 3)

In Italien fand für die Tafelherstellung nahezu ausschließlich Pappelholz Verwendung; das Holz war leicht zu beschaffen und ließ sich zu unterschiedlichsten Tafelgrößen zusammenfügen. Die Rahmenleisten wurden vom 12. bis zum 14. Jahrhundert zu meist direkt auf die Tafeln geleimt und genagelt. Auf die Holzoberfläche brachte man anschließend eine leimgebundene Gipsgrundierung auf, oft über einer Zwischenschicht von Pergament oder Leinwand **(7)**. In einem Arbeitsgang wurden Bildfläche und Rahmen mit mehreren Grundierungsschichten versehen, glattgeschabt bzw. geschliffen.

Auf dem weißen Grund führten die Maler dann mit Stift oder Pinsel ihre Kompositionsanlage aus, die Unterzeichnung. Um die Konturen im weiteren Bearbeitungsprozess nicht zu verlieren, ritzen sie diese mit einem Metallgriffel ein. Die Grenzen zwischen den zu vergoldenden Bereichen und der Malschicht waren auf diese Weise deutlich markiert **(8)**.

Zu Beginn der eigentlichen Vergoldung erfolgte mit einem Haarpinsel der Auftrag eines zumeist roten Poliments – ein feingeschlämmter Ton, der zum Gebrauch mit Eiklar versetzt wurde. Auf diese Fläche trugen die Maler anschließend die sogenannte Netze, mit Wasser verdünntes Eiklar, auf. Mit einem Anschläger, in der Regel ein dickeres Papier, nahmen sie das Blattgold auf, legten es auf die genetzte Fläche und drückten es mit Wolle oder Haarpinseln an. Blatt für Blatt wurde so mit einer geringen Überlagerung aufgelegt. Die Glätte und den Glanz der Oberfläche erzielte man abschließend durch das Polieren mit einem Polierstein oder Tierzahn.

Diese Art der Vergoldung bot den Vorteil, dass die Goldoberfläche noch weiter verziert werden konnte, etwa durch Stempeleindrücke mit metallenen Punzen; denn das frische Poliment blieb zunächst noch leicht verformbar **(9)**.

Die Bedeutung, die in der frühen toskanischen Malerei dem Punzieren beigemessen wurde, geht aus

der Äußerung des Malers Cennino Cennini (um 1390) hervor, dies sei „eine der schönsten Arbeiten, die wir haben“. Die Künstler gestalteten mit den Punzen reiche Ornamentmuster, die vorzugsweise die Ränder der Tafeln oder auch Heiligenscheine schmückten und durch ihr feinplastisches Relief aus der polierten Goldfläche hervorhoben. Im flackernden Kerzenlicht verstärkten solche Verzierungen den Glanz des Goldes.



8
Ritzungen in der Grundierung zur Fixierung der Darstellung (Detail aus 5)

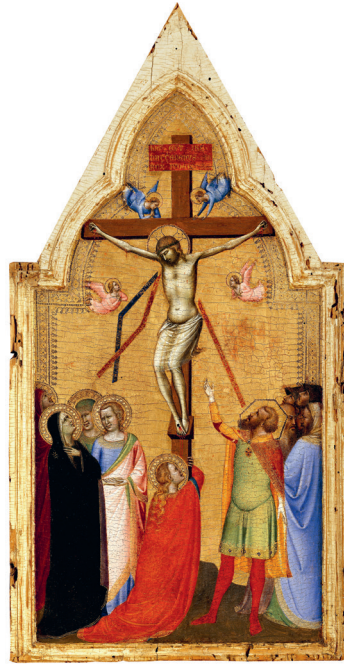


9
Blumen-, Ring- und Punktpunzen zur Zier eines Heiligenscheins bei Bernardo Daddi

LINDENAU SAMMLUNG UND MUSEUM

Der Astronom, Staatsmann und Mäzen **Bernhard August von Lindenau (1779 – 1854)** war ein leidenschaftlicher Kunstsammler. Während einer Reise durch Italien 1843/44 vertiefte er seine Kenntnisse der italienischen Malerei des 13. bis 16. Jahrhunderts und plante den systematischen Ausbau seiner Sammlung. In den Folgejahren unterstützte ihn der Archäologe Emil Braun, der als Erster Sekretär des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom tätig war, beim Ankauf zahlreicher Gemälde und antiker Keramik. Lindenau schließlich 180 Tafelbilder umfassende Kollektion zählt bis heute zu den größten Spezialsammlungen früher italienischer Malerei außerhalb Italiens.

Schon 1848 machte Lindenau die von ihm erworbenen Kunstschätze seinen Mitbürgern zugänglich. Auf dem Pohlhof, dem Sitz der Familie Lindenau in Altenburg, ließ er aufklärerischen Idealen folgend ein Sammlungsgebäude als öffentlichen Bildungsort errichten. Eine kleine Kunst- und Gewerbeschule, seine Bibliothek und zahlreiche Gipsabgüsse ergänzten dort die Präsentation der Originale, die er zwar nach eigener Vorliebe, vor allem aber – so seine Worte – erwarb und ausstellte, um „die Jugend zu belehren“ und „das Alter zu erfreuen“. Lindenau, der sich im Staatsdienst in Dresden um die erste liberale Verfassung Sachsens, die Neuordnung und Öffnung der königlichen Sammlungen wie auch um die Kunstakademie verdient gemacht hatte, setzte das Herzogtum Sachsen-Altenburg zum Erben seiner Sammlungen ein. In Erfüllung von Lindenaus Testament wurde 20 Jahre nach seinem Tod ein prachtvolles neues Museum in Altenburg errichtet. Ein Schüler Gottfried Semper entwarf den 1876 eröffneten Bau im Stil der Neorenaissance.



BERNARDO DADDI
KREUZIGUNG CHRISTI
CA. 1345/48
HOLZ, 58 X 27,5 CM
ALTENBURG, LINDENAU-MUSEUM (INV. 14)

Diese Darstellung der Kreuzigung mit dem guten Hauptmann zur Linken Christi lässt sich stilistisch dem Spätwerk Bernardo Daddis zuordnen. Daddi ist für den Zeitraum von 1320 bis 1348 als Maler in Florenz dokumentiert. Dort leitete er eine besonders große, vermutlich sogar die produktivste Werkstatt für Tafelbilder. Zu Beginn seiner Laufbahn war Daddi eng mit Giotto und dessen Werkstatt verbunden. Trotz dieser Prägung zeichnet sich sein reifer Stil durch Originalität aus. Zu den charakteristischen Merkmalen seiner Kunst zählen die Harmonie und Klarheit von Komposition und Erzählung, das Interesse für räumliche Phänomene bei gleichzeitiger Vorliebe für flächenbezogene, linear-dekorative Darstellungen und ein breites Spektrum hell leuchtender Farben. Das Œuvre von namhaften Meistern der folgenden Generation, insbesondere von Maso di Banco und Andrea di Cione (gen. Orcagna) bezeugt, wie maßgeblich Daddis Schaffen die Entwicklung der Florentiner Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bereicherte.

Die mit dem originalen Rahmenwerk erhaltene Kreuzigung, eine Giebeltafel mit Kleeblattbogen, war ursprünglich das Mittelbild eines kleinen Triptychons, eines dreiteiligen Klappaltars. Vor dem Goldgrund durchmisst das hoch aufragende Kreuz die Tafel und überschneidet dabei auch das aufwendig punzierte rahmende Ornamentband. Aus räumlicher Tiefe scheinen die vier trauernden Engel in Blau und Rosa auf den schlanken Körper Christi zuzufliegen. Über drei Spruchbänder, wie sie eher in der Monumentalmalerei gebräuchlich waren, sind die in der unteren Bildhälfte versammelten Protagonisten mit dem Gekreuzigten in Dialog gesetzt – links Maria und Johannes, der tröstend die Hand der Gottesmutter umfasst; rechts der gute Hauptmann im kostbaren Gewand, dessen polygonaler Nimbus Zeichen für den geringeren Grad seiner Heiligkeit ist. Mit dem roten Band rechts wird der Moment der Erkenntnis

des guten Hauptmannes dokumentiert: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ (Mt. 27,54), und mit dem blauen und roten Band links die Fürsorge Christi für Maria und Johannes thematisiert; denn der Ausspruch „Frau, siehe, das ist dein Sohn!“ (Joh. 19,26) wird durch den unmittelbar anschließenden Passus ergänzt: „Danach spricht er zu dem Jünger: Siehe, das ist deine Mutter!“ (Joh. 19,27).

Außerdem begleiten folgende, in Mimik und Interaktion ebenfalls fein differenziert ausgearbeitete Figuren das Geschehen: Im Zentrum die leuchtend rot gewandete Magdalena, die kniend den Kreuzesstamm umarmt, und zu beiden Seiten, jeweils leicht in den Hintergrund versetzt, zwei weitere Marien sowie zwei Pharisäer und zwei Soldaten.



**PUCCIO DI SIMONE
MARIAE KRÖNUNG
MIT ENGELN UND HEILIGEN
CA. 1340/45
HOLZ, 68,7 X 38,3 CM
ALTENBURG, LINDENAU-MUSEUM (INV. 16)**

Erstmals 1346-48 als Mitglied der Florentiner Malerzunft dokumentiert gehört Puccio di Simone zu den Malern, die ein 1349 in Pistoia erstelltes Dokument als die besten ihrer Zeit benennt. Zwei mit Puccios Signatur versehene Werke haben sich erhalten. Wahrscheinlich war er ab 1345 Schüler von Bernardo Daddi, dessen Werkstatt in der Via Larga er möglicherweise nach dem Tod des Meisters 1348 übernahm. Von einem mehrjährigen erfolgreichen Aufenthalt in den Marken abgesehen, wo Puccio in Fabriano gemeinsam mit Allegretto Nuzi einen 1354 datierten Marienaltar ausführte, war Puccio bis um 1360 in Florenz tätig. Seine späten Werke zeigen deutliche stilistische Parallelen zur Kunst der in der Jahrhundertmitte die Florentiner Malerei dominierenden Brüder Andrea, Nardo und Jacopo di Cione.

Von der Kunst Daddis und der meisten seiner Nachfolger unterscheidet Puccio sein besonderes Interesse für realistisches Erzählen. Mit dem stark bewegten Reigen der tanzenden und musizierenden Engel zu Füßen der Marienkrönung tritt diese Qualität auch im Fall der Altenburger Tafel reizvoll hervor. Die so lebensnah geschilderten himmlischen Wesen in ihren hellen, fließenden Gewändern werden links und rechts von größeren, hellgrün gewandeten Engeln gerahmt. Während der linke eine der Sackpfeifen bläst, stößt der rechte in eine hoch erhobene Fanfare. Ein durch seine Größe wie auch durch einen roten liturgischen Mantel und Kopfschmuck ausgezeichneter Engel scheint den übrigen hierarchisch nochmals vorangestellt; er führt dem Ensemble zwei neue Mitglieder zu. Unmittelbar wird durch dieses Motiv die Aufnahme der Erlösten ins Paradies thematisiert.

Das große Gefolge, das den Thron kreisförmig umschließt und den höfisch-festlichen Charakter der Zeremonie betont, setzt sich zudem aus 14 von Johannes und Petrus angeführten Heiligen und weiteren 6 Engeln zusammen. Streng symmetrisch sind sie links

und rechts der prunkvollen gotischen Thronarchitektur übereinander aufgereiht und dabei in die Tiefe gestaffelt. Die Engel schauen durch die Arkadenöffnungen der Thronwangen auf die majestätisch, monumental dargestellten Protagonisten. Puccio greift damit ein von Giotto erfundenes Motiv auf, das nicht nur Räumlichkeit definiert, sondern auch den Blick des Betrachters spiegelt, dem sich mit der Bildtafel ein Fenster in das himmlische Jenseits öffnet. Die detaillierte, reich verzierte Thronarchitektur, die an ihrer Spitze von einem kleinen Tabernakel mit einem Seraphim geschmückt ist, und vor allem die vielfältige, filigrane Ornamentierung in Gold, die zahlreiche Bereiche der Darstellung akzentuiert, unterstreichen die Kostbarkeit und Akribie der künstlerischen Ausführung. Die ornamentale Pracht entfaltet sich vor allem auf dem tiefen Blau der Mäntel von Christus und Maria sowie auf dem roten, golddurchwirkten Stoff, der die Rückwand des Thrones überspannt.

Als Seitenflügel, die diese Mitteltafel eines kleinen Altars zur privaten Andacht ursprünglich rahmten, kommen zwei heute in York befindliche, Puccio di Simone zugeschriebene Tafeln in Frage. Sie zeigen einerseits eine thronende Maria mit Kind sowie die Verkündigung und andererseits die Geburt und Kreuzigung Christi.



**MEISTER VON SAN LUCCHESI
 MARIAE KRÖNUNG
 MIT ENGELN UND HEILIGEN
 CA. 1365/70
 HOLZ, 77 X 32 CM
 ALTENBURG, LINDENAU-MUSEUM (INV. 18)**

Der dominante, prachtvolle Farbakord aus Gold, Blau und Rot bestimmt die Wirkung dieser Marienkrönung. Eine leuchtend rote Mandorla, die von blauen Cherubim umfasst wird, bildet den Fond für das somit plakativ in himmlischen Sphären angesiedelte Geschehen. Maria und Christus tragen über goldgelben Untergewändern golddurchwirkte blaue Mäntel. Sie sind im Moment der Krönung einander zugewendet und thronen dabei schwebend – der Verzicht auf eine Thronarchitektur innerhalb der Glorie betont nochmals den jenseitigen Charakter des Geschehens. Im Licht der göttlichen Herrlichkeit, das vor allem von Christi Gewand abstrahlt, empfängt Maria als demütige Braut die Krone aus den Händen ihres Sohnes. Dieses nicht in der Bibel berichtete und seit dem 13. Jahrhundert als Bildthema etablierte Ereignis kommt hier traditionell so zur Darstellung, dass Maria als gekrönte Fürsprecherin die Erlösungshoffnung der Menschheit verkörpert und die der Zeremonie beiwohnenden Engel und Heiligen die allen Gläubigen verheißene Gottesschau bezeugen.

Fast ausnahmslos mit starrer Blickrichtung auf die Krönung sind links und rechts unter der Mandorla männliche und weibliche Heilige halbkreisförmig den Raum erschließend versammelt. Darüber erscheinen zu beiden Seiten vier Engelsköpfe, die gemeinsam mit den Cherubim die Engelshierarchie repräsentieren. Unter den Heiligen sind Petrus mit dem Schlüssel zum Paradies, Johannes der Täufer, Magdalena mit einem Salbgefäß und Katharina mit dem Rad ihres Martyriums zu identifizieren. Nur unterbrochen von einem hellen Grün, das die Figur der Katharina besonders hervorhebt, wird auch die Farbgebung der Mäntel der Heiligen der Gesamtkomposition entsprechend von klarem Blau, Gelb und Rot dominiert.

Die schmale, übergiebelte, ihrer äußeren Rahmenzier beraubte Tafel, die ursprünglich das Zentrum eines kleinen Triptychons bildete, gilt als das Werk eines unbekanntes, in der Mitte des Trecento in Florenz

tätigen Meisters. Ausgangspunkt der Rekonstruktion seines Schaffens war ein 1944 zerstörtes mehrteiliges Altarbild in San Lucchese in Poggibonsi – so erklärt sich der dem Meister verliehene Notname. Die ihm zugeschriebenen Werke zeigen an, dass er zunächst besonders mit der Kunst der beiden führenden Florentiner Meister Orcagna und Maso di Banco vertraut war. Sein Spätwerk weist dann zunehmend stilistische Parallelen zum Œuvre von Nardo und Jacopo di Cione sowie Maso di Stefano (gen. Giotto) auf. Charakteristisch ist diesbezüglich die auch dieser Tafel eigene feine Helldunkel-Modellierung der Figuren und ihrer Gewandung.

IMPRESSUM

Bayerische Staatsgemäldesammlungen
 Alte Pinakothek
 Texte: Andreas Schumacher u. Daniela Karl
 Gestaltung: Julian Dostmann, Studio KNACK

Informationen zum Begleitprogramm: www.pinakothek.de



**ALTE
 PINAKOTHEK**
 Kunstareal München
 Barer Straße 27
 80333 München

Mit freundlicher Unterstützung von:

